

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**Refração e retradução em versões de canções de Bob Dylan
gravadas no Brasil**

Versão Corrigida

MAIATY SARAIVA FERRAZ

SÃO PAULO

2020

MAIATY SARAIVA FERRAZ

**Refração e retradução em versões de canções de Bob Dylan gravadas no
Brasil**

Versão Corrigida

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução do Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de doutora em Letras.**

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa Pezza Cintrão

SÃO PAULO

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F369r Ferraz, Maiaty Saraiva
Refração e retradução em versões de canções de Bob
Dylan gravadas no Brasil. / Maiaty Saraiva Ferraz
; orientadora Heloisa Pezza Cintrão. - São Paulo,
2020.
348 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Tradução. 2. Canção. I. Cintrão, Heloisa Pezza ,
orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Maiaty Saraiva Ferraz

Data da defesa: 30/03/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Heloísa Pezza Cintrão

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 28/05/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

FERRAZ, Maiaty Saraiva. **Refração e retradução em versões de canções de Bob Dylan gravadas no Brasil.** 2020. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A minha mãe, Iracema Gomes Ferraz, nossa “Olga”, que nos deixou antes da conclusão deste trabalho, mas que nos acompanha em pensamento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço de maneira especial minha orientadora, Profa. Dra. Heloisa Pezza Cintrão, por todo o apoio, dedicação e pelo direcionamento nos momentos mais difíceis.

Ao Prof. Dr. Almiro Pisetta e à Profa. Dra. Nancy Isabel Campbell Buyno, que me orientaram durante o mestrado.

Ao Prof. Dr. John Milton, por toda a dedicação na criação do Programa de Estudos da Tradução, e por permitir a minha participação como ouvinte em seus cursos.

A amiga Isabel Bing, por ter me confiado valioso material de pesquisa que me inspirou a desenvolver esta pesquisa.

A Aurilio Santos, pelas informações sobre o Acervo Cultural Zé Ramalho.

Aos meus irmãos Celso e João.

The weight of the world
is love.
Under the burden
of solitude.
under the burden
of dissatisfaction

the weight,
the weight we carry
is love.

[...]
No rest
without love,
no sleep
without dreams
(Song, Allen Ginsberg)

Hey, hey, Woody Guthrie, I wrote you a song
'Bout a funny ol' world that's a-comin' along.
Seems sick an' it's hungry, it's tired and torn,
It looks like it's a dyin' an' it's hardly been born.
(Bob Dylan, Song to Woody)

Resumo

FERRAZ, Maiaty Saraiva. **Refração e retradução em versões de canções de Bob Dylan gravadas no Brasil**. 2020. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Esta pesquisa tem como objetivo geral estudar e investigar processos de versão de canções populares, especificamente versões gravadas de quatro canções de Bob Dylan em que ocorrem refração e retradução: “Mr. Tambourine Man”, “Blowin’ in the Wind”, “Men Gave Name to All the Animals” e “Knockin’ on Heaven’s Door”. As canções foram selecionadas tendo como ponto de partida as gravações realizadas por Zé Ramalho no álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando*. Essas análises buscam detectar, à luz da trajetória de Bob Dylan e de Zé Ramalho, as circunstâncias e razões que possibilitaram a ocorrência de processos de refração e retradução para as canções do corpus de estudo. Para explicar a ocorrência desses processos nas canções estudadas será necessário apresentar as definições dos conceitos de refração e retradução e questões relativas à tradução de canções, apresentadas por autores que se dedicam a esse tema, destacadamente Peter Low, Johan Franzon e Ronnie Apter. Faz-se necessária também tratar de questões que permeiam a obra de Bob Dylan, como a sua importância como poeta e compositor no âmbito da música e da literatura norte-americana, sua influência na obra do cantor e compositor Zé Ramalho, além da importância da presença de sua obra em versões traduzidas em diferentes épocas no trabalho de artistas de estilos variados.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Tradução de canção. Refração. Retradução. Bob Dylan. Zé Ramalho.

Abstract

This research has the general objective of studying and investigating popular song version processes, specifically recorded versions of four songs by Bob Dylan in which refraction and retranslation occur: “Mr. Tambourine Man”, “Blowin’ in the Wind”, “Men Gave Name to All the Animals” and “Knockin’ on Heaven’s Door”. The songs were selected from the recordings made by Zé Ramalho on the album *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando*. These analyzes seek to detect, in the light of Bob Dylan’s and Zé Ramalho’s trajectory, the circumstances and reasons that made possible the occurrence of refraction and retranslation processes for the songs in the corpus of study. In order to explain the occurrence of these processes in the studied songs, it will be necessary to present the definition of the concepts of refraction and retranslation and issues related to the translation of songs, presented by authors who are dedicated to this theme, especially Peter Low, Johan Franzon and Ronnie Apter. It is also necessary to address issues that permeate Bob Dylan’s work, such as his importance as a poet and composer in the scope of American Music and literature, his influence on the work of singer and composer Zé Ramalho, in addition to the importance of the presence of his work in translated versions in different times in the work of artists with different styles.

Keywords: Translation Studies; Song Translation; Refraction; Retranslation; Bob Dylan; Zé Ramalho.

Lista de ilustrações

Figura 1: capa do álbum <i>Bob Dylan</i>	35
Figura 2: capa do álbum <i>The Freewheelin' Bob Dylan</i>	38
Figura 3: capa do álbum <i>The Times They Are A-Changin'</i>	42
Figura 4: contracapa do álbum <i>The Times They Are A-Changin'</i>	43
Figura 5:capa do álbum <i>Another Side of Bob Dylan</i>	43
Figura 6: capa do álbum <i>Bringing It All Back Home</i>	46
Figura 7: capa do álbum <i>Highway 61 Revisited</i>	46
Figura 8: capa do álbum <i>Blonde on Blonde</i>	55
Figura 9: capa do álbum <i>John Wesley Harding</i>	58
Figura 10: contracapa do álbum <i>John Wesley Harding</i>	58
Figura 11: capa do álbum <i>Nashville Skyline</i>	60
Figura 12: capa do álbum <i>Self Portrait</i>	61
Figura 13: capa do álbum <i>New Morning</i>	62
Figura 14: capa do álbum <i>Dylan</i>	64
Figura 15: capa do álbum <i>Planet Waves</i>	64
Figura 16: capa do álbum <i>Before the Flood</i>	65
Figura 17: capa do álbum <i>Blood on the Tracks</i>	66
Figura 18: capa do álbum <i>The Rolling Thunder Revue: The 1975 Live Recordings (2019)</i>	69
Figura 19: capa do álbum <i>Desire</i>	71
Figura 20: contracapa do álbum <i>Desire</i>	71
Figura 21: capa do álbum <i>The Last Waltz – The Band</i>	72
Figura 22: capa do álbum <i>Street Legal</i>	73
Figura 23: capa do álbum <i>Saved</i>	74
Figura 24:capa da revista <i>The Telegraph – Issue 31</i> (Edição 31).....	74
Figura 25: capa do álbum <i>Infidels</i>	75
Figura 26: capa do álbum <i>Real Live</i>	76
Figura 27: capa do livro <i>Lyrics 1962-1985</i>	76
Figura 28: capa do álbum <i>Knocked Out Loaded</i>	77
Figura 29: capa do álbum <i>Down in the Groove</i>	77
Figura 30: capa do álbum <i>The Traveling Wilburys- Vol. 1</i>	78
Figura 31:capa do álbum <i>Dylan and The Dead</i>	78
Figura 32: capa do álbum <i>Oh Mercy</i>	79
Figura 33: capa do álbum <i>Under the Red Sky</i>	79
Figura 34:capa do álbum <i>Good As I Been to You</i>	80

Figura 35:capa do álbum <i>The Bootleg Series Vols. 1</i>	80
Figura 36:capa de <i>Drawn Blank Series</i>	81
Figura 37: capa do álbum <i>Time Out Of Mind</i>	82
Figura 38: capa do álbum <i>MTV Unplugged</i>	82
Figura 39: capa do álbum <i>Love and Theft</i>	83
Figura 40:capa do livro <i>Chronicles, volume one</i>	84
Figura 41:capa do DVD <i>No Direction Home</i>	85
Figura 42: capa do álbum <i>Modern Times</i>	86
Figura 43: poster do filme <i>I'm not there</i>	87
Figura 44: capa do álbum <i>Together Through Life</i>	88
Figura 45: capa do álbum <i>Christmas in the Heart</i>	88
Figura 46:capa do álbum <i>Shadows in the Night</i>	90
Figura 47:capa do álbum <i>Fallen Angels</i>	90
Figura 48:capa do álbum <i>Triplicate</i>	91
Figura 49: Programa e Flyer do Evento Forever Young.....	94
Figura 50:capa do álbum <i>Paêbirú</i>	106
Figura 51:capa do álbum <i>Zé Ramalho</i>	107
Figura 52: capa do álbum <i>A Peleja do Diabo Com o Dono do Céu</i>	108
Figura 53: capa do álbum <i>A Terceira Lâmina</i>	109
Figura 54: capa do livro <i>Carne de Pescoço</i>	110
Figura 55: capa do livro <i>Apocalypse</i>	110
Figura 56: capa do álbum <i>Força Verde</i>	111
Figura 57: capa do álbum <i>Orquídea Negra</i>	113
Figura 58: capa do álbum <i>Opus Visionário</i>	115
Figura 59: capa do álbum <i>Brasil Nordeste</i>	117
Figura 60: capa do álbum <i>Frevoador</i>	117
Figura 61:capa do álbum <i>O Grande Encontro</i>	119
Figura 62:capa do álbum <i>Antologia Acústica</i>	120
Figura 63: capa do álbum <i>Nação Nordestina</i>	121
Figura 64:capa do álbum <i>Zé Ramalho canta Raul Seixas</i>	122
Figura 65:capa do álbum <i>Estação Brasil</i>	123
Figura 66: capa do álbum <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i>	124
Figura 67:capa do álbum <i>Zé Ramalho Canta Luiz Gonzaga</i>	125
Figura 68: capa do álbum <i>Zé Ramalho Canta Jackson do Pandeiro</i>	125
Figura 69:capa do álbum <i>Zé Ramalho Canta Beatles</i>	126

Figura 70: capa do livro <i>Pássaro Cativo</i>	127
Figura 71: capa do livro <i>A Peleja de Zé Ramalho com Zé do Caixão</i>	128
Figura 72: capa do livro <i>Peleja de Zé Ramalho com Raul Seixas</i>	128
Figura 73: capa do livro <i>Peleja de Zé Limeira com Zé Ramalho da Paraíba</i>	129
Figura 74: capa do livro <i>Peleja de Severino Noé com Zé Ramalho na Terra de Avôhai</i>	129
Figura 75: Acervo Cultural Zé Ramalho	132
Figura 76: Livro Zé Ramalho na Literatura de cordel (capa e contracapa)	133
Figura 77 : Letra Mr. Tambourine Man - álbum "Catadô de Bromélias"	209
Figura 78: <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (capa)	210
Figura 79: <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (contracapa)	211
Figura 80: Texto Ana Maria Bahiana	211
Figura 81: Letra Mr. do Pandeiro -	212
Figura 82: <i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (capa)	216
Figura 83: capa <i>Slow Train Coming</i>	243
Figura 84: contracapa <i>Slow Train Coming</i>	244
Figura 85: capa do álbum <i>Natureza - Ruy Maurity</i>	260
Figura 86: contracapa do álbum <i>Natureza - Ruy Maurity</i>	261
Figura 87: encarte álbum <i>Natureza - Ruy Maurity</i>	261
Figura 88: encarte álbum <i>Natureza - Ruy Maurity</i>	262
Figura 89: capa do álbum <i>Zé Ramalho 20 Anos - Antologia Acústica</i>	287
Figura 90: contracapa <i>Zé Ramalho 20 anos - Antologia Acústica</i>	288
Figura 91: Letra de "Batendo na porta do céu" - encarte do álbum <i>Zé Ramalho 20 anos - Antologia Acústica</i>	289
Figura 92: Letra de "Batendo na Porta do Céu" - versão II	289

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1: Canções e Poemas de Bob Dylan	17
1.1 As origens de Dylan.....	17
1.2 Primeiros anos	18
1.3 Descobrindo seus talentos	19
1.4 Primeiras influências	20
1.5 Primeiras bandas.....	21
1.6 Amigos.....	22
1.7 Um novo nome	22
1.8 Adeus a Hibbing / Na estrada	23
1.9 No Village.....	29
1.10 Primeiras gravações	34
1.11 Suze Rotolo.....	37
1.12 Novos espaços	37
1.13 Novos públicos	38
1.14 Os festivais	39
1.15 Conversando (ou não?) com a imprensa.....	40
1.16 Premiação	41
1.17 Canções e poemas.....	41
1.18 Um ano especial.....	47
1.19 Depois do acidente.....	56
1.20 Década de 1970: batalhas musicais, sociais e pessoais	60
1.21 <i>Rolling Thunder Revue</i>	66
1.22 <i>Desire</i>	70
1.23 Final da década de 1970: <i>Renaldo and Clara, Street Legal, Slow Train Coming</i>	72
1.24 Década de 1980	73
1.25 Década de 1990	79
1.26 Anos 2000: Premiações	82
Capítulo 2: Zé Ramalho compositor e tradutor de Bob Dylan no Brasil	98
2.1 Infância, adolescência e primeiras bandas.....	98
2.2 Anos 1970: novas experiências musicais e pessoais	101
2.3 Mudança para o Rio.....	103
2.4 Anos 1970: primeiras gravações.....	104
2.5. Anos 1980.....	109
2.6 Anos 1990.....	116
2.7 O Grande Encontro.....	118
2.8 Anos 2000 e 2010	121
2.9 Sobre o processo criativo de Zé Ramalho como compositor e poeta.....	127
Capítulo 3: Versão de canções, retradução e refração	134
3.1 O <i>Pentathlon Approach to Translating Songs</i> , de Peter Low.....	138
3.1.1 <i>The Pentathlon Principle</i>	140
3.1.2 Outras discussões sobre cantabilidade.....	150
3.2 Sobre Refração	151
3.2.1 Sobre reescritura	156
3.3 Sobre Retradução.....	157

3.4 Outras questões relevantes na tradução de canções.....	163
3.5 Sobre adaptação.....	166
Capítulo 4: “Mr. Tambourine Man”.....	169
4.1. Apresentação da canção.....	169
4.1.1 Estrutura da canção.....	171
4.1.2 Estrutura melódica do refrão	171
4.1.3 A letra de “Mr. Tambourine Man”	174
4.1.4 Análise da letra de “Mr. Tambourine Man”.....	178
4.1.4.1 O refrão.....	178
4.1.4.2 Análise das estrofes da canção.....	181
4.2 Análise das traduções de “Mr. Tambourine Man”	198
4.2.1 Refrações de “Mr. Tambourine Man”	198
4.2.2 Retraduções de “Mr. Tambourine Man” no Brasil	204
4.3 Considerações finais sobre as traduções gravadas de “Mr. Tambourine Man”	214
Capítulo 5: “Blowin’ in the Wind”	216
5.1 Apresentação da canção.....	216
5.1.1 Estrutura semântica e formal da canção	218
5.1.2 Estrutura melódica da canção	222
5.1.3 Análise da letra da canção	225
5.2 Análise das traduções.....	231
5.3 Considerações finais sobre as versões.....	241
Capítulo 6: “Man Gave Names To All The Animals”	242
6.1 Apresentação da canção.....	242
6.1.1 Estrutura semântica e formal da canção	244
6.1.2 Estrutura melódica da canção	248
6.1.3 Análise da letra da canção	254
6.2 Análise das traduções.....	259
6.3 Considerações finais sobre as versões	275
Capítulo 7 : “Knockin’ on Heaven’s Door”	278
7.1 Apresentação da canção.....	278
7.1.1 Estrutura da canção.....	279
7.1.2 Estrutura melódica da canção	280
7.1.3 Análise da letra de “Knockin’ on Heaven’s Door”	283
7.2 Análise das traduções.....	286
7.3 Considerações finais sobre as versões	295
Conclusão	297
ANEXO A – Informações sobre cantores, compositores e autores de música popular norte-americana citados no texto.....	314
ANEXO B – Linha melódica da canção “Mr. Tambourine Man”	318
ANEXO C – Linha melódica da canção “Blowin’ in The Wind”	332
ANEXO D – Linha melódica da canção “Man Gave Names to All The Animals”	338
ANEXO E – Linha melódica da canção “Knockin’ on Haven’s Door”	345

Introdução

Em 2016, Bob Dylan foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura. O anúncio da premiação trouxe a retomada de discussões sobre os limites que separam canção e poesia. A Profa. Sara Danius, secretária da Academia Sueca, após anunciar o prêmio, lembrou que a poesia, em suas origens, na antiguidade clássica, era lida em apresentações e por vezes essa leitura, performática até, contava com acompanhamento musical ([Nobelprize.org](https://www.nobelprize.org), 2019¹). A premiação, além de ter levado discussões às redes sociais, evidenciou novos rumos que a Academia Sueca tomava, e que os estudos acadêmicos já haviam iniciado há longo tempo, pois Bob Dylan tem sido objeto de estudos acadêmicos desde a década de 1970.

Nosso interesse em estudar a poesia de Bob Dylan tomou corpo em nossa dissertação de mestrado nesta mesma instituição, concluída em 1997, em que nos dedicamos a pesquisar *A Poesia de Bob Dylan na Fronteira da Canção Popular e da Poesia Acadêmica* sob a orientação inicial do Prof. Almiro Pissetta, e concluída sob a orientação da Profa. Dra. Nancy Isabel Campbell Buyno. Esses estudos representaram para nós a valorização do trabalho de um autor que, embora poeta no sentido integral da palavra, não havido sido, em nosso país, tão estudado quanto era em seu próprio país, ou ainda em outros. Quando decidimos retomar os estudos acadêmicos e elaborar um projeto para ingressar no programa de doutoramento, escolhemos a tradução como área de concentração, e a temática de tradução de canções, especificamente as de Bob Dylan, mantiveram a intenção de nossos estudos de mestrado: contribuir para que a arte desse poeta seja estudada em âmbito acadêmico, dessa vez, sob a perspectiva dos estudos tradutórios. Durante o período de elaboração de nosso projeto, a realização de cursos na qualidade de ouvinte, por escolha nossa, trouxe-nos a conscientização da importância de pesquisar traduções de canções. Nosso contato com a obra de Bob Dylan não havia se encerrado após a conclusão do mestrado, e possuíamos em nosso poder amplo material sobre o músico-poeta-escritor-pintor, que fora confiado a nós por Isabel Bing, importante colaboradora em nosso mestrado. O acesso a gravações das canções de Bob Dylan no Brasil por meio desse material despertou-nos a sensibilidade e o desejo de explorar e compreender de maneira mais abrangente os caminhos da tradução de canções. Não prevíamos, ao início de nossa pesquisa, que a importância da obra de Bob Dylan atingiria, com o Prêmio Nobel de Literatura, um merecido e justo grau de reconhecimento.

¹ <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/press-release/>>

A carreira de Bob Dylan caracteriza-se por apresentar uma pluralidade de estilos e de formas de expressão artística. Bob Dylan é cantor, compositor, poeta, escritor e também pintor, além de ter atuado em cinema como ator, diretor, roteirista. Em sua atuação como cantor e compositor, as tendências e influências iniciais não se mantiveram intactas; elas se transformaram, ao se misturar com outros gêneros e estilos. Ao *folk*, que abraçou no início da carreira profissional, Bob Dylan incorporou o *rock and roll*, com o qual havia começado a se expressar musicalmente em seus tempos de colégio secundário; a música *country*, a música *gospel* e até a canção romântica. Sua importância para a música popular ocidental (e mundial) é grande e não pode ser abordada por completo em um único trabalho. Um grande número de obras (entre livros, artigos, dissertações e teses) são dedicadas a estudar, comentar, detalhar seu trabalho nas diferentes formas de expressão artística em que atuou.

Em nosso projeto de ingresso, selecionamos um corpus com um grande número de canções, pois considerávamos que seria possível estudar quase todas as canções vertidas de que tínhamos conhecimento até então. Com a evolução de nossa pesquisa, verificamos que os fenômenos de refração e retradução ocorrem de maneira significativa em canções, assim como ocorrem em textos e traduções de outra natureza. Isso foi possível porque, seguindo sugestão de nossa orientadora, resolvemos iniciar uma análise-piloto da canção “Mr. Tambourine Man”, sobre a qual realizamos uma monografia, com importante contribuição de disciplina do Prof. John Milton, que resultou em artigo publicado em revista indexada, conforme o regulamento do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da FFLCH-USP (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da USP). Passamos, então, a direcionar nossa pesquisa para um estudo sobre como os fenômenos de refração e retradução ocorrem em canções de Bob Dylan. Selecionamos, então, dentre as mais de vinte canções que foram traduzidas e gravadas no Brasil, quatro canções para compor nosso corpus. As canções são “Mr. Tambourine Man”, “Blowin’ in the Wind”, “Man Gave Name to All the Animals” e “Knockin’ on Heaven’s Door”.

A tradução de canções tornou-se, em anos recentes, objeto de estudo no campo dos Estudos da Tradução, de forma mais ampla, mais completa. Um marco foi a publicação em 2005, do livro *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation*, organizado por Dinda Gorlée, que contém artigos escritos por Gorlée, Peter Low (explanando seu *Pentathlon Approach*, que define cinco critérios presentes no processo de tradução de canções), Johan Franzon, Klaus Kaindl, Ronnie Apter e Mark Herman, entre outros autores. Em 2013, a revista *The Translator*, publicou um volume monográfico dedicado a artigos sobre tradução e música, para o qual Franzon e Low também contribuíram, além de Sebnem Susam-Sarajeva,

também organizadora do volume. Em 2016, Ronnie Apter e Mark Herman publicaram *Translating for Singing: The Theory art and craft of translating lyrics*, em que abordam aspectos especificamente relacionados à tradução de canções para óperas, além de aspectos que também dizem respeito a tradução de canções de outros gêneros. Em 2017, Peter Low publicou *Translating Song – Lyrics and Texts*, em que revisitou seu *Pentathlon Approach* e trouxe outros elementos importantes, abordados com foco em tradução de canções, como logocentrismo, estrangeirização, domesticação, adaptações. A esses títulos somem-se outros artigos sobre tradução de canções, além do website *Translating Music*. Esses trabalhos estão entre os que compõem nossa fonte de pesquisa bibliográfica para o construto teórico, por sua significação e orientação no campo dos Estudos da Tradução voltados à tradução e música, e mais especificamente tradução de canções.

Outros aportes teóricos de grande importância para nossa pesquisa são a teoria da Refração, de André Lefevere e sua obra *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Também nos orientou o trabalho de Cecília Alvstad e Alexandra Assis Rosa, “Voice in Retranslation: An overview and some trends”, publicado na *TARGET International Journal of Translation Studies*.

Os estudos desses autores nos forneceram conceitos e definições utilizados em nossas análises, e em alguns casos, observamos nesses conceitos, originalmente voltados à tradução de textos de natureza literária essencialmente escrita, a aplicabilidade ao estudo de tradução de canções, que possuem a dimensão oral como parte integrante do seu processo de realização.

Partindo dessas observações e estudos acerca do processo de tradução de música, aqui compreendida em seu sentido mais restrito de letra + melodia (canção), nossa pesquisa tem como objetivo estudar os fenômenos de refração e retradução em canções populares, especificamente as quatro canções de Bob Dylan acima mencionadas, analisando os resultados dessas traduções gravadas, à luz do construto teórico. Nossa pesquisa será realizada por meio de análises das canções e de suas traduções gravadas. Essas análises buscam identificar, à luz da trajetória de Bob Dylan e de Zé Ramalho, as circunstâncias e razões que possibilitaram a ocorrência dos dois processos nas traduções dessas canções.

Em nossas análises, consideramos o contexto de produção das canções originais e das versões. Consideramos a concepção de uma “linha de tempo” paralela à carreira de Dylan que propiciou tanto as refrações como as retraduições. Uma canção como “Mr Tambourine Man” necessitou passar por esses processos para ser incorporada no cenário brasileiro numa versão mais total, especialmente nas dimensões da letra. Essa totalidade vai sendo compreendida

num processo ao longo do tempo. Essa “linha de tempo” também pode ser concebida em relação a afinidades e influências de Zé Ramalho com relação a Bob Dylan.

Importante esclarecer que o termo “versão”, será utilizado em nossa pesquisa para definir as traduções gravadas das canções de nosso corpus. Esse termo tem sido utilizado pela indústria do disco para definir as traduções de canções, sobretudo canções populares. Também utilizaremos o termo “canção original” para as canções de Bob Dylan (letra e melodia); e utilizaremos os termos “texto original” e “texto-fonte” para nos referirmos às letras das canções de Bob Dylan, e “letra-alvo” para as letras das traduções gravadas que integram nosso corpus.

A seguir, passaremos à descrição dos capítulos de nossa tese.

O Capítulo inicial, “Canções e poemas de Bob Dylan”, abordará a trajetória do compositor Bob Dylan, buscando ressaltar sua importância no contexto da música popular norte-americana. Sua trajetória será mostrada do ponto de vista das suas várias fases criativas e canções com temáticas distintas, diferenças entre os gêneros que influenciaram seu trabalho, como o *folk*, o, *blues*, o *country* e o *rock*, além de seus trabalhos *Tarântula* (traduzido por Paulo Henriques Britto) e *Crônicas – Volume Um* (traduzido por Lucia Brito), de sua atuação nas artes plásticas, culminando com sua premiação com o Nobel de Literatura. Faremos um breve relato biográfico da infância e adolescência do compositor, passando depois ao breve tempo em que passou na universidade, as primeiras influências musicais e sua chegada ao bairro Village, de Nova York, onde realizou suas primeiras apresentações e começou a tornar-se conhecido. A seguir abordaremos sua carreira em décadas, mencionando as principais mudanças na carreira e os principais álbuns. Também serão abordados acontecimentos de sua vida pessoal que tenham relevância para a compreensão de sua imagem como artista e fatos que tiveram influência no desenvolvimento da sua carreira, como a visita a Israel, em sua fase voltada ao judaísmo, e a conversão religiosa ao cristianismo de origem protestante, na sua fase criativa conhecida como “*born again*”. Essa visão geral de sua trajetória é importante não apenas para comentar a importância que esse artista construiu na cultura norte-americana ao longo de sua carreira, mas também para auxiliar na compreensão das análises das canções de nosso corpus dentro do universo “dylanesco”.

No segundo capítulo, “Zé Ramalho, compositor e tradutor de Bob Dylan no Brasil”, apresentaremos uma visão geral da trajetória de Zé Ramalho. Começaremos abordando a infância e adolescência no Nordeste do país, onde recebeu as primeiras influências do *rock and roll* e de Bob Dylan e teve suas primeiras experiências como músico profissional.

Passaremos depois a sua mudança para o Sudeste, especificamente para o Rio de Janeiro, sua luta para conseguir mostrar seu talento e se firmar como compositor e intérprete, sua batalha para construir um nome respeitado no cenário musical brasileiro, e as diferentes fases por que passou na vida profissional e pessoal depois de ter construído uma reputação artística que o inseriu entre os principais artistas brasileiros de origem nordestina, que conquistaram o Sul preservando suas raízes; como Alceu Valença, Elba Ramalho, Fagner, Geraldo Azevedo. Também abordaremos os principais álbuns gravados por Zé Ramalho, com destaque especial para a série *Zé Ramalho Canta*, da qual faz parte o álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando*, misto de álbum-tributo e antologia, que contém algumas das versões das canções de nosso corpus. A contextualização da carreira de Zé Ramalho é fundamental para entender seu papel como tradutor de canções de Bob Dylan e para entender aspectos que influíram nos fenômenos de refração e retradução existentes nas versões analisadas.

No terceiro capítulo, abordaremos conceitos relevantes para o estudo de tradução de canções, como o *Pentathlon Approach* de Peter Low, a abordagem de “escolhas” (*choices*) na tradução de canções (por Johan Franzon). Aspectos abordados por Ronnie Apter e Mark Herman (2016) em *Translating for singing* (2016) também serão comentados. Apresentaremos também outros conceitos relevantes para o estudo de tradução de canções, como a teorização de adaptação por Linda Hutcheon (e as cinco questões: Quem? Quando? Onde? Como? Por quê?) e de apropriação, por Julie Sanders. Serão destacados conceitos e aspectos definidos por esses autores que se aplicam às traduções que integram nosso corpus. O conceito de refração definido por Lefevere nas obras mencionadas anteriormente, além de sua discussão acerca da reescritura, também integrarão este capítulo dedicado ao construto teórico. Também serão abordados os aspectos fundamentais que norteiam a retradução, abordados por Alvistad & Rosa nas publicações também mencionadas anteriormente.

Os capítulos seguintes serão destinados às análises das canções do corpus. Em cada capítulo será analisada uma canção de Bob Dylan e suas versões gravadas em português no Brasil. Apresentamos abaixo as canções originais e as traduções/gravações que são analisadas em cada capítulo:

Capítulo 4:

“Mr. Tambourine Man”, gravação original de Bob Dylan;

“Mr. Tambourine Man”, gravada pelo grupo The Byrds;

“Mr. Tambourine Man”, versão de Gileno, gravada por Renato e seus Blue Caps, com participação de Zé Ramalho, (1981);

“Sr. Camelô”, versão de Necão Castilhos, gravada pelo grupo Hallai (1987);

“Mr. Tambourine Man”, (autodenominada adaptação) de Zé Geraldo, gravada por Zé Geraldo incluída no álbum *Catadô de Bromélias* (2007);

“Mr. Do Pandeiro”, gravada por Zé Ramalho, versão de Braulio Tavares, incluída no álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* (2008).

Capítulo 5:

“Blowin’ in the Wind”, gravação original de Bob Dylan;

“Escuta a voz do vento”, versão de Nazareno de Brito e gravação do Trio Melodia do álbum *Trio Melodia* (1965);

“Blowin’ in the Wind”, gravação e versão de Diana Pequeno, do álbum *Diana Pequeno* (1978);

“O Vento Vai Responder”, gravação e versão de Zé Ramalho, do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* (2008).

Gravações realizadas a partir da versão de Diana Pequeno:

“A resposta está no ar”, gravação de Durval e Davi, do álbum *O Homem da Terra* (1980);

“A resposta está no ar”, gravação de Rony Motta com participação de Zezé di Camargo e Luciano, no álbum *Rony Motta* (1994);

“A resposta está no ar”, gravação de Di Paullo & Paulino, do álbum *O Coração Chora* (2003);

“A resposta está no ar”, gravação ao vivo de Margareth Menezes, que está no álbum *Festival de Verão Salvador 2004* (2004).

Capítulo 6:

“Man Gave Name to All the Animals”, gravação original de Bob Dylan;

“Batismo dos Bichos”, gravada por Ruy Maurity, versão adaptada de José Jorge, do álbum *Natureza*, de Ruy Maurity (1980);

“O Homem deu nome a todos animais”, gravada por Zé Ramalho, versão de Zé Ramalho, do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando* (2008).

Capítulo 7:

“Knockin’ on Heaven’s Door”, gravação original de Bob Dylan;

“Batendo na porta do céu”, gravada por Zé Ramalho, tradução e adaptação de Zé Ramalho, do álbum *20 ANOS ANTOLOGIA ACÚSTICA*, de Zé Ramalho (1997);

“Batendo na porta do céu” (versão II), gravada por Zé Ramalho, versão de Zé Ramalho; do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* (2008).

“Batendo na Porta do Céu”, gravação do grupo Expressão Ativa, em estilo *Rap*, a partir da primeira versão de Zé Ramalho para a canção “Knockin’ on Heaven’s Door”.

As canções acima foram selecionadas a partir das canções que integram o álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando*. Essas canções serão analisadas segundo os conceitos de refração e retradução e demais conceitos apresentados em nosso capítulo dedicado ao construto teórico.

As canções serão apresentadas na ordem acima. Julgamos que o mais apropriado seria começar pela análise da canção “Mr. Tambourine Man” pelo motivo de ela ter sido a primeira das canções de nosso corpus a receber uma refração (intralingual), embora tenha sido gravada depois de “Blowing in the Wind”, que foi traduzida e gravada por Diana Pequeno em fins da década de 1970. “Blowing in the Wind” também foi gravada em estilo sertanejo por Durval e Davi em 1980, e outra gravação em estilo sertanejo foi realizada por Rony Motta e Zezé di Camargo e Luciano, a partir da versão de Diana Pequeno, (com refrão em português) na década de 1990. A canção “Batismo dos Bichos” foi gravada por Ruy Maurity no início da década de 1980. “Knockin’ on Heaven’s Door” foi traduzida e gravada por Zé Ramalho em dois álbuns diferentes, e a segunda gravação da canção traduzida foi chamada de “Versão II”. Nos anos 2000, essa canção foi traduzida e adaptada em estilo rap pelo grupo Expressão Ativa, que incorporou a ela elementos da realidade social do país dos dias atuais. A canção “Mr. Tambourine Man” foi a que teve o maior número de traduções com letras diferentes gravadas até o momento, culminando com a gravação apresentada por Zé Ramalho no álbum *“Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando”*, “Mr. do Pandeiro”. Julgamos que a ordem estabelecida por nós pode auxiliar na análise dos processos de refração e retradução pelos quais as canções passaram, porque partiremos da primeira refração que ocorreu, com a canção que recebeu o maior número de versões. Decidimos partir dessa primeira refração porque julgamos essencial analisar esses processos sob uma perspectiva de tempo, uma vez que constatamos, em nossa pesquisa, que há canções que necessitaram de um intervalo de tempo maior que outras para serem traduzidas de maneira a contemplar de forma mais completa letra e música, como foi o caso de “Mr. Tambourine Man”.

Adotamos uma sistemática para a análise das canções, e que será aplicada em cada uma delas. Começaremos realizando uma apresentação da canção original, mencionando informações sobre sua gravação, seu estilo, em qual álbum foi gravada, o contexto do álbum e

da canção na obra de Dylan. A seguir, mostraremos a estrutura da letra da canção. Como todas as canções possuem refrão, destacaremos cada refrão na letra. A seguir, mostraremos a linha melódica da canção, e; caso seja necessário, mostraremos a linha melódica do refrão separadamente. Após a apresentação da canção original, da sua estrutura e de sua linha melódica, realizaremos a análise da letra, considerando aspectos semânticos, temáticos e interpretativos. Após esses passos, vamos realizar a análise das traduções gravadas. Ao final do capítulo apresentaremos considerações finais sobre as traduções. Essa sistemática foi adotada por nós visando estabelecer uma sequência que pudesse tornar visíveis os elementos verbais e musicais que influem nos resultados das traduções.

A apresentação da linha melódica nesta tese segue uma estruturação a partir de silabação, a partir de modelos semelhantes elaborados e utilizados por Luiz Tatit em *O Cancionista e Semiótica da Canção*.

Capítulo 1: Canções e Poemas de Bob Dylan

Neste primeiro capítulo, apresentaremos uma visão geral da trajetória do compositor Bob Dylan, sua importância no contexto da música popular norte-americana e sua destacada premiação com o Nobel de Literatura. Serão comentadas suas fases criativas e canções com temáticas distintas, as diferenças entre os estilos que adotou; mais especificamente o *folk*, o *country* e o *rock*, além de seus livros *Tarântula* e *Crônicas – Volume Um*.

Para fins de informação, encontra-se anexa a este trabalho uma lista com os nomes de cantores, compositores e autores de música norte-americana aqui citados com informações biográficas sobre cada um.

Robert Shelton, jornalista e crítico que se especializou em música popular, principalmente em música *folk* norte-americana, frequentava o Village de Nova York e a cena *folk* da cidade. Foi o primeiro a escrever um artigo destacando Bob Dylan como “uma cara nova na música folk”. Publicado em 1961 no New York Times, o artigo representou um importante impulso na carreira do jovem artista. Com o passar do tempo, Shelton tornou-se amigo de Dylan, Joan Baez e vários outros artistas americanos. A biografia de Dylan, que levou vários anos para escrever, é considerada seu maior trabalho (THOMSON; HUMPHRIES in SHELTON, 2011).

1.1 As origens de Dylan

É difícil imaginar qualquer outra maneira de começar a falar sobre Bob Dylan sem ser mencionando o fato de que nasceu em uma família judaica e que seu nome de batismo é Robert Allen Zimmerman. Ele nasceu em Duluth, em Minnesota, mas passou a infância e a adolescência em Hibbing, cidade fundada por imigrantes alemães e que se tornara, já no século XIX, um polo de mineração. Hibbing lucrou muito com a Primeira Guerra Mundial, e na década de 1920 estava entre as cidades mais ricas do mundo. Mas a depressão da década de 1930 também afetou a cidade, que recorreu a programas governamentais e contou com os lucros obtidos na Segunda Guerra Mundial para se manter. Entretanto, na década de 1950 a situação já não era tão favorável e, citando Shelton (2011, p. 54), “Os filhos dos mineiros passaram a deixar a cidade”.

A família da mãe de Dylan tinha vindo da Lituânia, e a do pai, da Ucrânia.

Diferentemente da maioria dos judeus que vieram para a América no começo do século XX, essas famílias não se fixaram definitivamente em Nova York, mas foram para a região de Hibbing, atraídas pela prosperidade trazida pela mineração.

O bisavô materno de Dylan possuía um cinema que a família manteve até 1947, quando vendeu esse cinema e construiu outro. Esse contato com a arte certamente foi um fator que contribuiu para despertar em Dylan o gosto pelo universo artístico (SHELTON, 2011, p.55). O avô materno de Dylan, Ben Stone, possuía uma loja de roupas, e quando o movimento da mineração na cidade baixou, mudou sua loja para o centro da cidade. A mãe de Dylan, Beatrice, nasceu em 1915. Ela (como Dylan) sonhava em deixar a cidade, mas deteve-se até conhecer Abe Zimmerman, o pai de Dylan. Abe nasceu em Duluth em 1911, e seu pai, que tinha possuído uma fábrica de sapatos em Odessa e que deixara a Europa em busca de melhores condições sociais e financeiras, empregou-se, após trabalhos mais difíceis, como vendedor numa loja de sapatos. Aos 16, Abe trabalhava como mensageiro na Standard Oil e ajudava nas despesas de casa. Conheceu Beatty Stone numa feira. O namoro dos dois levou algum tempo para se concretizar, devido à neve, que manteve a jovem presa em Hibbing. O casamento aconteceu em 1934, e eles foram viver em Duluth. E o Bobby Allen nasceu em 24 de maio de 1941 (SHELTON, 2011, p. 56/57).

1.2 Primeiros anos

Um dos fatos mais memoráveis de sua infância aconteceu quando o menino Bobby tinha 4 anos. Em uma festa dos Dias das Mães em Duluth, ele subiu ao palco para cantar uma canção para a avó, mas como todos estavam conversando, bateu o pé (literalmente) e pediu a todos que se calassem, o que aconteceu. Foi tão aplaudido que teve de cantar uma segunda canção que conhecia. Cerca de quinze dias depois, foi chamado a cantar no casamento da irmã de Beatty, mas não sem antes exigir silêncio. Recebeu 25 dólares como pagamento e disse à mãe que devolveria o cachê (SHELTON, 2011).

Após o fim da Segunda Guerra, grandes mudanças ocorreram na família. Abe perdeu o emprego na Standard Oil; o segundo filho, David, nasceu em fevereiro de 1946, e Abe contraiu pólio na epidemia no mesmo ano. Abe recuperou-se da doença, mas teve sequelas: ficou com uma perna manca e as outras com os músculos enfraquecidos. Mudaram-se para a casa dos pais de Beatty, em Hibbing. Abe associou-se a dois irmãos e montou uma loja de eletrodomésticos. O avô, Ben Stone, encarregou Bobby de fazer algumas entregas e pequenos

serviços na loja quando não estava ocupado com os estudos. Quando Stone morreu, em 1952, Beatty e Abe já estavam morando numa casa grande e com espaço para Bobby e seu irmão brincarem à vontade. A avó foi então morar com eles (SHELTON, 2011, p. 60/61).

No início da década de 1950, Bobby já estava desenvolvendo o gosto pela leitura e pela escrita. Passava grande parte do tempo em seu quarto, e lia e escrevia muito mais que a maioria dos garotos de sua idade. Outro fato marcante foi quando deu para a mãe um presente muito especial num Dia das Mães: um poema, com doze estrofes rimadas de quatro versos. Comovida e orgulhosa, Beatty leu o poema para as amigas, que choraram. Em junho de 1951, Bobby também escreveu um poema para o pai (SHELTON, 2011, p. 63/64).

Em 1952, a família comprou o primeiro aparelho de televisão de Hibbing, que acabou sendo colocado no quarto dos meninos. Bobby mandava mais do que o irmão na escolha da programação a ser assistida, e preferia programas musicais, *westerns* e filmes de aventura. Gostava dos *cowboys*, dos xerifes, dos homens da fronteira, das figuras solitárias tipicamente americanas (SHELTON, 2011, p. 64/65).

O jovem Bob também exibiu seus dons artísticos em seu *Bar Mitzvah*. Aos treze anos, seguindo a tradição judaica, leu as escrituras em hebraico na cerimônia. Foi elogiado pelos anciões (SHELTON, 2011, p.65/66). Talvez, sem que ele próprio percebesse, esse fosse mais um passo na direção da carreira artística. E, dessa vez, sem precisar pedir silêncio.

1.3 Descobrindo seus talentos

O pai de Dylan comprou um piano quando Bob tinha por volta de dez anos. Ele se interessou pelo instrumento, mas não se adaptou às aulas de música que ele e o irmão recebiam de uma tia. Dizia que queria tocar piano do seu jeito (SHELTON, 2011, p. 66). Aos quatorze, decidiu aprender um instrumento que lhe permitisse tocar na banda da escola. Tentou mais de um instrumento de sopro, mas acabou ficando com um violão. Conseguiu começar a aprender o violão apenas com a ajuda de um manual. Carregava-o consigo a quase toda parte (SHELTON, 2011, p.67). Encontrara um amigo que falava a língua que mais apreciava, a música:

Eu não saía para caçar ou pescar, não jogava no time de basquete. [...] Apenas tocava violão e minhas canções. Isso era o bastante para mim. Meus amigos eram como eu – pessoas que não tinham aptidão para jogar no time de futebol da escola, para ser o líder da Câmara de Comércio Júnior, para participar de fraternidades, para

dirigir um caminhão enquanto juntava dinheiro para a faculdade. Eu também não tinha aptidão para nada disso. Tudo que eu fazia era escrever e cantar, pintar pequenas aquarelas no papel, dissolver a mim mesmo em situações nas quais fosse invisível (SHELTON, 2011, p. 67).

Nessa altura da adolescência, Bob passou a assumir atitude e personalidade próprias, diferentes do que talvez esperassem dele. Tornou-se introspectivo e dúbio, alternava o silêncio com a comunicação fácil, a calma com expressões de emoção, as frases e os gestos calculados com os inesperados, passou a sentir e agir entre seus extremos; enfim como ele mesmo se definiu, “Eu odeio fazer o previsível” (SHELTON, 2011, p. 68).

1.4 Primeiras influências

Dylan relata que costumava ouvir estações de rádio da Louisiana, do Mississippi, nas quais escutava bastante música *country*. Shelton (2011, p. 70) cita Hank Williams como o “Shakespeare caipira” que fora influência não apenas para Dylan, mas grande parte de uma geração. E embora a única estação de rádio de Hibbing na época tivesse sido comprada por um primo de Bob, ele buscava sintonizar outras emissoras, que já tocavam *rock and roll*. Dylan comenta que “‘Henrietta’ [de Jimmy Dee] foi o primeiro rock que ouvi” (SHELTON, 2011, p. 69). Outro ídolo de Bob na época de colégio era Little Richard. No livro do ano do colegial de 1959, Bob escreveu que sua ambição era tocar na banda de Richard. Dylan comenta que Hank Williams foi uma influência para compor canções, mas também cita Elvis Presley e Buddy Holly como influenciadores no modo de cantar (SHELTON, 2011, p. 70/71).

Quando Bob concluiu o colégio, os pais deram uma festa para comemorar, o que era comum nos EUA. Foram convidados parentes e amigos da família, não foi uma festa para a qual o jovem Bob pudesse convidar amigos ou colegas de escola, mas ele recebeu a todos. Depois que a festa acabou, ele encontrou entre os presentes que ganhara, algo muito valioso: um conjunto de discos de Leadbelly. Bob ligou imediatamente para John, exultante de alegria. Bob começaria, através de Leadbelly, a conhecer a música *folk*, que viria a ser extremamente importante em sua carreira (SHELTON, 2011, p. 92/93).

1.5 Primeiras bandas

Quando estava na oitava série, Bob formou a primeira banda com dois colegas, Le Roy Hoikkala, que tocava bateria; e Monte Edwardson, que tocava violão solo. Bob cantava e tocava violão base. Chamaram a banda de “*Golden Chords*”. Tocavam em reuniões de pais e mestres e outros tipos de reunião, participavam de concursos de talentos, em finais de semana. Bob teve mais duas bandas em Hibbing naquela época. Os pais não os proibiam de tocar porque tinham certeza que a música seria passageira em suas vidas (SHELTON, 2011, p.71/72).

No outono de 1955, Bob tinha formado uma outra banda com outros amigos, Chuck, que tocava bateria; Bill Marinec, que tocava baixo e Larry Fabbro, que tocava guitarra, enquanto ele próprio tocava piano, guitarra e cantava. Ensaaiaram cerca de um ano, e se inscreveram para tocar num concurso de talentos da escola Hibbing Hill. Prepararam uma grande quantidade de equipamento, o que fazia supor que queriam realizar uma grande apresentação. Bob arrumou o cabelo com topete à Little Richard, e o repertório, obviamente, era composto de canções de Little Richard e Elvis. Bob cantou com voz áspera e estridente, e a banda tocou em volume bem alto. A plateia teria ficado dividida entre risos e aplausos, mas não ficou indiferente. O diretor da escola, que estava recebendo autoridades, enlouqueceu quando o som alto irrompeu nos ares, correu para os bastidores e desligou os microfones. Mas Bob continuou tocando o piano. A apresentação chocou a maioria das pessoas, entre colegas e professores (SHELTON, 2011, p. 75/76). Mas não seria essa a única vez em que Dylan iria chocar ou simplesmente surpreender, seria apenas a primeira.

Os astros da música não foram as únicas influências na adolescência de Dylan. Outras figuras que inspiravam os rapazes da época eram James Dean e Marlon Brando. James Dean, provavelmente por ser mais jovem e pelos personagens que representou na tela, conseguia expressar na tela aquilo que grande parte dos jovens da época sentia: uma grande distância do mundo que os pais idealizavam para eles, um sentimento de não pertencer àquele mundo ao redor e querer buscar e construir seu próprio mundo. Como grande parte de sua geração, Dylan também admirava Dean e Brando, imitava seus gestos, seus jeitos, suas roupas. Comprou uma motocicleta e chegou até a realizar manobras mais arriscadas, e pediu ao irmão que o fotografasse na moto (SHELTON, 2011, p.77/78). Dylan, que anos depois tornar-se-ia, ele próprio, um ídolo de sua geração, encontrava-se, nesses dias, ainda na condição de admirador, de fã. Mas sua fome de conhecimento artístico, sua dedicação em aprender,

fizeram com que pudesse não apenas absorver muito sobre o universo da música popular norte-americana, mas também compreender esse universo a ponto de poder renová-lo com suas criações.

1.6 Amigos

Quando tinha seus dezesseis anos, Bob tinha um amigo constante, John Bucklen, com quem partilhava ideias, gostos e aventuras. Os dois gostavam de gravar a si mesmos cantando e tocando violão. Chegaram a viajar juntos, e foram juntos conhecer Jim Dandy, um radialista negro que morava numa cidade próxima. Visitaram Jim Dandy várias vezes para tocar *blues* e ouvir discos de *rhythm n' blues* (SHELTON, 2011, p. 79/80).

Quando tinha 17 anos, Bob namorou uma garota chamada Echo. Ela não era de família judia, e morava numa parte mais distante da cidade. Gostava de *rhythm n' blues* como ele, e também pensava em ser artista, queria ser atriz. Existia uma grande amizade entre ambos, um certo companheirismo que fazia com que compartilhassem os sonhos e os gostos. Echo era amiga e namorada. Embora o namoro não fosse muito bem aceito pelo pai dela, nem pela família dele, os dois continuaram seu relacionamento, contando com a esperteza da juventude a seu favor. Bob costumava passar as tardes no jardim da casa dela, tocando e cantando para sua musa (SHELTON, 2011, p. 80-83).

1.7 Um novo nome

A origem do nome “Dylan” causou dúvidas durante muito tempo desde que Bob Dylan atingiu o sucesso. A curiosidade em torno das razões pelas quais um artista adota esse ou aquele nome sempre acontece e, por vezes, discussões são levantadas a respeito disso. No caso de Dylan, a dúvida seria se tinha escolhido esse sobrenome artístico em lugar do seu para homenagear o poeta Dylan Thomas ou algo semelhante. Echo, a ex-namorada e amiga, fala de quando ouviu pela primeira vez Bob dizer que ia mudar seu nome:

Lembro quando Bob decidiu qual seria o nome dele. Foi em 1958, e ele estava no primeiro ano. Ele apareceu na minha casa com John Bucklen um dia e disse: “Eu sei como vou chamar a mim mesmo. Um nome incrível – Bob Dillon”. (SHELTON, 2011, p. 84)

Shelton explica as origens do nome “Dylan”:

Provavelmente, o novo nome de Bob teve duas fontes. Apesar de acreditar-se que Matt Dillon tenha sido um verdadeiro herói do oeste, o personagem foi criado pelo roteirista de televisão John Meaton e pelo produtor Norman McDonnell para a série de aventura *Gunsmoke*. O programa foi ao ar em 1952 na rádio da Columbia Broadcasting System, e estreou na CBS-TV em 10 de setembro de 1955. Mais próximo ao universo de Dylan, houve uma família pioneira de Hibbing, de nome Dillion. Um certo James Dillion foi o primeiro carroceiro da cidade. Quatro famílias Dillon estavam relacionadas na lista telefônica de Hibbing em 1968. Bob desviou um repórter do *The Chicago Daily News* para os Dillion em novembro de 1965:

CDN: E quanto à história de que você mudou seu nome de Bob Zimmerman para Bob Dylan porque admira a poesia de Dylan Thomas?

Dylan: Não, meu Deus, não. Eu escolhi Dylan porque tenho um tio chamado Dillion. Mudei a grafia, mas apenas porque fica melhor assim. Li um pouco de Dylan Thomas, mas não tem nada a ver comigo. (SHELTON, 2011, p. 84)

Shelton cita o pedido do próprio Dylan:

Deixe claro no seu livro que eu não escolhi o meu nome em referência a Dylan Thomas. A poesia de Dylan Thomas é para pessoas que não estão realmente satisfeitas na cama; para pessoas que curtem romances masculinos”. (SHELTON, 2011, p. 85)

A atitude de escolher para si um nome, antes mesmo de ter deixado a cidade onde vivera até então, evidencia a determinação de Dylan em seguir a carreira artística. Até então, havia apenas começado a buscar as respostas às perguntas que precisaria fazer e expressar na sua arte, como questionamentos sobre a vida, a sociedade, as pessoas. Sua mãe comentou: “Mesmo quando ainda estava em casa ele já se preocupava com os menos favorecidos. Ele queria estender a mão para as pessoas o tempo todo” (SHELTON, 2011, p. 97).

1.8 Adeus a Hibbing / Na estrada

Após a formatura no secundário, Bob Dylan deixou Hibbing e foi estudar em Minneapolis, mas esse seria apenas mais um passo na vida do jovem Bobby rumo à carreira musical. Voltaria algumas vezes para Hibbing, mas a cada uma delas pareceria mais e mais um estranho em sua própria terra. Quando esteve na cidade para os funerais do pai, em 1968, Echo e John Bucklen também não viviam mais lá (SHELTON, 2011, p. 101).

Dylan deixou sua cidade, a princípio, para estudar artes liberais na *University of Minnesota*, mas antes de começarem as aulas ele foi para Denver, no Colorado, em busca da cena *folk* da cidade. Ficou pouco tempo na cidade, mas o bastante para aprender mais sobre a música *folk*. Tocou num dos bares mais frequentados pelos apreciadores de *folk*, um bar

chamado Exodus, e em outros bares do lugar. Em Denver, conheceu duas pessoas que tiveram influência no seu trabalho. Uma delas foi Judy Collins, que foi uma das primeiras intérpretes das canções de Dylan. A outra pessoa foi Jesse Fuller, um músico da Georgia que se apresentava sozinho no estilo *one man band*, e de quem Dylan deve ter observado não apenas o estilo de tocar e misturar *blues* e *ragtime* rural, mas também a inventividade para adaptar os instrumentos que tocava ao mesmo tempo (SHELTON, 2011):

Dylan observou a forma como Fuller mantinha uma gaita e um *kazoo* em frente à boca com um suporte de metal apoiado no pescoço que permitiria alternar o canto e o fraseado com a gaita. Dylan colou em Fuller, que morreu em 1976, e aprendeu a tocar gaita naquele suporte singular. (SHELTON, 2011, p. 105)

Dylan cursou a *University of Minnesota* por muito pouco tempo, nem mesmo prestou juramento. Seu pai dissera que “Bob não gostou muito do ambiente da universidade. Ele achava os estudantes falsos, jovens mimados com quem não tinha muito em comum” (SHELTON, 2011, p. 107). Como o que mais lhe interessava era a música, ele frequentava os cafés e bares de Dinkytown, bairro comercial e boêmio da cidade. E foi lá que fez novos amigos, também interessados em *folk* e *blues*. Dois desses amigos eram “Spider John” Koerner, um *beatnik*, e Harry Weber, um estudante de literatura latina. Koerner falou sobre Dylan: “Não lembro de Dylan ter falado a respeito de buscar o sucesso no *show business*. Estávamos muito interessados em coisas imediatas, em compor canções” (SHELTON, 2011, p. 107). Weber comenta que Dylan contava histórias, e que pensava haver inconsistências nelas, mas que o julgava um romântico. A personalidade de Bob começava a distingui-lo de grande parte das pessoas, e era algo quase tão notado quanto seu talento musical. Weber relata:

“Conheci Dylan cerca de um mês depois que ele chegou aqui. Ele aparecia para visitar Koerner, mas ficava interessado em alguma técnica ou canção nova que eu conhecia. Morávamos no número 42 da Seventh Street Southest, um apartamento horrível, um cortiço com três homens. Sempre havia muita música no ar. Não achava fácil me comunicar com Bob, e não acredito que alguém achasse. Até mesmo as garotas de quem ele gostava tinham dificuldade para conversar com ele, e ele tinha dificuldade para conversar com elas. Mas era diferente quando o assunto era música!” (SHELTON, 2011, p. 109)

Weber comenta que, naqueles dias, a música *folk* era *underground* e o estilo que predominava era o da canção sindical, tendo Pete Seeger e Woody Guthrie entre seus grandes nomes, mas destaca que “Dylan nunca deu muita atenção à batalha pela tradição por aqui. Talvez ele tenha ficado tão bom porque esse tipo de coisa não o incomodava” (SHELTON,

2011, p. 109).

Quando tocava em Dinkytown, Dylan ampliou rapidamente seu repertório e aprimorou suas habilidades ao violão e no canto. John Pancake, que na época editava em conjunto com o amigo Paul Nelson uma publicação mimeografada sobre música *folk* chamada *Little Sandy Review*, relembra a busca de Dylan por aprender (SHELTON, 2011, p. 109):

“[...] Bob tinha muito interesse em aprender o que pudesse comigo sobre música. Toquei uma canção de prisão texana de um disco de Alan Lomax para ele. Ele disse que estava mais interessado em aprender diretamente das pessoas do que dos discos. Bob não parecia querer gravar discos, mas apenas ser grande no circuito dos cafés e atrair a atenção das garotas.” (SHELTON, 2011, p. 118)

Em Dinkytown, Dylan também aprenderia muito sobre o compositor e cantor que seria a grande influência em sua carreira, Woody Guthrie, mas também sobre como se apresentar, como mostrar sua arte, como atrair atenção para si. A admiração por Guthrie (para não dizer veneração), fez com que o Bob de outrora e sua postura e performances inspirados no *rock n'roll* dessem lugar a um outro Dylan, ou Dillon, como se chamara inicialmente. Harvey Abrams, um dos amigos de Dylan na época, que abriu juntamente com um amigo um café onde Dylan tocava em finais de semana, disse a Shelton como ele costumava vestir-se: “Bob usava Levi’s, mocassins ou botas e uma camisa jeans azul. No inverno, um velho paletó de *tweed* e cachecol. E sempre algum tipo de chapéu ou boné excêntrico” (SHELTON, 2011, p. 109). Esse novo Dylan possuía um outro estilo de se vestir e de cantar. E sabia quase todas as canções de Guthrie. Dylan comenta, no documentário em vídeo *A Vision Shared - A Tribute to Woody Guthrie and Leadbelly* (BROWN, 1988) sobre a influência de Woody nessa fase de sua carreira:

Woody era como um... ele tinha um som especial. E, além disso, ele... ele dizia algo que parecia que precisava ser dito... para continuar com seu som. Eu gosto do modo como ele tocava e cantava e gosto das coisas que ele dizia quando ele cantava. Eu comecei a cantar com suas canções. Era uma época em que eu não escutava nada a não ser suas canções, e ele tinha escrito tantas. Eu sabia todas. Eu era uma *jukebox* de Woody Guthrie... quero dizer, ele tinha tanto a dar, você sabe, ele era como um elo e uma corrente para mim e você podia escutar suas canções e realmente aprender a viver. Eu sei que ele fez muito mais do que ele sabia que fez (BROWN, 1988, tradução nossa).²

² Woody was like a... he had a particular sound. And besides that, he... he said something that seemed to be needed to be said... to go on with his sound. I like the way he played and sang and I like the things he said when he sang. I started singing with his songs. It was a time I heard nothing but his songs and he'd written so many. I knew them all. I was a Woody Guthrie jukebox... I mean, he had so much to give, you know, he was like a link and chain for me and you could listen to his songs and actually learn how to live. I know he did a whole lot more than he ever knew he did (BROWN, 1988).

Woody Guthrie nasceu em Okemah, em Oklahoma, em 1912. Seu pai tinha sido um criado de suínos e especulador de terras, mas enfrentou depois duras tragédias. Uma casa que tinha construído foi destruída num incêndio, a irmã de Woody morreu numa explosão, e a mãe de Woody morreu da doença de Huntington, uma doença degenerativa que ele enfrentou também em seus últimos anos de vida. O pai morreu num incêndio, que se acredita ter sido suicídio. Woody viveu em famílias adotivas, mas aos 17 anos decidiu seguir seu próprio caminho. Inicialmente foi para Galveston e para o Golfo do México, e depois para a Califórnia. Tocava e cantava para trabalhadores de plantações, e apresentava um programa de rádio na emissora WKVD, em Los Angeles (SHELTON, 2011, p. 123/4).

A importância de Woody Guthrie na cultura norte-americana é algo difícil de ser expresso em poucas palavras. Shelton comenta que ele “simbolizava a cultura popular norte-americana” (SHELTON, 2011, p.121):

Quem era esse “herói de mil faces”? Woody foi o arquétipo do trovador americano, um cantor, contador de histórias, poeta, cantor-profeta, trabalhador braçal, organizador, sindicalista, viajante, jornalista, catador de pêssegos, caronista, andarilho, trabalhador migrante, refugiado. Ele foi um rebelde sem lar, um egresso precoce. Ele se tornou a voz dos deserdados de Oklahoma e dos Arkansas, expulsos de suas terras pelas secas e pelas tempestades de areia da década de 1930. Ele foi o bardo da Grande Depressão, um pai andarilho, cantor, boca-suja e bebedor dos *beats* da década de 1950, dos *hippies* da década de 1960 e de alguns dos ativistas políticos da década de 1970. Woody era formado por partes de Whitman, Sandburg, Will Rogers e Jimmie Rogers. Quaisquer que fossem as influências e tradições que personificasse, Guthrie era o homem de si mesmo, um individualista intransigente que pode ter usado a própria arte para servir a si mesmo, mas também à música, à literatura e a seu povo. (SHELTON, 2011, p.121)

Shelton comenta que “Woody era parte cantor de *country*, parte cantor de *folk*” (SHELTON, 2011, p.123). Woody tocou com vários artistas de música *country* e *folk*. Um grande amigo e companheiro seu foi Pete Seeger. Tocaram em diferentes locais em Nova York, principalmente no bairro boêmio de Greenwich Village. Woody tinha um estilo próprio de mesclar o *country* e o *folk*, e não fazia concessões para agradar a um grande público. Para Shelton, essa determinação de Woody influenciou o caráter de Bob Dylan, que também não fez concessões (SHELTON, 2011, p. 124/5).

Dylan se identificava apaixonadamente com a independência crua de Guthrie, com a riqueza de sua linguagem, com as letras inspirada [sic] e brincalhonas de suas baladas, com a enxurrada de criatividade pessoal, com a gaita, o violão e a voz

rouquenha. Ele por fim tinha um modelo a partir do qual pudesse moldar a si mesmo. Por fim podia dar adeus à classe média de Hibbing. Por fim, encontrara o irmão mais velho e o pai espiritual que tanto buscou. Woody foi o primeiro Tambourine Man de Dylan, e mesmo depois que superou a imagem característica do ídolo Guthrie permaneceu uma marca indelével na personalidade de Bob. Guthrie proporcionou uma forma de ver o mundo. A maioria das cerca de mil canções de Guthrie irradiam amor pelo povo, o prazer do riso das crianças, a dignidade do trabalho cooperativo. (SHELTON, 2011, p.122)

Embora Woody Guthrie não se considerasse poeta ou escritor, ele escreveu, estimulado por Pete Seeger, *Bound for Glory*, sua autobiografia, que publicou em 1943. Woody compôs canções, poemas, escreveu sobre música e também desenhava. Bob Dylan utilizou essas mesmas formas de expressão (SHELTON, 2011, p. 125). E também como Woody, utilizou o rádio para se expressar, chegando a criar seu próprio programa de rádio, sobre o qual falaremos mais adiante. O filho de Woody, Arlo Guthrie, que também é cantor e compositor, comentou no documentário *A Vision Shared - A Tribute to Woody Guthrie and Leadbelly*:

Meu pai e Leadbelly cantaram uma grande variedade de música. Eles escreveram canções para crianças, eles escreveram canções de amor, eles também escreveram canções para dançar despreocupadamente. Eles escreveram canções para pensar, canções sobre acontecimentos políticos, sobre acontecimentos sociais, sobre tudo o que estava acontecendo na vida deles. Eles viam a música como uma expressão de ... não apenas como entretenimento para manter as crianças fora das ruas ou coisa semelhante. A música era um modo de vida para aquelas pessoas. (BROWN, 1988, tradução nossa)³

Woody Guthrie soube, como poucos artistas de sua geração, cantar e recriar ritmos da canção popular norte-americana, imbuindo suas composições de poesia e protesto sem perder o bom humor e a naturalidade. Sua dedicação à música e sua atitude como artista, de não buscar o sucesso a qualquer preço, e sim cantar sobre aquilo em que acreditava, fizeram dele uma das maiores vozes da música norte-americana e um dos ícones da música *folk*, uma das grandes vozes da canção de protesto. Sua atitude com relação à arte refletia sua atitude diante da vida, a de quem buscava a igualdade:

Woody escreveu pelo menos mil canções, do hino nacional *folk*, “This Land is Your Land”, à clássica música de adeus “So Long, It’s Been Good to Know You”, de canções como “Car Car”, a panegíricos nacionais, como “Pastures of Plenty”. Ele

³ My dad and Leadbelly covered a wide range of music. They wrote songs for kids, they wrote songs for lovers, they wrote songs for jumping up and down mindlessly, too. They wrote songs for thinking about, they wrote songs about political events, about social events, about everything that was going on in their lives. They saw music as an expression of ... it was not just entertainment in order to keep the kids off the street or something like that. Music was a way of life for those people. (BROWN, 1988)

compôs muito poucas melodias, mas trabalhava em cima das melodias de músicas *country* e *folk*, refazendo-as completamente com novas letras. Ele adorava anti-heróis fora da lei que na verdade se contrapunham às perversidades da sociedade. (SHELTON, 2011, p.126)

Woody começou a ter a saúde afetada na década de 1940, e em 1954 recebeu o diagnóstico de que tinha a doença de Huntington (*Huntington's chorea*). Passou os treze anos seguintes em hospitais. Dylan tentou contato com ele em mais de uma ocasião. Shelton cita comentário de um dos amigos de Dylan na época, sobre a sua busca por Woody:

Bob queria entrar em contato com Woody, que morria lentamente de doença de Huntington no Greystone Hospital, em Nova Jersey. Morton: “Houve muitas festas na casa de Whitaker naquele outono. Bob ficava bêbado e telefonava para Guthrie. Alguns de nós pegávamos o telefone para dar um alô. Bob disse à Guthrie que iria visitá-lo.” (SHELTON, 2011, p.121)

Bob Dylan partiu de Minneapolis no final de 1960. E saiu dizendo: “Estou indo para Nova York! Vou visitar Woody!” (SHELTON, 2011, p.135). E seguiu sua “*Highway 61*” rumo a sua história. Shelton (2011, p.131) comenta que “Bob voltou para Minneapolis em dezembro de 1961, depois de gravar o primeiro disco”, e mostrou a amigos o artigo do New York Times que o elogiava, mas não obteve o mesmo tratamento por parte da imprensa local, que se ocupou mais de detalhes sobre sua vida no campus e como ele era antes de tornar-se um artista conhecido. Lembramos o ditado que diz que “ninguém é profeta em sua terra”. Foram necessários alguns anos para que a imprensa da região reconhecesse a importância de seu trabalho, e também foi necessário algum tempo para que seus amigos mais antigos compreendessem as mudanças que aconteceram com ele.

Importante mencionar que o *folk* inglês também exerceu influência no trabalho de Bob Dylan. Marqusee (2005) comenta sobre sua ida a Londres no começo da carreira:

Dylan chegou a Londres em dezembro de 1962 e se hospedou no Mayfair, onde a BBC havia reservado um quarto para ele, mas ele se sentiu desconfortável com essas coisas luxuosas (“Eu sabia o que é ser negro”, disse ele a Robert Shelton). Ele partiu para os clubes *folk*, onde se sentia muito mais em casa. Aqui ele absorveu as escolas de prática popular e as várias perspectivas políticas por trás delas. Ele conheceu e ouviu muitos dos jovens cantores, incluindo Martin Carthy, que apresentou Dylan às fontes britânicas originais das canções apalaches que ele conhecia do trabalho de Lomax e Harry Smith (MARQUSEE, 2005, p. 72, tradução nossa)⁴.

⁴ Dylan arrived in London in December 1962 he checked into the Mayfair, where BBC had booked him a room, but he felt uncomfortable in such plush surroundings (“I knew then what it is like to be a Negro”, he told Robert Shelton). He set off to the folk clubs, where he felt much more at home. Here he soaked up the contending schools of folk practice and the various political perspectives that lay behind them. He met and heard many of the young singers, including Martin Carthy, who introduced Dylan to the original British sources of the Appalachian songs he knew from the work of Lomax and Harry Smith (MARQUSEE, 2005, p. 72).

Marqusee (2005, p. 13) também aponta a influência do discurso religioso de Martin Luther King na obra de Bob Dylan. Ele comenta sobre um dos protestos de agosto de 1963:

Por trás do famoso discurso estavam muitos dos elementos que forjaram o repertório dos cantores *folk* e infundiram a nova música de Bob Dylan: as imagens e a sintaxe rítmica da *King James Bible*, as tradições de chamada e resposta da igreja negra, a música criada pelos escravos e pelas mãos do campo, o senso de um destino coletivo que, entretanto, exigia uma escolha moral individual, a busca de um idioma que pudesse alcançar e mover massas de seres humanos modernos. Como os cantores de *spirituals*, King formou uma visão utópica durável a partir da brutalidade de séculos de racismo. Ele girou o ouro da lama. E, ao fazê-lo, Dylan assistiu e ouviu, junto com centenas de milhares nas lojas e milhões a mais na televisão (e não apenas na América) (MARQUSEE, 2005, p. 13, tradução nossa).⁵

1.9 No Village

Quando Dylan chegou à Nova York, em dezembro de 1960, o cenário de *revival* da música *folk* se formava e se firmava com força na cidade, nesse ano e nos anos seguintes:

A explosão *folk* chegou logo após a primeira onda do *rock'n'roll* ter terminado. De 1954 a 1958, os cantores de *rock*, *rhythm'n'blues* e *rockabilly* alcançaram o auge e, em seguida, pareceram perder a inspiração e o foco. Junto a esse empalidecer temporário do poder dos primórdios do *rock* veio uma leva de escândalos de jabá, com a descoberta de radialistas que aceitavam propina para tocar certos discos. Por alguns anos, o *folk* pareceu a alternativa pura ao *rock* corrompido. Embebidas nas tradições de inconformismo musical, anticomercialismo ou, pelo menos, não comercialismo, as canções *folk* pareciam então o corretivo musical saudável. (SHELTON, 2011, p.138)

Nos primeiros tempos, Dylan ficou em *Times Square*, fazendo qualquer tipo de trabalho para sobreviver, afirmando inclusive que chegou a se prostituir. Depois foi viver no Village, em casas de conhecidos. Pouco tempo depois de chegar ao Village, começou a ter contato mais estreito com os poetas *beats*:

⁵ Behind the famous speech were many of the element that had forged the folksingers' repertoire and infused the new music of Bob Dylan: the imagery and rhythmic syntax of King James Bible, the call-and-response traditions of the black church, the music created by the slaves and the field hands, the sense of a collective destiny that yet also demanded an individual moral choice, the search for an idiom that could reach and move masses of modern human beings. Like the singers of the spirituals, King fashioned a durable utopian vision out of the brutality of centuries of racism. He spun gold from the mire. And as he did so, Dylan watched and listened, along with hundreds of thousands in the mall and millions more via television (and not only in America) (MARQUSEE, 2005, p. 13).

[...] Dylan desceu no metrô no Village no início de fevereiro de 1961, num estado de espírito furiosamente ambicioso. Sua aparência era basicamente a mesma de quando deixara Minneapolis, frágil e magro vestindo jeans, casacos de couro e camurça. [...] Dylan já estava completamente imerso na música *folk*, e logo suas botas pisaram na poesia *beat*. [...] Os poetas *beat* trabalhavam lado a lado com os tocadores de violão *folk*, ambos eram mão de obra barata. Dylan renasceu artisticamente de uma ascendência dupla: o novo romantismo dos cantores *folk* urbanos tomou aquilo deixado pelo romantismo de Whitman, Sandburg, Guthrie, Kerouac e Ginsberg. (SHELTON, 2011, p.142/43).

Uma das marcas de Dylan nesse período era sua imagem física. Ainda sob forte influência da figura de Guthrie e dos cantores *folk* e *country* que ele tinha conhecido até então, Bob Dylan usava um chapéu de veludo preto que vemos em diversas fotos, e que Shelton (2011, p. 144) descreve: “Com o topo levemente pontudo e aba curta, lembrava o boné de um garoto holandês ou os bonés usados pelos imigrantes do Leste Europeu que, do convés dos navios, fitavam maravilhados os arranha-céus de Manhattan. Dylan usou o chapéu no palco e fora dele até meados de 1962, quando o deu de lembrança ao cantor Dave Van Ronk”. Van Ronk foi para Bob Dylan uma forte influência desse período no Village:

Os dois músicos que mais atraíam Bob eram Dave Van Ronk e Jack Elliott, provavelmente os melhores cantores *folk* do Village. Elliot era a reencarnação de Woody, um “*citybilly*” sobre quem Guthrie certa vez comentou: “Jack Elliott soa mais como eu do que eu mesmo”. Van Ronk era um intelectual branco urbano que interpretava *blues* e canções de negros de maneira magistral. O impacto de ambos sobre Dylan foi enorme, uma ponte para o passado. [...] Van Ronk nasceu no Brooklyn em 1936 e largou a escola com 15 anos, mas nunca deixou de estudar ou ensinar. [...] cantava com voz melancólica e rouca que ajudava a traduzir os quase sempre ininteligíveis *blues* negros para o público branco urbano (Rolfe Cahn e o artista Ric Von Schimdt, em Boston, e Alexis Korner, em Londres, também estavam trazendo o *folk blues* aos tipos brancos sofisticados. Presley havia feito o mesmo anos antes, de modo extrovertido e extravagante. (SHELTON, 2011, p.152/53)

Dave Van Ronk e sua esposa Terri ajudaram Dylan em seus primeiros passos, inclusive para conseguir shows. Dentre as canções de Van Ronk que conhecia, Dylan gravou “House of the Rising Sun”⁶ (SHELTON, 2011, p. 155). Marqusee (2005) lembra comentário de Dylan sobre

⁶ As origens da canção “House of the Rising Sun” são objeto de discussão e estudo até os dias atuais. O primeiro registro de gravação da canção teria sido feito por Alan Lomax, em 1941, no Kentucky, cantada à capela por uma jovem de 16 anos chamada Georgia Turner. Marshall (2011), também aponta a existência de uma gravação dessa canção realizada em 1933 por Clarence Ashley. Marshall (2011) comenta que Ted Anthony, na obra *Chasing the Rising Sun* relata que a canção teria origem na tradição folk norte-americana, especialmente em medicine shows (caravanas itinerantes que conduziam apresentações de artistas e vendedores de “remédios” de fabricação artesanal) do século XIX. Antes da banda The Animals e de Dylan e Joan Baez nos anos 1960, Leadbelly realizou uma gravação da canção na década de 1940 e Pete Seeger realizou uma gravação na década 1950, sob a perspectiva de uma mulher como eu-lírico da canção (MARSHALL, 2011). Descobertas arqueológicas e investigações de cunho histórico apontam que teria existido um hotel chamado *Rising Sun* em Nova Orleans no começo do século XIX, e há outras prováveis origens da canção, entre elas a possibilidade de uma origem inglesa (MARSHALL, 2011). É inegável o caráter *folk* da canção, bem como a impossibilidade de se creditar a canção a um autor.

Van Ronk:

“A voz de Van Ronk era como estilhaços enferrujados e ele podia obter muita ramificação sutil”, recordou Dylan, “delicado, gentil, áspero, explosivo, às vezes tudo dentro da mesma música”. Mas foi a personalidade do homem ainda mais do que sua música que impressionou Dylan. - Não havia marionetes nele, ele era grande, muito alto, e eu olhava para cima ao olhar para ele. Ele veio da terra dos gigantes” (MARQUSEE, 2005, p. 44, tradução nossa).⁷

Jack Elliott foi outra influência do universo *folk* que Dylan absorvera nesse período. Shelton (2011, p. 162) comenta que “Jack forneceu a Bob um modelo para o vagabundo tranquilo. Embora Dylan soubesse que desleixo demais era perda de tempo, ele também sabia que passar a impressão de estar vagando sem rumo tornava as pessoas relaxadas e comunicativas”. Tanto Elliott quanto Dylan tiveram Woody Guthrie como ídolo, inspiração, um mestre acima de tudo.

Dylan foi abrigado nesse período por dois casais, Eve e Mac Mackenzie (um trabalhador do cais) e Lilian Bailey e Mel Bailey (um médico). As suas primeiras apresentações em Nova York aconteceram em locais pequenos, cafés sem luxo onde se podia passar o chapéu para ganhar algum dinheiro. Enquanto Bob Dylan tocava e cantava no Village para sobreviver, Joan Baez já tinha feito sua estreia no Newport Folk Festival e estava entre os artistas folk que podiam contar com o aparo de uma gravadora (SHELTON, 2011, p.145).

Mike Porco, um calabrês que tinha vindo da Itália nos anos 1930, foi o primeiro a dar oportunidade a Bob Dylan, que tocava em seu “*a-Folk-a-City*” por duas semanas, nas mesmas noites em que John Lee Hooker. Porco ajudou Dylan a se sindicalizar e chegou a lhe ajudar a conseguir roupas mais adequadas para cantar na cena *folk*: macacão jeans e camisetas (SHELTON, 2011, p.147). Dylan não apenas tocava sozinho, mas também cantava e acompanhava outros artistas cantando e tocando gaita, começando a improvisar um suporte, que viria a ser uma de suas marcas (SHELTON, 2011, p. 151/2).

Na verdade, os dias passados no Village foram um grande aprendizado para Bob Dylan, um aprendizado e uma autodescoberta. Ele conheceria de perto um universo musical que cortejava à distância e no qual desejava envolver-se desde os tempos de estudante. Viveria, a partir de então, uma nova realidade em sua vida, a de músico profissional, que enterraria definitivamente toda e qualquer possibilidade de retorno ao mundo estudantil. Ele enfrentaria as dificuldades e também viveria as alegrias de um músico iniciante. Passar a viver

⁷ “Van Ronk’s voice was like rusted shrapnel and he could get a lot of subtle ramification out of it”, Dylan recalled, “delicate, gentle, rough, explosive, sometimes all within the same song”. But it was the man’s personality even more than his music that awed Dylan. “No puppet strings on him ever he was big, sky high, and I looked up to him. He came from the land of giants” (MARQUSEE, 2005, p. 44).

de música e para a música não foi fácil e nem rápido para ele, mas era um caminho sem volta. Aprender, criar, descobrir, tudo era parte de um processo de crescimento em que Dylan mergulhou de corpo e alma. O Village foi um grande laboratório no qual ele criou a si mesmo como músico, criação essa que faria com que passasse por uma série de transformações. Nesses dias, teve encontros presenciais com a influência mais importante em sua carreira e em sua vida: Woody Guthrie. Shelton comenta a respeito de um desses encontros, embora Dylan tenha lhe dito que conheceria Woody antes:

No verão de 1960, os cantores Logan English, os Clancy Brothers e Tommy Makem, Molly Scott e Martin Lorin realizaram um evento especial para Woody no One Sheridan Square. Em 23 de outubro de 1960, quando seu filho Arlo Davy completava 13 anos, Woody foi levado até um estúdio de dança na Segunda Avenida. Tentei conversar com ele, mas não consegui me comunicar. A cada saída víamos Woody piorar. Logo ele já não podia sequer ser levado até Manhattan. Um casal de entusiastas de *folk* de meia-idade, Robert e Sidsel Gleason, que moravam em East Orange, não muito longe do Greystone Park, iniciaram uma série de encontros com Woody aos domingos. Em um deles, Dylan, que se hospedava com os Gleason com frequência, finalmente conheceu seu primeiro e último ídolo. Descobriu que o autor que outrora estava “destinado à glória” agora sofria numa concha. As mãos de Guthrie tremiam, seus ombros chacoalhavam involuntariamente e ele falou apenas com ruídos fracos e ininteligíveis. Ainda era capaz de demonstrar apreciação, evocar a tentativa de um sorriso, indicar o que lhe fora dito. [...] Dylan se manteve discreto, um espião modesto observando os que se ocupavam em morrer e os que se ocupavam em nascer. Conforme Elliott descreveu a mim: “Sempre que eu estava por perto naqueles dias, Bob estava lá também. Engraçado, Bobby sempre meio que hesitava nas sombras, só assistindo a tudo, só ouvindo. Bob era tímido, sabe. Ainda é. Mas, logo de cara, pude ver que Bob foi muito influenciado por tudo a respeito de Woody. Bobby provavelmente sentia que podia se comunicar com ele mais do que eu, mas eu conhecia Woody tão bem que conversávamos sem palavras. Mas o mesmo acontecia com Bob. Ele me disse que tinha uma ‘sensação’ de conversar com Woody que ia além das palavras. Eu sabia o que ele queria dizer. Aqueles eram os dias, quando Bob meio que comutava entre East Orange e vários sofás em Nova York”. (SHELTON, 2011, p.157/58)

As pessoas que conheceram Dylan no tempo em que viveu no Village descrevem um traço de sua personalidade que não mudaria, mesmo com o passar dos anos: alternam-se nele timidez e extroversão (SHELTON, 2011, p. 163). Na verdade, Dylan parecia demonstrar em suas atitudes muito mais amizade do que popularidade. As amigas tiveram um papel importante em sua trajetória. Elas acabaram por estabelecer mais do que influências; elas criaram laços, abriram portas, fizeram surgir parcerias. O primeiro público de Dylan fora composto por essas amigas. Elas impulsionaram-no antes do grande público. Dylan fez diversos amigos-admiradores, não cabendo aqui espaço para citar todos. Destacamos Carolyn Hester e Richard Fariña, que ajudaram Dylan a conseguir seu primeiro contrato de gravação. Shelton conta sobre quando conheceu Dylan:

Encontrei Dylan pela primeira vez num “hoot” de segunda-feira à noite no Folk City em junho de 1961. [...] Naquela noite, Bob apresentava sua história musicada de cachorro desganhado, “Bear Mountain”, inspirado pelos números que Noel (Paul) Stookey, depois parte de Peter, Paul e Mary, fazia no Gaslight. [...] Bob parecia um cantor ou acrobata de rua europeu; bamboleava e sacolejava, brincava com seu chapéu preto de carmurça à la Huck Finn, fazia caretas, fingia se assustar e tirava sarro ao longo da narrativa absurda. [...] Quando o público animadíssimo liberou Bob do palco, disse a ele o quanto gostava de seu trabalho e ele apreciou minha apreciação: “É, demais! Fico contente que você goste. Já fiz apresentações melhores que esta. Fico contente por você ter gostado”. Disse-lhe que, quando estivesse coma a próxima apresentação marcada, ligasse pra mim, e eu tentaria escrever uma resenha para o *Times*. “Ligarei com certeza, com certeza”, respondeu ele. (SHELTON, 2011, p.164/165)

Shelton (2011, p. 166) também lembra a participação de Dylan num show de talentos de música folk na emissora FM WRVR, no dia 29 de julho de 1961. Após a apresentação, Dylan conheceu Suze Rotolo, a jovem que aparece com ele na capa do álbum *The Freewheeling Bob Dylan*. Dylan fez uma outra temporada de duas semanas na Folk City de Mike Porco, acompanhado dos Greenbriar Boys. Shelton (2011, p.168) lembra detalhes do traje despojado de Dylan, mas observa que a voz de daquele jovem era notada por todos, assim como seu estilo de cantar. Depois de um desses shows, que Dylan encerrava com “Song to Woody”, ele contou sua história para Shelton:

Depois da apresentação, fomos até a cozinha do Folk City para sua primeira entrevista à imprensa. As respostas vinham rápido, mas fiquei com a sensação de que ele estava improvisando e dissimulando. Foi assim: “Tenho 20 anos, só faço 21 em maio. Cantei minha vida toda, desde que tinha 10 anos. Nasci em Duluth, Minnesota, ou talvez tenha sido em Superior, Wisconsin, bem na fronteira. Comecei a viajar com um circo itinerante aos 13 anos, fazia uns bicos e cantava nos espetáculos. Dei banho em pôneis e operei escavadeiras a vapor, em Minnesota, Dakota do Norte e depois no sul. Completei o ensino médio por um tempo, Sioux Falls, em Dakota do Sul, foi meu lar, assim como Gallup, no novo México. Também morei em Fargo, em Dakota do Norte, e num lugar chamado Hibbing, em Minnesota. Frequentei a universidade de Minnesota por uns oito meses, mas não gostei muito. Eu costumava tocar piano com Bobby Vee and the Shadows, uma banda de rockabilly country. Vim para o leste em fevereiro de 1961, e aqui é tão difícil quando [sic] em qualquer outra cidade”. [...] Trabalhei numa fazenda também. Aprendi ‘House of the Rising Sun’ com Dave Van Ronk, e ‘See That My Grave is Kept Clean’ com Blind Lemon Jefferson. Também gosto bastante das gravações de Rabbit Brown’. [...] “Jack Elliott e Dave Van Ronk são os dois melhores cantores folk de Nova York. Eu só consigo cantar de um jeito, do jeito que eu gosto de escutar. Não tenho uma voz bonita. Não consigo cantar bonito, e não quero cantar bonito.” (SHELTON, 2011, p.170)

Shelton escreveria um artigo sobre Dylan para o *Times*, que contribuiria para torná-lo bem mais conhecido. O artigo foi publicado em 29 de setembro de 1961, com o título “BOB DYLAN: UM ESTILO DISTINTO”. A reação dos músicos e conhecidos do Village não foi

unânime, como seria previsível num ambiente musical em que muitos buscam o que poucos conseguem. E Dylan seria um desses poucos. Numa sessão de gravação em que tocara gaita para Carolyn Hester, John Hammond (pai) ofereceu ao jovem Dylan um contrato de cinco anos com a gravadora Columbia (SHELTON, 2011, p. 173/4)

Dylan comenta sobre o contexto de sua contratação:

A Columbia era um dos primeiros e principais selos do país, e, para mim, até mesmo cruzar pela porta era coisa séria. Para começar, música *folk* era considerada uma porcaria, coisa de segunda, e era lançada apenas por selos pequenos. Gravadoras grandonas eram estritamente para a elite, para música higienizada e pasteurizada. Alguém como eu jamais seria admitido, exceto em circunstâncias extraordinárias. Mas John era um homem extraordinário. Ele não fazia discos para colegiais nem gravava artistas colegiais. Era um homem de visão e previsão, tinha me visto e ouvido, captado meus pensamentos e levado fé nas coisas que estavam por vir. Explicou que me via como alguém na linha de uma longa tradição, a tradição do *blues*, *jazz* e *folk*, e não como alguma maravilha modernosa inovadora. As coisas estavam bem apáticas na cena musical americana no final dos anos 50 e começo dos 60. As rádios populares estavam em uma espécie de imobilidade, recheadas de entretenimento vazio. Isso foi nos anos anteriores àqueles em que os Beatles, The Who ou os Rolling Stones sopraram vida nova e excitação para dentro do rádio. O que eu tocava na época eram canções *folk* com letras fortes e atrevidas, guarnecidas com fogo e enxofre, e você não precisa de pesquisas de opinião para saber que elas não combinavam com nada das rádios, que não se prestavam ao lance comercial, mas John me disse que essas coisas não estavam entre as suas prioridades e que compreendia todas as implicações do que eu fazia. (DYLAN, 2005, p.14)

1.10 Primeiras gravações

O primeiro álbum de Bob Dylan, que leva apenas seu nome, levou três dias para ser gravado e cerca de quatro meses para ser lançado, em março de 1962. Logo após concluir as gravações, ele foi tomado pelo entusiasmo; mas, com o passar dos dias, tornou-se crítico de seu próprio trabalho. Esse comportamento se repetiria em todos os álbuns seguintes (SHELTON, 2011, p. 180). A foto da capa, simples, trazendo um Dylan jovem, contrastava com o que seu violão e sua voz tinham a dizer:

O violão de Dylan era potente para o disco de estreia de um músico de 20 anos; na gaita, poderia não ser um *virtuose*, mas deu ao álbum boa parte de seu sabor e textura. A gaita costura o tecido da voz e do violão e ajudou a estimular o ressurgimento do interesse pela gaita de *blues* no início dos anos 1960. A compreensão de Dylan do *blues* negro continua a ser a impressão dominante que se tem do álbum, mas as músicas sobre morte e tristeza se alternam com canções espirituosas e brincadeiras. (SHELTON, 2011, p.181)



Figura 1: capa do álbum *Bob Dylan*.

Disponível em: <<https://www.bobdylan.com/albums/bob-dylan/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

A maioria das canções do álbum *Bob Dylan* não são de sua autoria. Shelton (2011, p. 182-9) destaca a temática da morte permeando o álbum em canções como “In My Time of Dying”, “Fixin’ to Die” e “See That Grave is Kept Clean”. Merece destaque a canção “Song to Woody”. Nela, Dylan combina a simplicidade do arranjo ao violão com um certo lamento no canto. Seria o primeiro trunfo de Dylan como compositor. O álbum teve também o mérito de colocá-lo no mercado musical e tirá-lo do anonimato dos bares do Village. Não foi um sucesso comercial, mas a sorte estava lançada, e Dylan nunca mais pararia de compor e cantar. Sobre seu processo de criação, ele diria:

“Ou a canção vem fácil ou não vem de maneira alguma” (diria depois que a pressão para cumprir um prazo específico o tornava “prolífico”). Algumas canções ficam de molho por longo tempo. “Apenas tomo nota de frasesinhas e de coisas que escuto ao acaso.” Mencionou filmes que andavam inspirando suas músicas: logo depois de assistir a *Consciências Mortas (The Ox-Bow Incident)*, faroeste sobre um linchamento, escreveu “Ballad of The Ox-Bow Incident”; acabara de assistir ao pungente filme soviético antiguerra *A Balada do Soldado*, e disse: “Só sei que vou escrever uma música baseada nele”. Quando tentei sondar sua fascinação pela morte, Dylan ficou quase mudo. Disse que tivera uma doença séria três anos antes (presumivelmente asma), e então começara a pensar muito sobre a morte. (SHELTON, 2011, p.192)

Como abordaremos adiante, em capítulo dedicado à análise das canções e traduções que compõem nosso corpus, a inspiração em filmes foi uma característica que permaneceu em seu trabalho. Referimo-nos a “Mr. Tambourine Man”, que teve em *La Strada*, de Fellini, sua principal inspiração.

Após a gravação desse primeiro álbum, e com o contrato da Columbia em vigor, Dylan começou a buscar apresentações em locais maiores. Tocou em universidades, faculdades, e no

Carnegie Chapter Hall. Não lotou casas nem fez grande sucesso, mas foi se tornando ainda mais conhecido.

Outro fato significativo da época do Village foi a participação de Dylan como colaborador de uma revista *underground* chamada *Broadside*, “um pequeno boletim de canções de protesto mimeografado” (SHELTON, 2011, p. 211). Essa revista também contribuiu para solidificar o trabalho de Dylan. Músicos como Pete Seeger e Phil Ochs estavam entre os que participavam da publicação. Era uma revista pequena e simples, com periodicidade mais constante que outras já tradicionais; e foi principalmente uma alternativa como veículo de divulgação de canções de protesto. Uma das primeiras canções de Dylan publicadas na *Broadside* foi “Blowin’ in the Wind” (SHELTON, 2011, p. 214).

A maioria das canções que Dylan compôs em seus primeiros álbuns tiveram forte conotação política por suas letras e pela melodia de marcante influência *folk*. Marqusee (2005) destaca o fato de que, assim como Woody Guthrie tivera presença marcante no movimento *folk* nos EUA na década de 1940, Bob Dylan teve presença marcante no movimento *folk* nos anos 1960. Ele comenta sobre as canções compostas após “The Death of Emmett Hill” (composta especialmente para um evento do Congresso de Igualdade Racial dos EUA em 1962), que Marqusee (2005, p. 52) menciona como sendo sua primeira canção de protesto:

Nos dois anos seguintes a “Emmett Till”, cerca de 200 composições originais foram lançadas da caneta de Dylan, incluindo as músicas de protesto que fizeram seu nome. Ele tratou sobre raça, guerra, classe e mudança social. Ele escreveu sobre pobreza, violência, pessoas que vivem à margem da sociedade, prisioneiros, amizade e amor. Como Dylan repudiou tão decisiva e rapidamente suas canções de protesto, críticos e biógrafos foram tentados a descartá-las como simplistas e derivadas, como se, de alguma forma, não expressassem o “verdadeiro Dylan”. Mas essas músicas não são apenas uma imensa conquista por si mesmas, são o fundamento da evolução subsequente de Dylan. E eles são tão pessoais - tão profundamente sentidos, tanto uma expressão da personalidade do artista - quanto qualquer coisa que ele escreveu. Essa é uma razão pela qual eles ainda carregam uma carga poderosa (MARQUSEE, 2005, p. 53, tradução nossa)⁸

⁸ In the two years following “Emmett Till”, some 200 original compositions poured from Dylan’s pen, including the protest songs that made his name. He dealt with race, war, class, and social change itself. He wrote about poverty, violence, outcasts, prisoners, friendship, and love. Because Dylan so decisively and rapidly repudiated his protest songs, critics and biographers have been tempted to dismiss them as simplistic and derivative, somehow not the “real Dylan”. But these songs are not only an immense achievement in their own right, they are the foundation of Dylan’s subsequent evolution. And they are as personal – as deeply felt, as much an expression of the artist’s personality – as anything he wrote. That’s one reason they still carry a powerful charge (MARQUSEE, 2005, p.53).

1.11 Suze Rotolo

Uma das pessoas mais importantes na vida de Bob Dylan em seus tempos de Village, foi Suze Rotolo, sua namorada. Shelton (2011, p. 198) descreve-a como “uma nova-iorquina de família ítalo-americana urbana de leitores, ativistas políticos, pessoas cultas e com visão crítica da sociedade” e que, apesar dos seus 17 anos, “se parecia, agia e pensava como uma mulher, não como uma garota.” A mãe de Suze, Mary Rotolo, não era favorável ao relacionamento de sua filha com Dylan, e não escondia esse sentimento de ambos; apesar de nunca ter deixado de abrigá-lo quando ele precisava. E, mesmo com a pressão da mãe de Suze, os dois se relacionaram de maneira muito próxima, a ponto de Dylan falar em casamento. Mas Suze também tinha seus planos. Viajou para a Itália e ficou lá de maio a setembro de 1962. Dylan escrevia e telefonava para ela e, quando retornou aos Estados Unidos, foi surpreendida com a fama dele, já crescente, e com suas canções tocando no rádio (SHELTON, 2011, p. 199-202).

Suze e sua irmã, Carla Rotolo, influenciaram Dylan com relação ao teatro. Shelton (2011, p. 207) comenta que “Suze queria levar Bob para seu mundo do teatro”, e foi por intermédio delas que Dylan conheceu Brecht, e esse contato com o trabalho do autor acabou influenciando composições suas de 1962 e 1963. Essa influência foi notável a ponto de possibilitar relações entre obras dos dois autores. A cantora iugoslava Bettina Jonic gravou, em 1975, um álbum com canções de Brecht e Dylan, pois via nas obras deles semelhanças e paralelos, e compreendia que um refletia a Alemanha dos anos 20 e outro os EUA de 1960 (SHELTON, 2011, p. 207/208).

1.12 Novos espaços

A partir de 1962, já com um contrato com a Columbia, a vida pessoal e a profissional de Bob Dylan tomaram novos rumos. Albert Grossman passou a ser o empresário de Dylan, e o acompanharia até 1971 (SHELTON, 2011, p. 215). Durante a viagem de Suze Rotolo, Dylan fez novas amizades e seguiu com as apresentações. Também foi destaque da revista *Sing Out!*⁹, na qual foi citado por Gil Turner como “o jovem compositor mais prolífico dos Estados

⁹ Gil Turner: ‘Bob Dylan—a new voice singing new songs’, *Sing Out!*, NY, Oct–Nov 1962. (GRAY, 2006, p. 673). A publicação *Sing Out!*, criada em 1950, dedica-se a divulgar e preservar a música *folk* norte-americana, sem fins lucrativos. Fonte: <https://singout.org/> (nota da autora)

Unidos hoje” (SHELTON, 2011, p. 231/232) e teve publicadas as letras de “Blowin’ in the Wind”, “Letter to Woody” e “Ballad of Donald White”.

Em maio de 1963, foi lançado seu segundo álbum, *The Freewheelin’ Bob Dylan*. A capa, com Bob Dylan e Suze Rotolo caminhando juntinhos sobre a neve numa rua de Nova York, tornou-se com o passar do tempo uma imagem marcante daqueles anos na carreira de Dylan. Bob e Suze estão vestidos de maneira simples, e parecem apenas um casal de jovens que está caminhando, conversando e tentando espantar o frio. Esse álbum teve significado especial para Dylan, porque ele gravou composições próprias. E, para seu público, esse álbum é provavelmente ainda mais especial, pois nele estão, entre outras, “Blowin’ in the Wind” (que integra nosso corpus), “A Hard Rain’s a Gonna Fall” e “Masters of War”.



Figura 2: capa do álbum *The Freewheelin’ Bob Dylan*

Disponível em: < <https://www.bobdylan.com/albums/freewheelin-bob-dylan/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

1.13 Novos públicos

Em 1963, Bob Dylan não apenas realizou show em casas maiores, mas também começou a apresentar-se na televisão. Entretanto, não estava disposto a fazer concessões. Sua apresentação no programa de Ed Sullivan, marcada para 12 de maio, não aconteceu porque Dylan não aceitou o pedido do editor de programação de que não cantasse “Talkin’ John Birch Society Blues”, já ensaiada e aprovada pelo próprio Sullivan e por seu produtor (SHELTON, 2011, p. 249). Mas outra apresentação, num show especial da Westinghouse Broadcasting Company, foi bem sucedida e, numa apresentação na WNEW-TV, de Nova York, junto com Odetta e outros artistas da música *folk*, aproximou-se bastante de Joan Baez, a quem tinha convidado para a gravação. Baez não cantou nem tocou no show, mas a amizade entre os dois começou a se estreitar (SHELTON, 2011, p. 252/3).

1.14 Os festivais

Em 10 de maio de 1963, Dylan participou de um festival de *folk* da Brandeis University, em Boston. Também se apresentou no *Monterey Folk Festival* em 18 de maio (SHELTON, 2011, p. 256). Recebeu críticas heterogêneas pelas duas apresentações. Outra apresentação importante e certamente bastante significativa na carreira de Dylan foi no *Newport Folk Festival*, em julho de 1963:

O festival de Newport de 1963 foi um momento decisivo para a canção *folk* como uma nova música popular, e para Dylan. Com suas roupas desganhadas, canções mordazes, postura anti-*show business*, identificação com os direitos dos negros e a paz e a dissolução dos mitos gastos da história em “With God on Our Side”, Dylan se tornou o emblema do festival. Sua foto estava em todo lugar – rosto magro e de olhos fundos, ombros frágeis cobertos com uma camisa militar cáqui desbotada sem dragonas, jeans esbranquiçados. A maior parte do final de semana, ele andou com um longo chicote de couro enrolado firmemente ao redor de um dos ombros. Os repórteres seguiam seus passos como cães. Tudo parecia tão espontâneo quanto o próprio espírito de grupo de Newport. Porém, Albert e Dylan tinham feito um planejamento considerável. Albert insistiria em conseguir a honrável apresentação de encerramento para Dylan, no primeiro grande show. A dupla também contava com o *timing* a seu lado: a nação de Newport estava faminta por um novo líder e Dylan foi escolhido por aclamação popular. (SHELTON, 2011, p. 260)

No show final do festival, Bob Dylan, Joan Baez, Peter, Paul & Mary e outros artistas cantaram “We shall overcome” de mãos entrelaçadas, num momento que foi registrado em fotos como um marco da contracultura (SHELTON, 2011, p. 262). Além das participações nos festivais de música *folk*, Dylan e Joan Baez participaram, entre outros, dos protestos políticos de 1963 (MARQUSEE, 2005, p.10). Bob Dylan e Joan Baez passaram a tornar-se cada vez mais próximos. Ele tocou em vários shows de Baez, acompanhando-a em turnê. Marcus (2010) relata uma dessas participações de Bob Dylan nos shows de Joan Baez:

Ela cantava, e depois de um tempo dizia: “Quero apresentar um amigo meu”, e aí entrava um sujeito desmazelado com um violão. Ele parecia desinteressante e indistinto; seus ombros eram encurvados e ele era um pouco desajeitado. Ele cantava algumas canções com voz rouca, mas modesta, despreziosa, e então cantava uma ou duas com Joan Baez. Aí ele saía e ela encerrava seu show – embora naqueles dias, no auge do movimento folk, ninguém se referisse a alguma coisa que um cantor folk fazia com um termo tão vulgar como show. Era um concerto, um convite, uma reunião, uma celebração de valores – valores de tradição e fraternidade, igualdade e concórdia -, um conagração de espíritos afins, um ritual, era o significado daquele palco redondo, feito para recordar peças e cantos em aldeias medievais, depois da colheita. Ninguém na frente, ninguém atrás, nenhum privilégio, nenhuma vergonha (MARCUS, 2010, p. 31).

O relacionamento musical dos dois evoluiu para um relacionamento pessoal. Mas, como era previsível, as diferentes personalidades e os diferentes objetivos de cada um fizeram com que tanto o relacionamento profissional quando o pessoal durasse apenas algum tempo.

Esse relacionamento entre os dois jovens artistas gerou frutos que impulsionaram a carreira de ambos. A parceria não perdurou, mas pôde ser retomada em diversas ocasiões, incluindo a turnê que fizeram juntos nos anos 1970. A canção de protesto, o ativismo social, que os uniu, foi também algo que os separou; pois tudo acontecia entre eles numa atmosfera de inspiração e harmonia quando cantavam e tocavam juntos, mas fora do palco suas opiniões sobre como a sociedade deveria agir em relação a questões como igualdade e justiça social nem sempre coincidiam. Indo mais além, o sentimento de ambos com relação a questões sociais não era igual. E isso pode ser percebido pela expressão artística de Dylan e por sua trajetória. Dylan e Baez, dois artistas com estilo marcante, voz marcante e uma vontade intensa de cantar o mundo a sua volta. Dois jovens com vontade intensa de descobrir e contestar o mundo a sua volta. Dois cantos distintos que se encontraram em diversos momentos e tiveram importância fundamental nos movimentos sociais e na contracultura dos anos 1960.

1.15 Conversando (ou não?) com a imprensa

Além do sucesso nos festivais, o sucesso de “Blowin’ in the Wind” fez com que os olhos da imprensa se voltassem para Dylan com muita vontade de descobrir tudo a seu respeito. Queriam saber quem era aquele jovem que cantava sobre questões tão prementes com aquela voz diferente e com jeito inusitado de cantar. A participação de Bob Dylan em ações de movimentos ativistas e a relação com Joan Baez também atraíram a atenção de jornais e revistas. Nenhum detalhe foi esquecido pelos jornalistas, que buscavam ouvir do próprio compositor explicações para os sentidos das canções. Suas relações familiares, bem como suas origens, também foram “vasculhadas” pela imprensa. Assim como a crítica especializada, jornais e revistas diversos se dividiram entre elogiar e alfinetar o jovem compositor. Uma dessas reportagens, publicada pela *Newsweek* em 4 de novembro de 1963, e que Shelton (2011, p. 277) define como “um trabalho de crítica destrutiva que deixou Dylan em depressão por meses”, acabou contribuindo para ocasionar uma profunda mudança na relação de Dylan com a imprensa. Ele passou a evitar entrevistas e, quando as concedia, já tinha o espírito preparado para todo tipo de cobranças e conjeturas. E defendia-se sendo direto, irônico, em alguns momentos até um pouco cômico. O fato principal a respeito de sua personalidade é que Bob Dylan jamais assumiu papéis que quisessem que ele assumisse ou que achassem que ele deveria assumir. Sempre foi seu próprio líder, seu próprio guia, não importando quem o aprovava ou condenava.

1.16 Premiação

Bob Dylan foi indicado em 1963 para receber o *Tom Paine Award* como figura pública que, para o comitê de emergências pelas liberdades civis, “simbolizasse a luta séria pela liberdade e pela igualdade” (SHELTON, 2011, p. 286). No dia 13 de dezembro, data de entrega do prêmio, Dylan estava presente, mas embora tentasse “fugir”, recebeu o prêmio e proferiu um discurso de improviso, no qual falou sobre a esquerda tradicional, criticando-os por serem mais velhos, por usarem terno, e chegou até a expressar certa simpatia por Lee Harvey Oswald, o homem que alvejou John Kennedy. O discurso resultou em desastre para o comitê, que contava com arrecadações naquela noite. Harold Leventhal, agente de Woody Guthrie e Pete Seeger, explicaria mais tarde a Dylan que ele, na verdade, havia criticado aqueles que abriram caminho para que as gerações mais jovens estivessem se expressando e lutando pelos direitos civis. Dylan ficou arrependido, e escreveu uma carta aberta ao comitê (sem tom de desculpas), colocando sua premiação à disposição. Dylan posteriormente ofereceu-se para realizar um show em benefício do comitê (SHELTON, 2011, p.293).

1.17 Canções e poemas

O ano de 1964 foi de mudanças significativas para Bob Dylan. Em fevereiro desse ano foi lançado o álbum *The Times They Are a-Changing*. A canção-título – em que se pode detectar a influência do texto bíblico de Marcos, 10:31: “Mas muitos que são os primeiros, serão os últimos, e os últimos, primeiros” (SHELTON, 2011, p 303), nos versos “*For the loser now/Will later to win*”, “*And the first one now/Will later be last*” – também se tornaria uma das vozes da contracultura:

Um resumo da atmosfera dos anos 1960. Desta vez, sem perguntas cautelosas, e sim uma voz profética trombeteando uma ordem que mudava. A música foi gravada inúmeras vezes e traduzida para sérvio, francês, hebraico e outras línguas. O imaginário é primitivo, familiar: uma enchente, a roda incessante do destino, uma passagem bloqueada, uma estrada em mudança. Embora a canção pudesse ser tocada sobre imagens filmadas em Praga, Paris, Chicago e Berkeley, é também um diálogo atemporal entre aqueles refreados pelos velhos modos e aqueles que ousam fazer algo novo (SHELTON, 2011, p 303).

Na contracapa e num encarte de *The Times They Are a-Changing*, Dylan publicou seus “11 Outlined Epitaphs”, onze poemas em prosa falando de mortes diversas, de fatos, lugares e

coisas que “morreram”, sobre a morte de outras pessoas, sobre questionamentos seus, como se estivesse fazendo uma análise de seus primeiros tempos de fama e de aspectos positivos e negativos que esses primeiros dias de sucesso trouxeram. É inegável o fato de que Bob Dylan abraçara a música e a poesia, e queria imprimir as duas juntas em sua arte. Ele passaria a explorar outras vozes criativas que possuía dentro de si; e, como sempre, sem se preocupar se o resultado iria agradar a todos ou não.

Marshall (2008, p. 105/106) destaca o fato de que, no começo dos anos 1960, os álbuns passaram a ter papel muito mais autoral na indústria da música (especialmente no *rock*), e passaram a ser associados a públicos mais adultos, pois eram destinados a eles. Marshall considera que Dylan teve um papel central na definição de álbuns como trabalhos autorais e nessa evolução do álbum no universo da música popular.

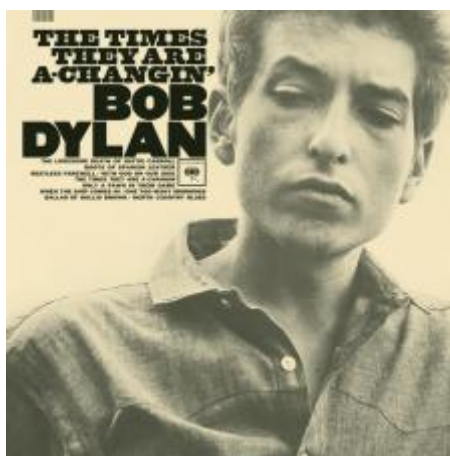


Figura 3: capa do álbum *The Times They Are A-Changin'*

Disponível em: < <https://www.bobdylan.com/albums/the-times-they-are-a-changin/>>. Acesso em: 26.dez.2019.



Figura 4: contracapa do álbum *The Times They Are A-Changin'*
Disponível em: <<https://www.selo180.com/vinil/bob-dylan-the-times-they-are-a-changin-lp/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

O álbum seguinte, *Another Side of Bob Dylan*, foi gravado após uma viagem que Dylan fez à Europa em 1964, na qual esteve em Londres, Paris e na Grécia. Em junho daquele ano, Dylan gravou 11 canções e escreveu poemas para a capa do disco. A gravadora pretendia lançar um disco ao vivo, chegando até a produzir material visual para esse trabalho, mas acabou cancelando essa produção (SHELTON, 2011, p. 313).



Figura 5: capa do álbum *Another Side of Bob Dylan*
Disponível em: <<https://www.bobdylan.com/albums/another-side-of-bob-dylan/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

Bob Dylan possui um método de gravação de estúdio tipicamente seu (como aliás, acontece com outros aspectos de sua vida), evitando fazer diversas repetições. Em seus primeiros álbuns, principalmente, ele não gravou várias vezes a mesma canção, realizando em alguns casos uma única gravação. Nos primeiros anos de sua carreira, durante os quais compôs com bastante frequência, gravou com certa rapidez. No caso de *Another Side of Bob Dylan*, gravou onze músicas em dois dias. Nesse álbum, a poesia musical de Dylan se mostrou mais subjetiva, o que ocasionou críticas (com as quais aprenderia a viver), mas também canções que estão entre as mais conhecidas de sua obra: “Chimes of Freedom”, “All I Really Want To Do”, “My Back Pages”, “It Ain’t Me, Babe”. Também se destaca “Ballad in Plain D”, que remete ao fim de seu relacionamento com Suze Rotolo, após uma briga entre Dylan e a irmã dela. A separação dos dois aconteceu em março de 1964 (SHELTON, 2011, p. 317). Segundo Heylin (1995, p. 30), Dylan chegou a realizar uma gravação de “Mr. Tambourine Man”, que não foi incluída no álbum.

Também em 1964, Bob Dylan e seus amigos Peter Karman, Victor Malmudes e Paul Clayton partiram para a estrada e visitaram o poeta Carl Sandburg em sua casa. Sandburg não tinha ouvido falar de Bob Dylan. Ele entregou ao poeta cópias de álbuns seus (SHELTON, 2011, p. 339-344). O encontro foi um pouco frustrante para o jovem compositor, mas ajudou-o a ter uma dimensão maior da realidade que envolvia seu sucesso. Eles seguiram viagem e chegaram a Nova Orleans em pleno *Mardi Gras*. Beberam, divertiram-se, tentaram entrar em um bar de brancos acompanhados de um amigo negro, mas não conseguiram. Passaram também por Dallas, onde Kennedy tinha sido assassinado havia meses. Passaram pelo Colorado (no local onde ocorrera o massacre aos mineradores grevistas de Ludlow, em 1914), atravessaram as Montanhas Rochosas durante uma nevasca, chegaram a São Francisco e depois se dirigiram à casa de Joan Baez em Carmel. Nesse ano, Dylan foi novamente à Inglaterra, em maio, para realizar apresentações em TV e teatro. Tocou no Royal Festival Hall para uma plateia lotada e ansiosa para chegar perto dele (SHELTON, 2011, p. 344-354).

Em 1964 e 1965, Dylan escreveu muitas canções em Woodstock, na casa de Grossman e de outros amigos. E 1965 viria a ser um ano de grande importância para sua carreira. Ele lançou nesse ano dois de seus mais significativos álbuns: *Bringing It All Back Home* e *Highway 61 Revisited*. As letras das canções desses trabalhos, dotadas em sua maioria de extensão e complexidade raramente vistas até então, representaram uma significativa mudança no *rock and roll*:

Back Home e Highway 61 mudaram as letras da música *pop* ao amalgamar literatura

oral, tradição *folk* e experimentação roqueira. Para que direção Dylan seguia agora em 1965? Acredito que os mapas dele apontavam para três conceitos estéticos e filosóficos: a exploração do grotesco e do absurdo na arte; o existencialismo; e sonhos e alucinações como espelhos da consciência (SHELTON, 2011, p 375).

A poesia-canção de Dylan expandiu-se para abordar temas existencialistas, um “existencialismo das ruas que vinha menos do pensamento organizado do que da reação emocional” (SHELTON, 2011, p. 377). Podemos considerar que Dylan acrescentou à consciência política que possuía uma consciência filosófica. Obviamente foi recusado pelos que esperavam que devesse compor e cantar apenas canções *folk*, mas foi aceito pelos que estavam abertos a novas experiências, sobretudo na arte. E estamos falando de meados dos anos 1960, quando a descoberta das drogas alucinógenas tomava grande impulso na sociedade, especialmente na sociedade americana e na europeia.

Bringing It All Back Home e *Highway 61 Revisited* possuem canções que estão entre as mais importantes da obra de Bob Dylan: “Subterranean Homesick Blues”, “Maggie’s Farm”, “Mr. Tambourine Man” (que integra nosso corpus), “It’s All Right Ma, (I’m Only Bleeding)”, “It’s All Over Now, Baby Blue”, “Like a Rolling Stone”, “Tombstone Blues”, “Highway 61 Revisited”, “The Ballad of a Thin Man”, “Positively 4th Street”, “Desolation Row”. Shelton comenta detalhes da capa de *Bringing It All Back Home* que expressam em termos visuais a atmosfera de experimentação:

A fotografia da capa, de Daniel Kramer, é um estudo sobre símbolos. Dylan acaricia seu gato – chamado Rolling Stone. Ao fundo, álbuns de Ric Von Schimdt, Lotte Lenya, Robert Johnson, The Impressions. Mais ao fundo, seu último álbum. A bela mulher é Sally Grossman, esposa de Albert. Ao redor, uma placa de abrigo nuclear, uma cópia da revista *Time*, um retrato do século 19. Ligeiramente à esquerda do centro da lareira está a colagem “The Clown”, feita por Dylan para Bernard Paturel a partir de cacos de vidro que o amigo estava prestes a jogar fora. Na contracapa, outras fotografias oferecem lampejos da vida do cantor: Joan brinca com uma gaita de Dylan; Peter Yarrow coça a cabeça olhando para *gendarmes* enquanto Dylan aparentemente embarca no Expresso do Oriente; um Allen Ginsberg sereno aparece de cartola e gravata; Dylan toca um teclado no estúdio; a cineasta Barbara Rubin acaricia a cabeça do mestre; usando uma cartola e sorrindo como um Chapeleiro Maluco, Dylan encontra alguns fãs. (SHELTON, 2011, p 380)



Figura 6: capa do álbum *Bringing It All Back Home*

Disponível em: <

<https://www.last.fm/pt/music/Bob+Dylan/Bringing+It+All+Back+Home/+images/a40d4c6f854242398a7c53e067e450a6>>. Acesso em: 26.dez.2019.

“Like a Rolling Stone”, que se tornaria uma das canções mais importantes de Dylan, foi composta, segundo palavras do próprio Dylan, “como um vômito” (HEYLIN, 1995, p. 38). Martin Scorsese dirigiu um documentário sobre esse período da carreira, que chamou de *No Direction Home*, parte de um dos versos da canção. Anteriormente, Robert Shelton tinha dado esse título à biografia de Dylan escrita por ele.

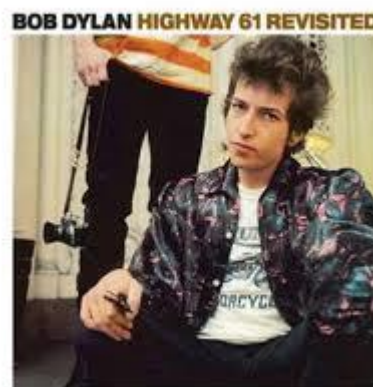


Figura 7: capa do álbum *Highway 61 Revisited*

Disponível em: <

<https://www.last.fm/pt/music/Bob+Dylan/Highway+61+Revisited/+images/b90da6782b7b4f0fbaa10bd41ae02796>>. Acesso em: 26.dez.2019.

No livro *Like a Rolling Stone: Bob Dylan na Encruzilhada*, Greil Marcus (2010) faz uma apreciação crítica (e em prosa poética) sobre o contexto “dylanescos” da canção, retratando aspectos do “antes”, “durante” e “depois” da canção. Para Marcus (2010, p. 21), o momento em que “Like a Rolling Stone” foi lançada e atingiu o público, foi o “momento que despiu Bob Dylan de suas roupas de cantor *folk*”. Marcus (2010, p. 113) ressalta o fato de Dylan evitar o uso de gírias e “neologismos datados”, que poderiam ter duração passageira e comprometer a compreensão de suas canções. O autor comenta o contexto de produção da canção, estrofe por estrofe, comentando a atuação de todos os músicos que participaram e dos

dois produtores responsáveis pela obra, Tom Wilson e Bob Johnston. Marcus (2010, p. 120/1) comenta também que duas canções teriam influenciado Dylan ao compor essa canção: “Lost Highway”, de Hank Williams”, de 1949; e “Rolling Stone”, de Muddy Waters, de 1950. Marcus (2010, p. 142) comenta que a canção, com cerca de seis minutos de duração, era longa demais para ser tocada na íntegra nas emissoras de rádios, mas elas acabaram cedendo e tocando toda a canção. Além disso, a reação de outros produtores e músicos ao sucesso da canção fora, a princípio, de um certo temor de que “Like a Rolling Stone” fosse redefinir padrões de composição e de letra (MARCUS, 2010, p. 143). Assim como “Mr. Tambourine Man”, de nosso corpus, “Like a Rolling Stone” também teve uma gravação feita por outros músicos em que parte de sua letra foi omitida. O grupo “The Turtles”, em seu álbum de estreia, em 1965 (assim como o grupo The Byrds) gravaram a canção sem duas estrofes (MARCUS, 2010, p. 143).

1.18 Um ano especial

O ano de 1965 foi muito importante na carreira de Bob Dylan por várias razões. Nesse ano, Bob Dylan fez grande sucesso na Inglaterra, todo o sucesso que não fizera nas outras ocasiões em que estivera no país. E a esse sucesso somaram-se o apoio e a admiração dos Beatles. Parte de suas apresentações e encontros foram registradas no filme *Don't look back*, de D. A. Pennebaker¹⁰ que, na época, foi exibido nos cinemas como um filme comercial. Anos depois, *Don't look back* passou a ser considerado um documentário, principalmente pelo registro que fez da turnê inglesa de Bob Dylan em 1965. Numa filmagem, Dylan segura, próximo a uma instalação de metal, pedaços da letra de “Subterranean Homesick Blues” escritos em cartolinas, e vai soltando as folhas à medida que a música vai tocando. Allen Ginsberg e um amigo conversam ao fundo, e saem andando ao final. Essa passagem pode ser considerada o primeiro videoclipe da história da música popular (SHELTON, 2011, p. 406-425).

Bob Dylan e Pennebaker, também em meados dos anos 1960, trabalharam na produção de outro filme, *Eat the Document*, que mostrava o artista na estrada, um “antidocumento [...] um ousado (...) desafio a todas as noções preconcebidas que temos de um astro e sua imagem pública” (SHELTON, 2011, p. 506). O filme teve poucas exibições em circuito cultural, mas

¹⁰ Donn Alan Pennebaker, diretor norte-americano, nascido em 1925, pioneiro do estilo de documentário em estilo semelhante aos atuais *realities*. Filmou as turnês de Bob Dylan na Inglaterra em 1965 e 1966 (GRAY, 2006, p. 533).

com o advento da Internet, somou-se ao imenso acervo digital (oficial e não oficial) sobre Dylan. Shelton (2001, p. 507), comenta sobre o filme que “O efeito de mancha de movimento no filme é incrível. Realmente captura a aura de drogas e *rock* no palco. Quaisquer que sejam as reservas de Bob quanto à montagem final, eu acho que foi um salto à frente significativo desde *Don't look back*”.

A participação de Dylan no *Newport Folk Festival* em julho de 1965 foi um dos fatos mais marcantes de sua carreira. Dylan apresentou-se tocando guitarra elétrica, acompanhado de músicos da Butterfield Band e de outros músicos. A apresentação foi ensaiada por horas, pois, segundo Shelton (2011, p. 423), Bob Dylan queria que o som fosse semelhante à gravação de “Like a Rolling Stone”. As canções, com estilo que misturava *folk* e *rock*, não agradaram a todos; e a plateia teve reações variadas às mudanças que Dylan estava fazendo em seu próprio trabalho, respondendo com aplausos, gritos e vaias. Ele tocou três canções e deixou o palco juntamente com os músicos que o acompanhavam, retornando depois sozinho, com seu violão e gaita. Esta foi a mais comentada de suas apresentações. Foi um marco em sua carreira. Mostrar ao público que estava incorporando o ritmo do *rock* ao seu trabalho não foi tarefa fácil, principalmente por se tratar de um público de *folk* tradicional. Aquele foi um dia que entrou para a história da música popular norte-americana, o dia em que Bob Dylan tocou guitarra para o público de um festival *folk*: 25 de julho de 1965 (HEYLIN, 1998, p. 76). Apesar das vaias, não haveria outro caminho a seguir. Dylan estava mudando, e também sua música.

A atmosfera cultural de meados dos anos 1960, principalmente nos Estados Unidos, trazia uma efervescência originada na busca dos jovens por mudanças. Protestos pelos direitos civis, movimentos estudantis e protestos contra a guerra do Vietnã foram alguns dos elementos que caracterizaram a “contracultura”. Shelton comenta alguns desses processos e sua relação com a obra de Dylan:

[...] em 15 de outubro de 1965, 100 mil pessoas se reuniram em Washington para protestar contra a Guerra do Vietnã. Metade era estudante. Em Ann Harbor, Michigan, 38 pessoas foram presas depois da ocupação de centro de alistamento militar. Na University of Wisconsin, 50 estudantes marcharam pela Base Aérea de Truax e tentaram, em vão, prender o comandante, que acusavam de “cúmplice dos crimes de homicídio em massa e genocídio”. Em novembro de 1965, palestras, broches e pôsteres contra a Guerra do Vietnã articularam a ira da juventude: FAÇA AMOR, NÃO FAÇA GUERRA! PODER PARA AS PESSOAS! NÃO SE PODE CONFIAR EM NINGUÉM COM MAIS DE 30. Dylan passou três anos fornecendo música de protesto para as manifestações universitárias contra a guerra, a hipocrisia e a discriminação [...] (SHELTON, 2011, p. 459).

A chamada “contracultura” foi um movimento que surgiu nos EUA e na Europa nos anos 1960 como uma reação ao capitalismo, ao moralismo, aos ditames tradicionais da sociedade. Esse movimento foi protagonizado por jovens, e propunha novas atitudes e reflexões no campo artístico, cultural e político. Os anos 1960 foram marcados por um grande distanciamento entre jovens e adultos, entre pais e filhos, um distanciamento que aconteceu porque os jovens passaram a buscar formas de expressão social, cultura e política diferentes das que tinham sido utilizadas pelas gerações anteriores. Passaram a vestir-se, expressar-se e manifestar-se de maneira (às vezes até totalmente) diferente dos mais velhos. Absorveram gêneros musicais que pudessem expressar sua insatisfação com a sociedade tecnocrata capitalista (como o *rock* e o *folk*), e protestaram contra a Guerra do Vietnã. Também permitiram-se ter contato com religiões orientais, formas de manifestação religiosa de origem não cristã, como o hinduísmo e o zen budismo. Em *A Contracultura*, de 1968, Theodore Roszak analisou os elementos desse fenômeno em diversos níveis. Ao comentar o conflito entre jovens e adultos, ele observa que:

.... através de uma dialética que Marx jamais poderia ter imaginado, a América tecnocrata produz um elemento potencialmente revolucionário entre sua própria juventude. Em lugar de descobrir o inimigo de classes em suas fábricas, a burguesia enfrenta-o na sala de jantar, nas pessoas de seus próprios filhos mimados. (ROSZAK, 1972, p. 44/5)

Sobre o chamado movimento *hippie*, surgido no bojo da contracultura, Roszak comenta:

Muito embora os radicais da velha linha julguem que lhes falte autenticidade ou potencial revolucionário, é claro que os hippies tiveram êxito em personificar a rebeldia radical – aquilo que Marcuse chamou de Grande Recusa – de uma forma que satisfaz a necessidade de alegria irrestrita dos jovens. O hippie, real ou como é imaginado, parece ser hoje uma das poucas imagens que os jovens podem ter como modelo para suas vidas [...] (ROSZAK, 1972, p. 50)

Os membros da chamada Geração *Beat*¹¹ estão entre os que tiveram participação relevante na contracultura e na divulgação de ideias como os protestos contra a guerra e a divulgação de princípios e práticas do zen budismo e do hinduísmo. Ao analisar a importância de Allen Ginsberg e dos *beats* na contracultura, Roszak observa que o protesto de Ginsberg é inspirado em Blake e não em Marx, tende antes ao visionarismo do que à questão de luta de classes (ROSZAK, 1972, p. 133).

¹¹ Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Jack Kerouac e William Burroughs estão entre os principais representantes da chamada *Beat Generation*, que surgiu nos EUA nos anos 1950, e destacou-se por criar prosa e poesia em estilo que rompia com os padrões literários dos movimentos anteriores, como o Modernismo, ou a Geração Perdida dos anos 1920. (nota da autora)

Sobre o processo de criação de Ginsberg (e de Jack Kerouac), de escrever sem retoques ou revisões, com uma aproximação maior do inconsciente do que do intelecto, Roszak (1972, p. 134/5) observa que essa atitude do poeta remonta a tradições como a dos profetas visionários de Israel, ao xamanismo.

Rozsak considera a figura de Allen Ginsberg:

Mais do que um poeta, ele se tornou, para os jovens rebeldes dos Estados Unidos e para muitos da Europa, o catequizador errante cujos poemas são apenas uma maneira subsidiária de divulgar a nova consciência que ele corporifica e as técnicas para seu cultivo. Ginsberg não precisa sequer de ler seus versos em sessões de poesia e em demonstrações; basta que compareça e estará feita sua declaração incisiva sobre a rebeldia da juventude. Os cabelos, a barba, a roupa, o sorriso malicioso, a total ausência de formalidade, simulação ou atitude defensiva... são mais que suficientes para torná-lo modelo da vida contracultural. (ROZSAK, 1972, p. 135)

Para Roszak (1972, p. 144), um dos aspectos principais da contracultura foi trazer “uma nova revivescência religiosa, de caráter eclético”. Ao comentar o espírito budista do poema “Sunflower Sutra”, que Allen Ginsberg publicou em 1955, Roszak destaca o caráter atemporal do poema:

[...] o poema é de grande ternura, exprimindo uma franca admiração pelas maravilhas banais do mundo. Afirma uma sensibilidade que questiona a arrogância antropocêntrica com que nossa sociedade vem mecanizando e brutalizando seu meio-ambiente em nome do progresso. (ROZSAK, 1972, p. 143)

Embora os *Beats* e os membros do *Folk Revival* (do qual Woody Guthrie é um dos principais músicos) fossem grupos distintos, Allen Ginsberg tivera, na infância, estreito contato com os movimentos de esquerda, através da mãe, Naomi Ginsberg, que era membro do partido comunista, e levava o filho às reuniões de grupo. Ginsberg manteve referências políticas em seu trabalho ao longo dos anos (WILENTZ, 2011, p. 52). Nova York tornou-se, nos anos 1950, o quartel general dos *beats*, embora Ginsberg tivesse se tornado conhecido primeiramente por suas leituras na City Lights de Lawrence Ferlinghetti, em São Francisco (WILENTZ, 2011, p. 58). Nova York era também a cidade que possuía pontos de encontros de cantores *folk*, como a Washington Square (WILENTZ, 2011, p. 59). Bob Dylan absorveu influências dos *beats* em sua poesia, e dos músicos do *Folk Revival* na sua música, na sua composição. Dylan comenta que:

“As duas cenas eram muito ligadas, onde os poetas liam um pequeno *combo*, então eu fiquei perto disso por um tempo. Minhas canções foram influenciadas não tanto pela poesia na página, mas pela poesia recitada pelos poetas com bandas de jazz (WILENTZ, 2011, p. 66, tradução nossa).¹²

¹² “The two scenes were very much connected, where the poets would read a small combo, so I was close up to that for a while. My songs were influenced not so much by poetry on the page but by poetry recited by the poets

Roszak comenta outro poema de Allen Ginsberg, “How to Make a March / Spectacle”, que descreve uma manifestação pacífica que apresenta uma atmosfera semelhante ao que se chamou, na época, de “*flower power*”:

O poema, [...] influenciou ou resumiu o caráter das demonstrações que os jovens vêm realizando desde então. Sua tese é de que as passeatas deveriam abandonar seu tom geralmente grave e combativo em favor de uma dança festiva e de um desfile de cantos, cujos participantes dessem balões e flores, doces e beijos, pão e vinho a todos que encontrassem – inclusive aos soldados e desordeiros em quadrilhas. A atmosfera deveria ser de alegria e afeição, regida pela intenção de atrair ou seduzir os espectadores geralmente impassíveis – ou pelo menos vencer suas piores suspeitas ou hostilidades. (ROSZAK, 1972, p. 155/6)

Embora critique o modo (a seu ver) superficial como os jovens dos anos 1960 trataram os elementos místico-religiosos-esotéricos vindos do oriente, Roszak (1972, p. 152) prevê que as gerações seguintes realizarão um exame mais profundo da “personalidade humana que durante tanto tempo nossa cultura desdenhou como ‘mística’ [oportuno lembrar que o texto foi publicado no final dos anos 1960]”.

Sobre o caráter político de manifestações da contracultura, Roszak observa que:

“Festivais revolucionários”, “carnavais revolucionários”, “recreios revolucionários”... atores em lugar de oradores, flores em lugar de panfletos, gozo em lugar de injúrias – é claro que essas coisas não substituem o duro trabalho de organização comunitária (que é a melhor e mais característica forma de política da Nova Esquerda); entretanto, elas constituem, creio eu, uma revisão importante da arte de realizar demonstrações políticas. (ROSZAK, 1972, p. 158)

Roland Barthes escreveu um ensaio analisando os limites da contracultura (publicado em 1972). Ele considerou as atividades da contracultura libertadoras do ponto de vista de expressão relacionada à linguagem. Também ressaltou o fato de que as atividades da contracultura expressavam uma nova relação com o corpo, principalmente através da música, do *rock* (BARTHES, 2009, p. 152). Elvis Presley foi um dos artistas que contribuíram para modificar essa relação com o corpo. Seu modo de dançar e de balançar o microfone fizeram com fosse mostrado em alguns programas de televisão da cintura para cima, e também rendeu-lhe o apelido de “Elvis the pelvis”. Dylan comentaria que “Quando ouvi a voz de Elvis pela primeira vez, eu sabia que não iria trabalhar para ninguém; e ninguém seria meu chefe ... Ouvi-lo pela primeira vez foi como sair da prisão” (GRAY, 2006, p.546, tradução nossa).¹³

Analisando a posição de Bob Dylan na contracultura, Roszak observou:

As primeiras canções de Dylan seguiam o modelo tradicional das canções de

who recited poems with jazz bands (WILENTZ, 2011, p. 66).

¹³ “When I first heard Elvis’ voice I just knew that I wasn’t going to work for anybody; and nobody was going to be my boss... Hearing him for the first time was like busting out of jail” (GRAY, 2006, p.546)

protesto, denunciando questões óbvias de injustiça social; combatiam a autoridade, a guerra, a exploração. De repente, porém, como se Dylan houvesse chegado à conclusão de que a balada convencional à maneira de Woody Guthrie não atinja uma profundidade suficiente, as canções tornaram-se surrealistas e psicodélicas. De repente, Dylan coloca-se em algum ponto sob o cérebro racionalizante de discurso social, sondando as profundezas em que se inscrevem os pesadelos, tentando atingir as raízes emaranhadas da conduta e da opinião. Nesse ponto, a causa que os beats do começo da década de cinquenta haviam abraçado – a remodelação de si mesmos, de sua maneira de viver, de suas percepções e sensibilidades – rapidamente toma precedência sobre a causa pública de reformar instituições ou políticas. (ROSZAK, 1972, p. 73)

Marshall (2008, p. 74) discute as questões do estrelato de Bob Dylan ao longo de sua carreira. Com relação aos anos 1960, uma das razões do seu grande sucesso seria a mudança de conscientização política do *folk revival*, que estaria aberto ao estilo de “individualismo empático” de Dylan, diferente da perspectiva do “coletivismo sindical” que caracterizava o *folk revival* dos anos 1940. Acrescente-se a isso o fato de que o *folk revival* no começo dos anos 1960 viera preencher o espaço deixado pelo declínio do rock n’ roll (MARSHALL, 2008, p. 77). Marshall (2008, p. 93), considera que Bob Dylan foi o primeiro “rock star”. Ele considera que, em 1965, Dylan era o artista mais “cool” pelo seu modo de vestir, de usar o cabelo e os óculos escuros, e pelo modo como tratava os jornalistas, que seria então muito mais ousada do que a atitude dos Beatles e dos Rolling Stones.

Ao longo do ano de 1965, Bob Dylan (embora avesso à imprensa em geral) concedeu várias entrevistas, algumas delas em estilo “*press conference*”. E o tipo de perguntas costumeiramente feitas a ele deixou claro que, assim como parte dos fãs, grande parte dos jornalistas também não compreendia a proposta de Dylan e suas mudanças. Perguntas do tipo “Qual é a sua mensagem?” ou “Quem é Mr. Jones?”¹⁴ irritavam-no demasiadamente. Dylan passou a responder à maioria dessas perguntas com ironias, frases sem sentido, às vezes fazendo humor com as perguntas que julgava fora de propósito

Em 1965, diversas regravações de canções de Dylan e também varias gravações em estilo *folk rock* inspiradas em seu estilo foram feitas por outros artistas. Alguns artistas *folk*, como Judy Collins, também começaram a tocar ou gravar acompanhados de instrumentos elétricos. (SHELTON, 2011, p.435)

Nesse ano, Bob Dylan escreveu seu primeiro livro, *Tarântula*, que não foi publicado no mesmo ano. Escrito em prosa poética e poesia, possuía o mesmo caráter de experimentação que ele estava imprimindo em suas composições e gravações. Shelton cita, da análise da obra feita pela editora Gabrielle Goodchild:

¹⁴ Mr. Jones é um personagem da canção “The Ballad of a Thin Man”, cujo refrão é “*Because something is happening here/But you don’t know what it is/Do you, Mister Jones?*”

O romance, escreveu ela, reflete “o amor hilário [de Dylan] pela sabedoria e pela tolice das palavras [...] nos carrega em grandes ondas até que sejamos depositados, zonzos, exaustos pela dança, com apenas memórias turvas da gargalhada entorpecida e da violência maníaca [...]. Dylan apresenta seu ‘mundo’ no próprio processo de criação e descoberta, seus contornos às vezes apenas meio formados antes que o espelho trinque, que a imagem desapareça, a cena se fragmente e se disperse, seu conteúdo todo misturado e reagrupado num outro quadro”. Segundo Goodchild, se *Tarantula* tem um assunto, é sobre o caos e o embate artístico para encontrar uma forma artística para expressar o caos. (SHELTON, 2011, p.336)

Em comentário sobre *Tarântula*, Dylan evidencia a influência dos *beats* em seu trabalho. Além disso, o comentário evidencia a oralidade como elemento de sua escrita poética:

Escrevi algumas músicas que são um pouco distantes – uma longa continuação de versos, coisas assim – mas eu realmente não comecei a escrever uma canção completamente livre. Ei, você gosta de *cut-ups*? Quero dizer como William Burroughs?

É aí que está. Porque é isso que significa de qualquer maneira. O.k., escrevi o livro porque há muitas coisas lá que eu não posso cantar – todas as colagens. Eu não posso cantar porque fica muito longo ou vai muito longe. Só posso fazer isso com algumas pessoas que saberiam. Porque a maioria da plateia – não me importa de onde eles são, o quanto eles são descolados – acho que ficariam mesmo completamente perdidos. Uma coisa sem rima, toda cortada, sem nada, exceto alguma coisa acontecendo – que são palavras. [...] O livro não começa nem termina. (BOB DYLAN, 1978, tradução nossa)¹⁵

Em meados dos anos 1960, Bob Dylan mantinha estreita relação com os poetas da Geração *Beat*¹⁶, principalmente Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti (SHELTON, 2011, p. 465). Dylan revelou uma admiração especial por Allen Ginsberg e por seu poema *Kaddish*:

“[...] Allen Ginsberg é o único escritor que conheço. Eu não respeito tanto assim os outros escritores. Se eles realmente quiserem fazê-lo, precisarão *cantar*. Eu não diria que sou um poeta pelos mesmos motivos que não diria que sou um ‘cantor de protesto’. [...]” “Conheço duas pessoas santas”, prosseguiu Dylan. “Conheço duas pessoas sagradas, e Allen é uma delas. [...] O que eu quero dizer com ‘sagrado’ é uma transposição de todos os limites do tempo e do valor. Ei, eu curto muita gente, eu amo muita gente, mas certamente não os considero poetas.” [...] “Allen não precisa cantar ‘Kaddish’, cara. Entende o que eu quero dizer? Ele pode simplesmente colocá-lo no papel. Não consigo expor todos os meus sentimentos por ele porque são totais demais. Ele é a única pessoa que eu conheço que escreve. Ele não precisa fazer nada, cara. Allen Ginsberg, ele é apenas sagrado, uma das duas pessoas que conheço que são sagradas.” (SHELTON, 2011, p. 483)

Ann Charters (1992, p. 370), que está entre os que consideram Bob Dylan um membro

¹⁵ I’ve written some songs which are a kind of far out – a long continuation of verses, stuff like that – but I haven’t really gotten into writing a completely free song. Hey, you dig something like cut-ups? I mean like William Burroughs?

That’s where it’s at. Because that’s what it means anyway. Okay, I wrote the book because there’s a lot of stuff in there I can’t possibly sing – all the collages. I can’t sing it because it gets too long or it goes too far out. I can only do it around a few people who would know. Because the majority of the audience – I don’t care where they’re from, how hip they are – I think it would just get really totally lost. Something that had no rhyme, all cut up, no nothing, except something happening – which is words. [...] The book don’t begin or end. (BOB DYLAN..., 1978)

¹⁶ Bob Dylan teve os primeiros contatos com os *beats* em 1963 (WILENTZ, 2011, p. 50).

da Geração *Beat*, situa-o entre os “*fellow travelers*” do movimento poético. Ela identifica em *Tarântula* influências do método surrealista “*kitchen Garden*” de William Burroughs. Ginsberg e Dylan influenciaram-se mutuamente e, com o passar do tempo, Dylan inspirou Ginsberg a “explorar a faceta musical da poesia oral e em 1976 publicou *First Blues – Rags, Ballads & Harmonium Songs 1971-74*, dedicado “Ao menestrel guruji Bob Dylan” (SHELTON, 2011, p. 601). O livro contém letras/poemas e notações musicais. Entre 1976 e 1983, Ginsberg realizou gravações com as canções do livro, contando; entre outros, com a colaboração de Dylan, e lançou o álbum *First Blues* em 1983¹⁷ Atualmente, as canções do álbum *First Blues* estão disponíveis no *Spotify*.

Bob Dylan também sofreu influência de outro escritor *beat*, Jack Kerouac, autor do romance *On The Road* (que, ao ser traduzido no Brasil, recebeu o título de *On the Road – Pé na Estrada*). Wilentz comenta que a canção “*Desolation Row*”, do álbum *Highway 61 Revisited*, tem relação direta com o romance *Desolation Angels*, de Kerouac:

“*Desolation Row*” apresenta uma espécie de Carnaval (o crítico Christopher Ricks chama de “desfile de máscaras”) de fragmentos, lascas de uma civilização feita em pedaços, em uma tradição modernista que vai de *Waste Land* de Eliot ao “Uivo” de Ginsberg. Ouvintes curiosos reivindicaram referências particulares em cada linha, começando com a primeira, “Eles estão vendendo cartões postais do enforcamento”. Claramente, alguns diriam, isso é uma alusão à carta de tarô do Enforcado, que aparece na abertura de *The Waste Land*; de maneira alguma, diriam outros, é sobre um linchamento conhecido que ocorreu na cidade natal de Dylan, Duluth, em 1920, quando seu pai era apenas um garoto, e quando, realmente, cartões postais dos dois homens negros enforcados foram transformados em *souvenirs*. (WILENTZ, 2011, p. 82, tradução nossa)¹⁸

Em 22 de novembro de 1965, Bob Dylan casou-se com Sara Lowndes em Nassau (HEYLIN, 1988, p. 83). Nesse ano também começou a trabalhar com o grupo canadense *The Hawks*, composto pelos músicos Robbie Robertson, Levon Helm, Rick Dando, Richard Manuel e Garth Hudson (que depois passaria a se chamar *The Band*) em 1965. Tocaram juntos em várias ocasiões, inclusive em festivais. Dylan fez com o grupo uma espécie de retiro musical em Woodstock, onde gravaram canções que ficaram conhecidas como *The Basement Tapes*. Foi um período extremamente produtivo para Dylan, que compôs diversas canções em intervalos da turnê, que avançaria até 1966 (SHELTON, 2011, p. 441).

¹⁷ Fonte: AbeBooks.com. Disponível em: <<https://www.abebooks.com/9780916190040/FIRST-BLUES-Rags-Ballads-Harmonium-0916190048/plp>> Acesso em 26/12/2019

¹⁸ “*Desolation Row*” presents a kind of Carnival (the critic Christopher Ricks calls it a “masque”) of fragments, shards of a civilization that has gone to pieces, in a modernist tradition that runs from Eliot’s *Waste Land* to Ginsberg’s “Howl”. Curious listeners have had a field day claiming particular references in every line, beginning with the very first, “They’re selling postcards on the hanging.” Clearly, some would have have it, this alludes to the Hanged Man tarot card that turns up in the opening section of *The Waste Land*; not at all, others retort, it’s about a notorious lynching that occurred in Dylan’s birthplace, Duluth, in 1920, when his father was just a boy, and when, indeed, postcards of the two hanged blacks were made out as *souvenirs* (WILENTZ, 2011, p. 82).

Em 1966, Bob Dylan lançou o álbum *Blonde on Blonde*. Grande parte das gravações foram feitas em Nashville. O álbum tem canções que acabaram integrando a lista dos maiores sucessos de Dylan: “I Want You”, “Just Like a Woman” (que foi considerada sexista), “Visions of Johanna”, “Rainy Day Women #12 & 35”. O álbum traz a poesia de Dylan envolvida em melodias de *folk*, *blues* e *rock*. Músicos da *The Band* participaram das gravações. Dylan prosseguiu as experimentações, tanto nas letras quanto nos arranjos (SHELTON, 2011).

Blonde encerrou um período que, até 1974, era visto com frequência como o mais fluente, poético e experimental de Dylan. Ele e outros artistas transformavam o *rock* em uma nova forma de arte com vastos horizontes. A arte de Dylan estimulou o surgimento de um novo grupo de críticos. [...] A *Rolling Stone* e a cobertura *pop* feita pelo *Village Voice* e outros periódicos alternativos refletiam uma nova aceitação do *rock*. Algumas revistas de fãs transformaram-se em revistas de literatura ou sociologia. (SHELTON, 2011, p. 457)

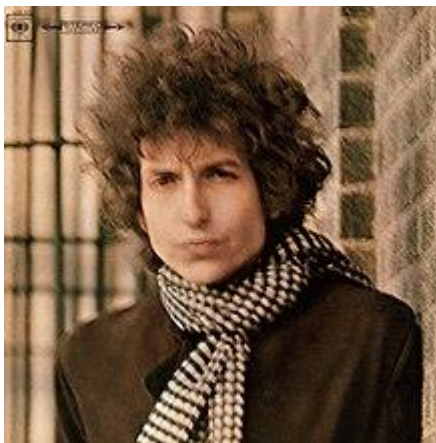


Figura 8: capa do álbum *Blonde on Blonde*

Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Blonde_on_Blonde>. Acesso em: 26.dez.2019.

1.19 Depois do acidente

Em 29 de julho de 1966, Bob Dylan sofreu um acidente quando a roda traseira de sua motocicleta travou. A princípio, notícias desencontradas sobre o fato começaram a circular, e alguns chegaram a pensar que ele tinha morrido. Dylan teve “vertebras cervicais quebradas, uma possível concussão e ferimentos na cabeça” (SHELTON, 2011, p. 518). Todos os shows que ainda estavam marcados foram cancelados, e Dylan passou alguns anos sem realizar turnês, o que contribuiu para que diversos boatos a respeito de seu estado fossem criados. Em agosto de 1966, Donn Alan Pennebaker visitou Dylan em Woodstock para mostrar a ele o filme *Don't Look Back* (HEYLIN, 1988, p. 104). Allen Ginsberg visitou-o em setembro e levou livros de Emily Dickinson e Bertolt Brecht (SHELTON, 2011, p. 518).

Vários fatos aconteceram durante o seu “retiro”. Nesse período de isolamento do grande público e da mídia, Bob Dylan gravou a maior parte dos chamados “*Basement Tapes*” (HEYLIN, 1988, p. 105), que só foram lançados em disco pela primeira vez em 1975. Não conseguiu ter a privacidade que desejava. Em maio de 1967, falou à Michael Iachetta, do *Daily News* de Nova York:

[Disse que estava] “vendo apenas alguns amigos próximos, lendo um pouco sobre o mundo lá fora, debruçando-me sobre livre [sic] de autores que você nunca ouviu falar, pensando em para onde estou indo, em por que estou correndo e em por que me confundi tanto, o que estou sabendo, o que estou dando e o que estou recebendo. E, principalmente, o que tenho feito é tentar melhorar e fazer música melhor, que é no que a minha vida se resume”. (SHELTON, 2011, p. 519)

Apesar da atividade artística de Bob Dylan ter sido produtiva durante seu período de afastamento, alguns problemas aconteceram. O lançamento de seu livro *Tarântula* teve de ser adiado para o ano seguinte. Em 1967, teve seu contrato com a Columbia renovado, mas não antes de um período de discussões e propostas de outras gravadoras. Anos mais tarde, Dylan acabou se mudando de Woodstock, buscando um novo refúgio para compor e criar depois que sua residência foi descoberta por curiosos e fãs (SHELTON, 2011, p. 529).

Em janeiro de 1968, Bob Dylan fez as primeiras aparições públicas depois do acidente. Ele tocou em dois shows em tributo a Woody Guthrie, que tinha falecido em 3 de outubro de 1967, após quinze anos de sofrimento constante devido à Coreia de Huntington (HEYLIN, 1998, p. 106). Em janeiro de 1968, foram produzidos dois shows no Carnegie Hall (um deles à tarde), e outros dois foram produzidos. A ideia foi de Bob Dylan, que colaborou na produção e cantou nos dois shows, que teriam renda revertida ao combate da Coreia de

Huntington ou à criação de uma biblioteca na cidade de Okemah, onde Woody Guthrie nascera. A expectativa em torno da presença de Dylan foi grande, e também a cobertura da imprensa, apesar de ele não querer que fotos ou filmagens suas fossem feitas. Os atores Will Geer e Robert Ryan, e os músicos Jack Elliott, Richie Havens, Judie Collins, Odetta, Tom Paxton e Pete Seeger, além de Arlo Guthrie, filho de Woody (e também músico e compositor) estão entre os que participaram desse tributo (SHELTON, 2011, p. 543). Outro tributo foi realizado em setembro de 1970, no Hollywood Bowl, com Joan Baez e diversos músicos, além dos atores Will Geer e Peter Fonda. Dois discos com gravações desses eventos foram lançados em 1972, com renda revertida a fundos de tratamento para a doença de Huntington e para a biblioteca de Woody Guthrie (SHELTON, 2011, p. 547).

Em janeiro de 1968, Dylan lançou *John Wesley Harding*. Nesse álbum, ele parece buscar um tipo de equilíbrio para si mesmo e para sua arte. Após os anos de grande sucesso e turnês exaustivas, o tempo que passou afastado do público após o acidente ajudou-o a se reconstruir-se e reinventar-se; o que, aliás, é uma de suas características, pois em termos de expressão artística, Bob Dylan é quase sempre imprevisível. “Alusões à Bíblia, estilo e sintaxe misturada com linguagem popular e folclore são encontradas em todo o álbum” (SHELTON, 2011, p. 534). O álbum traz influências da música *country*, que vão estar mais presentes no álbum seguinte, *Nashville Skyline*. Como em outros álbuns de Bob Dylan, há textos na contracapa. Desta vez, um texto em estilo de parábola, uma parábola sobre três reis. Alguns viram no texto semelhança com a prosa poética de *Tarântula* (SHELTON, 2011). Entre as canções do álbum destacamos “I Dreamed I Saw St. Augustine” e “All Along the Watchtower”. Nas letras de ambas encontramos o aspecto filosófico. Em “I Dreamed I Saw St. Augustine”, é evidente a questão da culpa, de um “eu” que se coloca entre os que “teriam condenado Santo Agostinho”. A letra de “All Along the Watchtower” é um poema sobre a decadência da sociedade, descrevendo uma cena em que um palhaço (ou bobo da corte) e um ladrão trocam impressões sobre o mundo ao redor (pois estão observando de uma torre); e o poema termina sugerindo a aproximação de cavaleiros, que podem ser compreendidos como os cavaleiros do apocalipse. Essa canção foi regravada por Jimmy Hendrix e pelo grupo U2. Uma das grandes canções de Dylan.



Figura 9: capa do álbum *John Wesley Harding*

Disponível em: <<http://dylanesco.com/o-melhor-disco-de-dylan-pt-3-para-a-minha-historia/>>. Acesso em: 26.dez.2019.



Figura 10: contracapa do álbum *John Wesley Harding*

Disponível em: <<http://dylanesco.com/o-melhor-disco-de-dylan-pt-3-para-a-minha-historia/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

Em junho de 1968, Bob Dylan viveu dois momentos marcantes em sua vida: a morte

do pai, Abraham Zimmerman, causada por um ataque cardíaco; e o nascimento do filho Samuel Dylan (HEYLIN, 1988, p. 108).

O álbum *Nashville Skyline*, lançado em 1969, reforçou os laços de Bob Dylan com a música *country*, que haviam sido iniciados no disco anterior. Shelton comenta a gravação desse álbum que “um quieto jovem do interior foi até o bairro Music Row, em Nashville, escolheu alguns músicos, entrou em um estúdio e, em poucos dias, gravou um álbum de canções *country* de amor com um vocal suave que nunca usara antes” (SHELTON, 2011, p. 538). A participação do cantor e compositor *country* Johnny Cash nesse álbum mostrou mais uma vez a disposição de Dylan em realizar parcerias musicais em gravações, shows e composições. A lista de colaborações que Dylan fez, tem feito e recebido ao longo de sua carreira é tão extensa que ainda não foi documentada em uma única publicação, encontra-se registrada nas diversas obras sobre sua trajetória. Sobre a colaboração com Cash, Shelton destaca que “O relacionamento de Dylan e Cash chegou ao apogeu em 1969 com a faixa de abertura de *Skyline* e com participação de Dylan no programa de TV de Cash, no sábado 7 de junho” (SHELTON, 2011, p. 551). Além da canção “Girl From The North Country”, gravada com Johnny Cash, *Nashville Skyline* tem como destaques as canções “Tell me that it isn’t true” e “Lay Lady, Lay”, que se tornou uma das canções mais conhecidas de Dylan. Sobre a importância do álbum, Shelton ressalta que

A influência de *Nashville Skyline* foi inimaginável. No fim dos anos 1960, o *pop* e o *rock* procuravam novas direções, e fortes elementos do *country* sempre existiram no *pop* anglo-americano. Ainda assim, Dylan forneceu o arceio que aproximou o *pop* do *country*, e *Skyline* foi a fivela. Boa parte do *pop* e do *rock* da década de 1970 explorou a música *country*. Logo, os estúdios de Nashville estavam atulhados de artistas que antes desdenhavam o *country*, que o consideravam brega. (SHELTON, 2011, p. 555)

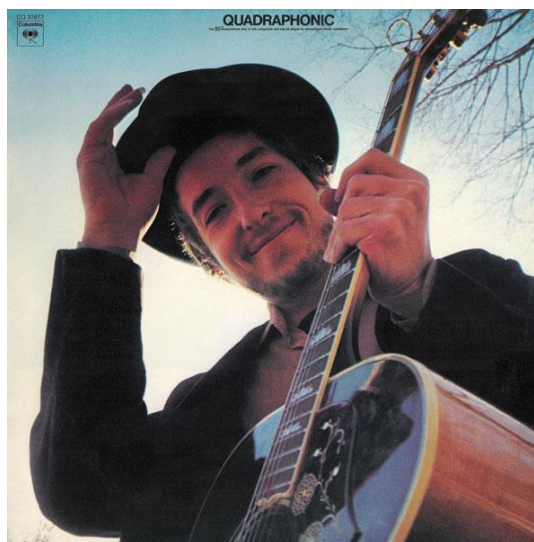


Figura 11: capa do álbum *Nashville Skyline*

Disponível em:

<http://obviousmag.org/archives/2013/02/nashville_skyline_uma_viagem_ao_redor_do_country.html>. Acesso em: 26.dez.2019.

Em 1969, aconteceu o grande inesquecível Festival de Woodstock, mas Bob Dylan não tocou nele, e sim no Festival da Ilha de Wight, na Inglaterra. Infelizmente, subiu ao palco com bastante atraso devido a problemas de organização do festival. Numa apresentação contida, acompanhado da The Band, Dylan estava voltando à estrada (SHELTON, 2011, p. 561).

1.20 Década de 1970: batalhas musicais, sociais e pessoais

Na década de 1970, Bob Dylan enfrentou dilemas pessoais e profissionais, recebeu elogios e críticas; como sempre aconteceu ao longo de sua carreira, mas a década começou sorrindo para ele. Em 9 de junho de 1970 recebeu da Universidade de Princeton o título de *Doutor Honoris Causa* em música (HEYLIN, 1988, p.123).

Bob Dylan visitou Israel em maio de 1971. Tentou fazê-lo da maneira mais discreta possível, mas foi fotografado enquanto visitava o Muro das Lamentações (SHELTON, 2011, p. 567). Também visitou um *Kibutz*, e ficou bastante impressionado pelo modo de vida das pessoas naquele lugar. Tinha retomado os laços com a comunidade judaica, mas não perdera de vista a política. Tocou no Concerto para Bangladesh, em 1º. de agosto de 1971, do qual também participaram George Harrison, Ringo Starr, Eric Clapton e vários outros grandes músicos (SHELTON, 2011, p. 570). O concerto foi gravado e filmado. Um álbum triplo do concerto foi lançado em 1972. Shelton (2011, p. 578) comenta sobre o conflito e o concerto:

No início de 1971, durante a guerra em Bangladesh, milhões de refugiados famintos seguiam do Paquistão Oriental para a Índia. O Exército indiano estava mobilizado para entrar em combate com o Paquistão Ocidental, e então teve início uma campanha global de ajuda aos refugiados. O indiano Ravi Shankar, mestre da cítara e intérprete de *ragas*, falou com seu pupilo George Harrison, que entrou em ação. (SHELTON, 2011, p. 578)

Em 1970, Bob Dylan lançou o álbum *Self Portrait* (HEYLIN, 1994, p. 77). Como acontecera com outros álbuns, as opiniões foram divididas, mas o público acolheu e aceitou o álbum duplo, que foi sucesso de vendas e chegou ao topo das paradas:

Self Portrait contém 24 faixas, 14 de Dylan. Três dessas são basicamente instrumentais, por isso muita gente sentiu-se explorada por comprar um álbum duplo. Quatro faixas foram gravadas nas sessões da Ilha de Wight com a The Band; as outras foram gravadas em Nova York e Nashville. *Self Portrait*, um elaborado trabalho de produção, contou com uma equipe de 50 músicos e cantores; cordas, metais, conjuntos vocais femininos. Alguns chamaram o resultado final de “música suave” ou “meio termo”. Outros sustentaram que o álbum foi uma piada, uma manobra cínica de Dylan para testar seu poder. (SHELTON, 2011, p. 574)

Dylan defendeu o disco de seus críticos, dizendo que era seu “próprio disco pirata” (SHELTON, 2011, p. 575). Um dos que criticaram duramente o álbum foi Greil Marcus, um dos autores que analisam a obra de Dylan. Em artigo publicado na revista Rolling Stone, Marcus expressa indignação e incompreensão da natureza do disco. Dylan disse ainda, sobre *Self Portrait*, que sua intenção era fazer com que deixasse de receber o tipo de atenção que estava recebendo (MARSHALL, 2008, p.139/140). Provavelmente a declaração seja questionável, mas era verdadeiro o fato de que Dylan queria deixar de ser visto como uma voz importante em termos políticos.



Figura 12: capa do álbum *Self Portrait*

Disponível em: <<https://www.bobdylan.com/albums/self-portrait/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

Também em 1970, Bob Dylan lançou o álbum *New Morning* (HEYLIN, 1994, p. 83), do qual destacamos “If Not For You” e “Father of Night”, em tom de prece. Foi bem recebido pela crítica.

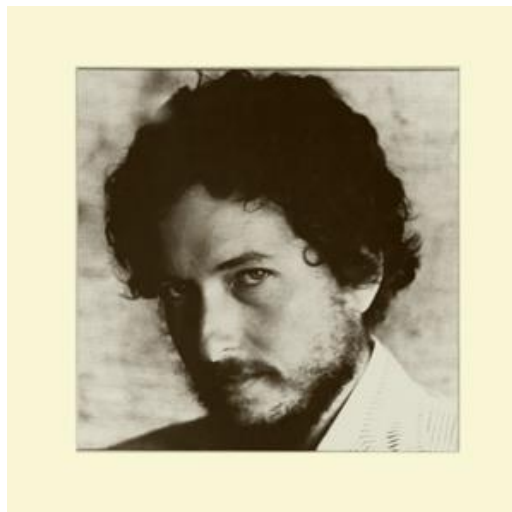


Figura 13: capa do álbum *New Morning*

Disponível em: <<https://www.galeriamusical.com.br/resenhas.php?url=713-bob-dylan-new-morning>>. Acesso em: 26.dez.2019.

No começo dos anos 1970, Dylan participou das gravações de diversos músicos norte-americanos e assistiu a diversos shows de amigos e conhecidos do *showbiz*. Como nem sempre queria atrair atenção para si, fez gravações com amigos músicos utilizando pseudônimos. Algumas dessas gravações foram feitas num estúdio montado por ele perto de sua casa no Village (SHELTON, 2011, p. 580-3).

No final de 1972, Bob Dylan fez uma participação no filme *Pat Garrett and Billy the Kid*, dirigido por Sam Peckinpah e estrelado por James Coburn e Kris Kristofferson; filmado no México:

A morte está em suspensão sobre os tons de entardecer do filme. Pouco acontece e pouco é dito, mas *Pat Garrett* é um clássico do faroeste, centrado no confronto entre Billy e seu amigo transformado em homem da lei, Pat Garrett. Peckinpah infere que os profundos laços de amizade da dupla equilibram a necessidade de destruir e ser destruído. Dylan faz o papel de um bobo da corte moderno, um jovem assistente de tipógrafo que segue e ajuda Billy. Dylan proporciona alívios cômicos para um filme grave. “Qual é o seu nome?”, pergunta Garrett, e ele responde: “Essa é uma boa pergunta”. Depois ele diz que seu nome é Alias [algunha], “Alias qualquer coisa que você quiser”. (SHELTON, 2011, p. 585)

Em junho de 1974, Dylan participou de um evento no Felt Forum de Nova York, realizado em apoio a refugiados chilenos que fugiam da ditadura militar chilena. Dylan deu apoio à viúva de Victor Jara, compositor chileno que morreu após ser cruelmente torturado (SHELTON, 2011, p. 571).

Em 1973, foi lançado o álbum *Dylan*, montado a partir de sobras de estúdio das gravações de *Self Portrait* e *New Morning* (SHELTON, 2011, p. 588). E em 1974, Bob Dylan realizou uma turnê, a primeira depois de cerca de sete anos, em que ele e The Band tocaram juntos. Iniciava-se mais uma fase de sua carreira. O anseio dos fãs era tão grande que ocorreram “inícios de tumultos em agências do correio (já que os ingressos podiam ser comprados por reembolso postal)” (SHELTON, 2011, p. 589). Nos shows, Dylan cantou canções novas e antigas, dando-lhes uma nova interpretação, pois seu estilo de cantar havia mudado:

O estilo do vocal de Dylan durante a turnê envolveu uma remodelação de melodias, andamentos, ênfases. Essa mudança consciente mas inquietante na forma de cantar desorientou alguns, que a atribuíram ao nervosismo de estar no palco. [...] Muitos críticos da turnê fizeram referência ao nervosismo dele no palco, mas ele irradiava confiança na entrevista à *Newsweek*: “Eu distribuo uma dose pesada – como penicilina. As pessoas não precisam se preocupar se Dylan as está enrolando. Se funcionar, funcionou. Se não gostarem, não precisam experimentar a dose outra vez [...] muito nervosismo se foi. Eu costumava ficar nervoso o tempo todo antes de subir ao palco”. (SHELTON, 2011, p. 592)

Aos trinta e poucos anos, ele já havia possuía experiência como compositor e como intérprete, o bastante para poder explorar os contornos de sua própria voz, o que tem feito ao longo de sua carreira. Suas interpretações de uma mesma canção geralmente não são iguais, e nem têm estreita semelhança com a gravação em álbum.



Figura 14: capa do álbum *Dylan*

Disponível em: <[https://www.discogs.com/pt BR/dylan/release/12436778](https://www.discogs.com/pt_BR/dylan/release/12436778)>. Acesso em: 26.dez.2019.

No começo de novembro de 1974, Dylan e The Band gravaram o álbum *Planet Waves*, que foi lançado em janeiro do ano seguinte. Destacamos as canções “Forever Young” e “Going Going Gone”:

O tema do álbum são as muitas faces do amor – esposas, filhos, diversos protótipos femininos. [...] *Planet Waves* marcou a volta da expressão pungente e aforística, melodias com formas livres, envolvimento pessoal. Se considerado parte de uma trilogia com os álbuns seguintes, *Blood on the tracks* e *Desire*, o disco marcou um novo período estilístico. (SHELTON, 2011, p. 596)



Figura 15: capa do álbum *Planet Waves*

Disponível em: <<https://www.bobdylan.com/albums/planet-waves/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

A turnê também resultou em um álbum duplo, *Before the Flood*, que foi gravado entre shows realizados em Nova York, Seattle, Oakland e Los Angeles (SHELTON, 2011, p. 599). Essas gravações ao vivo trouxeram arranjos com algumas introduções em ritmo mais rápido e mudanças no ritmo de certas palavras. Shelton (2011, p. 599) comenta que “Dylan parecia usar uma voz negra de *soul*, àspere, mas novo alcance vocal e fraseado. “*Mr. Jones*” é transformado em “*Mr. Jo-hones*”. Em “*Just Like a Woman*”, “*knows*” é transformada em “*no-hose*”.

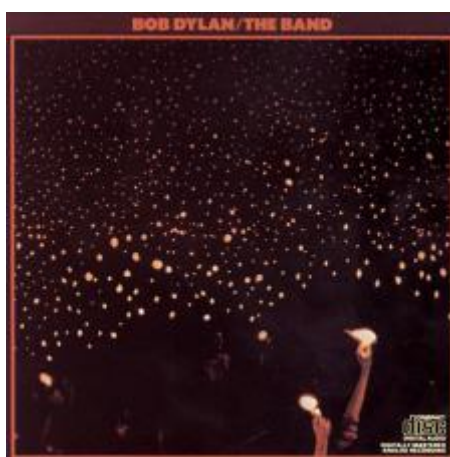


Figura 16: capa do álbum *Before the Flood*
Disponível em: < <https://www.bobdylan.com/albums/before-the-flood/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

Em 1975, Bob Dylan lançou o álbum *Blood on the Tracks*, que foi muito bem recebido pela crítica. Algumas imagens que estão presentes nas letras, tais como sangue, dor e tempestade, além da figura da chuva, são tratadas nas canções do álbum de diferentes maneiras (SHELTON, 2011, p. 603). Destacamos as canções “*Tangled Up in Blue*”, “*Idiot Wind*”, “*Shelter from the Storm*”, “*Buckets of Rain*”, que estão entre as mais conhecidas de Dylan. O álbum, lançado antes da grandiosa turnê *Rolling Thunder Revue*, foi considerado por muitos como um dos melhores álbuns de sua carreira. Para Shelton (2011, p. 603), o álbum foi uma “brilhante catarse”. A poética de Bob Dylan é povoada com temáticas políticas e sociais, elementos místicos e religiosos, mas esse é um trabalho em que dores e sofrimentos pessoais (como a crise do casamento com Sara, que estava chegando ao fim) perpassam as fronteiras do eu-lírico e expõem os conflitos interiores do artista. O próprio título do álbum (*Blood on the Tracks*, em português “Sangue nas Faixas”, em tradução literal) expressa uma imagem de

dor e sofrimento.



Figura 17: capa do álbum *Blood on the Tracks*

Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Blood_on_the_Tracks.jpg>. Acesso em: 26.dez.2019.

1. 21 *Rolling Thunder Revue*

Em 1975, Bob Dylan já havia passado por grandes mudanças em sua carreira e em sua vida, havia lutado para expressar sua poesia e sua melodia e tinha conquistado seu próprio espaço dentro da cultura norte-americana. Mas, apesar de ter se tornado uma voz única dentro do *folk*, do *rock*, do *country*, dentro da música de seu país (e também fora dele), Dylan manteve os laços com o Village, um lugar que fora para ele uma espécie de berço musical, onde o embrião de sua genialidade musical se desenvolvera com uma liberdade que a fama tomara-lhe em parte: a de poder ir e vir, entrar e sair em bares, ouvir e ser ouvido, e principalmente poder experimentar e provar diferentes sonoridades e musicalidades com toda a vontade que um jovem pode possuir diante do novo. Dylan havia mudado, mas sua disposição para cantar e compor continuava tão forte quanto nos primeiros dias. Após visitar a família e gravar um tributo a John Hammond (seu primeiro produtor), ele teve a ideia de “uma turnê com clima circense pelo nordeste da América do Norte, com toda a ação sendo registrada por câmeras de cinema” (SHELTON, 2011, p. 617). Entre os músicos que compunham a banda de apoio estavam Howard Wyeth, Luther Lix, Mick Ronson (que tocara

com David Bowie), Scarlet Rivera, T-Bone Burnette e David Mansfield. Os cantores eram Dylan, Neuwirth, Ronee Blakley, Roger McGuinn, Jack Elliott e Joan Baez (SHELTON, 2011, p. 617). Dylan comentaria sobre a turnê: “Éramos todos muito próximos. Tínhamos aquele fogo dez anos antes, e agora ele voltou a arder” (SHELTON, 2011, p. 616). O poeta *beat* Allen Ginsberg juntou-se ao grupo fazendo *backing vocals*. Diversos amigos foram se juntando à turnê, que começou em outubro. Segundo Shelton (2011, p. 617), a *Rolling Thunder Revue* chegou a contar com mais de cem pessoas; incluindo cantores, músicos, seguranças, técnicos de som, organizadores, pessoal de filmagem.

Em 23 de outubro, em meio à preparação da turnê, Bob Dylan fez uma surpresa para Mike Porco (dono da casa *Folk City*, onde Dylan tinha se apresentado no início da carreira), e levou amigos como Joan Baez e Patti Smith para cantar o *Happy Birthday* e fazer outras canções. O show-surpresa foi filmado pela equipe da turnê (SHELTON, 2011, p. 618).

O clima da turnê era especial, algo entre amigável e familiar. Mas Dylan tinha mais surpresas preparadas. E gravou “Hurricane” em meio aos ensaios da turnê. A canção narra a história do boxeador Rubin Carter, que tinha sido condenado (juntamente com um amigo) à prisão perpétua, e por quem Dylan e outros artistas realizaram protestos pedindo a revisão de seu julgamento. Dylan escreveu a canção, com a colaboração de Jacques Levy, depois de ler a biografia de Carter, *The Sixteenth Round*, que ele próprio havia enviado a Dylan (SHELTON, 2011, p. 629). A canção narra a história do crime pelo qual Carter e o amigo John Artis foram réus; e o julgamento de ambos, considerado extremamente injusto por parte da sociedade. Um filme sobre a história de Carter, dirigido por Norman Jewison e estrelado por Denzel Washington, foi lançado em 1999, e teve a canção de Bob Dylan como tema principal.

A primeira parte da turnê teve concertos de outubro a dezembro, incluindo apresentações de apoio à Rubin Carter, como “*Night of the Hurricane I*”, em 8 de dezembro de 1975, que teve a presença do campeão Muhammad Ali, falando em defesa da causa (SHELTON, 2011, p. 630), e “*Night of the Hurricane II*”, em 25 de janeiro de 1976, que contou com a participação de Stevie Wonder, Carlos Santana, Ringo Starr e Stephen Stills, entre outros artistas. Dylan estava muito feliz e se relacionou bem com todos durante a turnê. E se reinventou:

A partir do fim de semana de Quatro de Julho e durante toda a etapa de primavera da Rolling Thunder, mudanças significativas foram observadas em Dylan. No palco, ele exibiu grande mobilidade, movia-se como o cruzamento de um roqueiro dos anos 1970 com um técnico de futebol, que empurra seu “time” para a frente. O homem em movimento não tinha medo de mudar interpretações, letras, postura no palco, aparência. Dylan pintava o rosto com *pancake*. Usava echarpes multicoloridas, diferentes chapéus. Ele chamava tudo de “*commedia dell’arte*”. No primeiro show em Plymouth, as máscaras usadas pela banda também lembravam o gênero italiano

de comédia do século 16, no qual os atores improvisavam livremente. As pessoas com menos referências históricas viam a nova cara de Dylan como um *rock* teatral à la Bowie ou Peter Gabriel. (Dylan disse que a maquiagem ajudava as pessoas nas últimas filas a ver seu rosto.) Sempre explorador, Dylan tomava mais “liberdades” com as músicas a cada show. (SHELTON, 2011, p. 621)

A turnê teve a participação ocasional de diversos artistas, como Joni Mitchell, Robbie Robertson, Roberta Flack, Arlo Guthrie (cantor e compositor, filho de Woody Guthrie). Como Bob Dylan estava engajado na causa de libertar Rubin Carter (juntamente com outros artistas), a turnê teve canções dedicadas a ele, especialmente “Hurricane”. (SHELTON, 2011, p.622)

No dia 7 de dezembro de 1975, a turnê se apresentou na *New Jersey State Prison*, onde Rubin Carter cumpria pena de prisão perpétua. O caso foi revisto e Carter foi libertado meses mais tarde, mas a revisão de seu caso e o novo julgamento mantiveram a condenação de Carter e Artis. As acusações contra Carter só foram retiradas em 1988 (SHELTON, 2011, p.629).

Todas as ações realizadas pelos artistas e por todos os que se sensibilizaram por sua causa e se manifestaram em sua defesa contribuíram para que sua situação fosse mais conhecida dentro e fora dos Estados Unidos; além de representar apoio e força para que o ex-boxeador não desistisse de lutar pela revisão de seu caso. Sobre Dylan e seu envolvimento na causa, Rubin Carter disse: “As palavras são uma das drogas mais poderosas conhecidas pelo homem. Bob Dylan veio à penitenciária me visitar e eu conheci um homem que é pela vida e pelo viver, não pela morte e pelo morrer” (SHELTON, 2011, p.629).

Rolling Thunder Revue foi uma turnê única, tanto na carreira de Dylan quanto no contexto da música popular norte-americana dos anos 1970. O grupo de músicos, técnicos, produtores e amigos liderados por Dylan fez apresentações e filmagens de improviso, e se permitiu realizar concertos não planejados originalmente. Além disso, o grupo se expressava livremente. Na visita ao túmulo do poeta *beat* Jack Kerouac, em Lowell, Massachusetts, Allen Ginsberg leu poesia, Dylan tocou violão e gaita e brincou com sua própria imagem midiática, deixando-se fotografar ao lado de uma estátua de Jesus Cristo. Tudo foi filmado (SHELTON, 2011, p.617-27).

Além do lançamento de uma caixa com CDs e discos de vinil (na verdade relançamentos) com gravações da turnê *Rolling Thunder Revue*, um documentário de Martin Scorsese foi lançado em junho de 2019 (Bob Dylan – The Official Bob Dylan Site, 2019). O documentário foi exibido pela NETFLIX.

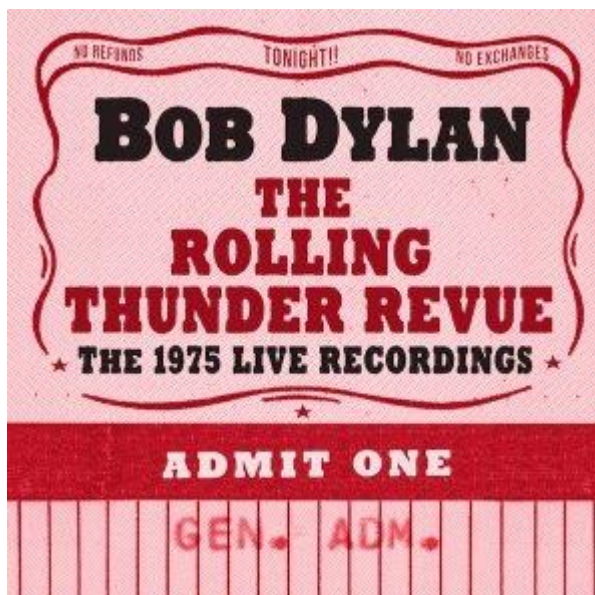


Figura 18: capa do álbum *The Rolling Thunder Revue: The 1975 Live Recordings* (2019)
Disponível em: <<https://www.bobdylan.com/albums/bob-dylan-the-rolling-thunder-revue-the-1975-live-recordings/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

A relação entre Joan Baez e Bob Dylan, outrora arranhada por desentendimentos e pelos rumos que cada um tomou em sua carreira, tornou-se renovada e reconstruída; e Baez disse em uma entrevista à revista *Rolling Stone*:

A sensação é ótima, porque todos têm espaço no palco [...] Bob tem um efeito muito poderoso sobre muitas vidas [...] Ainda sou profundamente tocada pelas canções [...] pela presença dele. Não vi nada parecido, a não ser em Muhammad Ali, Marlon Brando e Stevie Wonder. Bob entra num lugar e todos os olhos se voltam para ele. Há olhos em Bob quando ele está se escondendo [...] eu costumava ser muito crítica com ele[...] Não espero mais que Bob apoie as minhas causas. Aprendi que ele não é um ativista, o que não significa que ele não se importa com as pessoas. (SHELTON, 2011, p. 622)

Os shows da *Rolling Thunder Revue* tinham três horas ou mais de duração. A recepção geral era sempre muito calorosa e elogiosa: “Fãs, imprensa e participantes chamavam a turnê de ‘show de menestréis’, ‘espetáculo de variedades’, ‘turnê de mistério e mágica’, ‘jogo de dados musical flutuante’” (SHELTON, 2011, p.626). Apesar do clima harmonioso, a turnê teve pequenos problemas de organização, com alguns seguranças sendo descritos como “bando de brutamontes” por um jornal (SHELTON, 2011, p.627).

A turnê também manteve, no palco e fora dele, laços com a cultura nativa norte-americana. Shelton (2011, p. 619) lembra que “*rolling thunder*” (“trovão retumbante” em português), é uma expressão que significa “falar a verdade” para os nativos norte-americanos, e que Dylan teria ficado muito feliz ao saber disso. Em 16 de novembro, a trupe da *Rolling*

Thunder Revue foi fazer uma visita à reserva indígena Tuscarora. O grupo cantou, tocou e também apreciou canções e danças dos nativos. Uma celebração digna do espírito da turnê concebida por Dylan (SHELTON, 2011, p.628).

1.22 *Desire*

O álbum *Desire*, lançado em 1976, contém, além de “Hurricane”, “Joey”, “Sara” “Mozambique”. Shelton (2011, p.633/34) comenta a presença da imagem do desejo no trabalho de Dylan, associando-a a textos de T. S. Eliot, Blake e ao bonde chamado “desejo”, de *A Street Car Named Desire*, título da peça de Tennessee Williams. O autor também comenta relações entre a imagem do desejo e as cartas do tarô e a poesia de Robert Graves, poeta inglês

Blake iluminou seus manuscritos. Eliot usou notas de rodapé. Dylan joga as cartas com mais malícia. Suas notas breves e os símbolos visuais cuidadosamente posicionados nas capas dos álbuns e no *songbook* usam o simbolismo das cartas de tarô. Outras pistas me levaram a *A Deusa Branca*, de Robert Graves, uma complexa gramática histórica do mito poético. Graves nos mostra como a estrutura patriarcal da religião judaico-cristã tentou apagar o culto à Deusa. Graves também sustenta que o desejo é crucial para a poesia: “A poesia tem raiz no amor e no desejo, e desejo pela esperança da existência continuada”. Graves aconselha o poeta a “conquistar independência social e espiritual a qualquer custo”, uma vez que o poeta deve “aprender a pensar miticamente, além de racionalmente”. (SHELTON, 2011, p.634)

Apesar de a canção mais conhecida do álbum falar da luta de um homem, Rubin “Hurricane” Carter, *Desire* é um álbum que tem a presença de figuras femininas, principalmente nas canções “Sara”, “Isis”, “Oh Sister”, além da carta do tarô da Imperatriz aparecer na contracapa. O elemento feminino destaca-se na concepção geral da obra:

Desire é dominado por deidades femininas e por colegas mulheres. O violino de Scarlet Rivera é um som genuinamente inovador, que mistura melancolia e exotismo. As harmonias vocais de Emmylou Harris também são um importante novo elemento. (Ela canta na primeira versão de “Hurricane”, mas Ronne Blakley canta as harmonias vocais da versão lançada.) O uso de vozes femininas como pano de fundo para a de Dylan também é uma experimentação com texturas. Apesar de Harris ser uma perfeccionista em termos de entonação e polimento, ela cedeu aos imperativos de Dylan por espontaneidade e urgência. Algumas das tomadas mais cruas foram lançadas. Há ótimo acompanhamento musical de outros seis músicos, a maioria da Rolling Thunder Revue. Um som muito coeso domina o disco (SHELTON, 2011, p.640)



Figura 19: capa do álbum *Desire*

Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Bob-Dylan-Desire/release/386385>. Acesso em: 26.dez.2019.



Figura 20: contracapa do álbum *Desire*

Disponível em: <<https://rockontro.org/2013/06/06/disco-nota-11-desire-bob-dylan/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

Em 1976, em pleno Dia de Ação de Graças, a The Band realizou um grande concerto em ritmo de despedida, chamado *The Last Waltz*. O evento, que contou com a participação de convidados como Dr. John, Joni Mitchell, Van Morrison, Neil Young, Bob Dylan e dos poetas *beats* Michael McClure e Lawrence Ferlinghetti; foi filmado por Martin Scorsese (SHELTON, 2011, p 642/3).

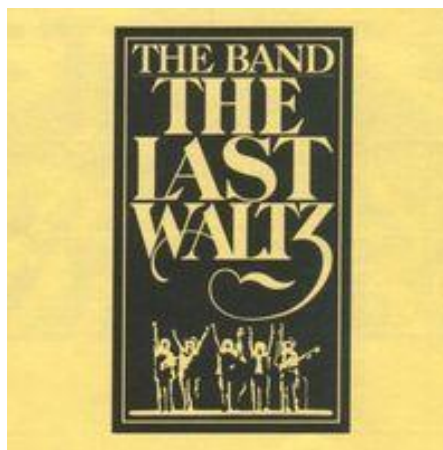


Figura 21: capa do álbum *The Last Waltz* – *The Band*

Disponível em: <<https://pintandomusicarc.wordpress.com/2011/10/15/the-band/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

1.23 Final da década de 1970: *Renaldo and Clara*, *Street Legal*, *Slow Train Coming*

Em 1977, Bob Dylan dirigiu, escreveu e estrelou *Renaldo and Clara*, um filme que mesclava a vida na estrada com questões pessoais complexas de natureza filosófica. Com cerca de quatro horas de duração, o filme não foi bem recebido pela crítica. “Complexo, com frequência não comunicativo, a obra foi uma conquista musical e um fracasso dramático”, comenta Shelton (2011, p. 644). O escritor Sam Shepard também participou da equipe do filme, escrevendo diálogos. Shepard também escreveu material para a *Rolling Thunder Revue*, e relatou a experiência em seu livro *Rolling Thunder Logbook*, publicado em 2004 (SHELTON, 2011, p 646).

Em 1977, um fato marcou a vida pessoal de Bob Dylan: sua esposa Sara pediu o divórcio (SHELTON, 2011, p 649). A imprensa internacional noticiou tanto o filme quanto a separação. Em fevereiro de 1978, Dylan começou mais uma turnê. Tinha uma nova banda e contava com um trio vocal feminino, composto por Helena Springs, Jo Ann Harris e Carolyn Dennis (SHELTON, 2011, p 654). Nesse ano também lançou o álbum *Street Legal*, um dos mais significativos de sua obra:

Street Legal é um dos discos mais abertamente autobiográficos de Dylan, ao falar de perda, busca, separação e exílio. Ele também prevê com clareza a conversão religiosa, mas quem poderia supor algo parecido naquele tempo? O disco é povoado por um grupo de narradores oprimidos, errantes e solitários, que viajam para um país estrangeiro do espírito. As imagens de cartas do tarô de “Changing of the Guards” confundiram algum [sic] dos intérpretes mais perspicazes, mas é difícil não situá-la nos anos com Sara ou a The Band, ou com ambas. Confesso que a canção ainda é um enigma para mim. (SHELTON, 2011, p.655)

Em *Street Legal*, Bob Dylan incorporou influências de gospel a referências bíblicas, além da presença do *blues* que já existia em sua obra desde o começo. “Changing of the Guards” foi executada com bastante frequência por emissoras de rádio brasileiras.

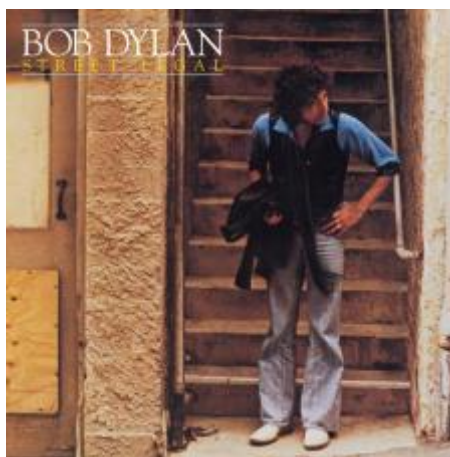


Figura 22: capa do álbum *Street Legal*

Disponível em: <<https://www.bobdylan.com/albums/street-legal/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

Em 1979, Dylan realizou um número pequeno de shows, se comparado aos números da turnê de 1978. Nesse ano, ele lançou o álbum *Slow Train Coming* e incluiu canções com temática religiosa nas apresentações (SHELTON, 2011, p. 715). Podemos dizer que Bob Dylan encerrou a década de 1970 consolidando as mudanças na carreira e na vida pessoal. Suas inquietações religiosas (assim como outras anteriores) refletiram-se nas canções. Ao incorporar elementos da canção *gospel* em suas composições, procurou sempre combinar características da música norte-americana com seu próprio estilo, sua própria voz. E, como sempre, recebeu elogios e críticas. Mas uma das principais qualidades de Bob Dylan (se não a principal) é reinventar-se sempre.

1. 24 Década de 1980

Em 1980, Bob Dylan lançou o álbum *Saved*. Recebeu o prêmio Grammy de Melhor Performance Vocal Masculina de Rock do ano anterior com a canção “Gotta Serve Somebody” (SHELTON, 2011, p. 715). Em 1981, lançou o álbum *Shot of Love* e realizou turnê na Europa e nos Estados Unidos, também incluindo canções religiosas nos shows (SHELTON, 2011, p. 715). Nesse mesmo ano, John Bauldie publicou na Inglaterra a primeira

edição de *The Telegraph*, revista dedicada a publicar exclusivamente artigos e notícias sobre Bob Dylan. A revista foi publicada até a morte de Bauldie, em 1996.

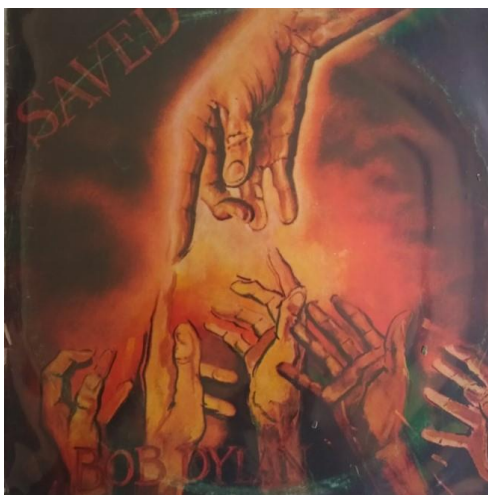


Figura 23: capa do álbum *Saved*

Disponível em: <<http://www.espacoriobrasilianaleiloes.com.br/peca.asp?ID=5682989>>. Acesso em: 26.dez.2019.

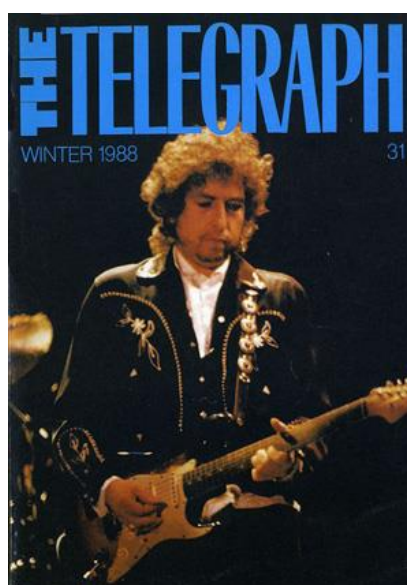


Figura 24: capa da revista *The Telegraph* – Issue 31 (Edição 31)

Disponível em: <<https://www.bobdylanisis.com/product/telegraph-issue-31-2/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

Em 1982, Bob Dylan foi nomeado para o Hall da Fama dos compositores em Nova York (SHELTON, 2011, p. 715). Em 1983, lançou *Infidels*, um de seus álbuns mais expressivos dessa década. Em época de grande popularidade da emissora MTV (Music Television) no mundo, Dylan lançou *videoclips* para duas canções desse álbum: “Jokerman” e “Sweetheart Like You”. Em “Jokerman”, uma elaborada e rica colagem de imagens

relacionadas à letra é mostrada, intercalando-se à imagem de Dylan cantando partes da letra. O videoclipe de “Sweetheart Like You”, foi gravado num cenário simples, com Dylan e sua banda tocando em um bar vazio, e tendo por audiência apenas uma senhora que faz a limpeza no local. O efeito geral da filmagem remete a uma cena de filme, recurso bastante utilizado em *videoclips* da década de 1980.

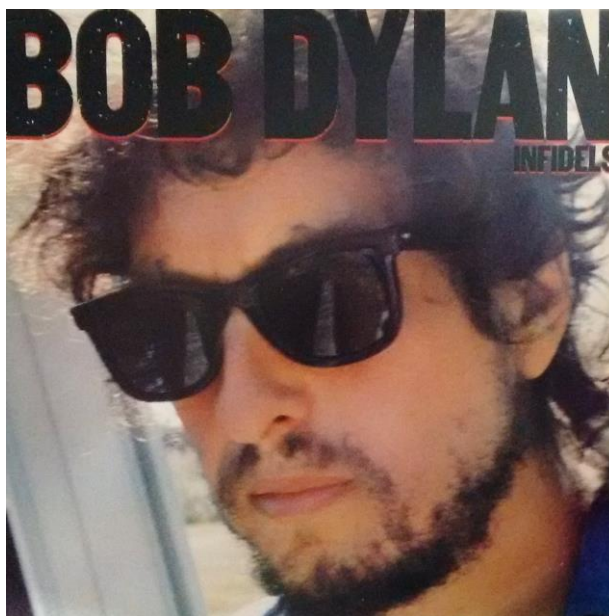


Figura 25: capa do álbum *Infidels*

Disponível em:<<https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1226700978-lp-bob-dylan-infidels-capaencarte92-disco95-JM>>. Acesso em: 26.dez.2019

Em 1984, Bob Dylan realizou uma turnê com o guitarrista e compositor Carlos Santana, e lançou o álbum *Real Live* (SHELTON, 2011, p. 716). Em 1985, lançou o álbum *Empire Burlesque* e participou dos concertos humanitários LIVE AID e FARM AID. Também nesse ano foi publicado o livro *Lyrics 1962-1985*, com as letras das canções de Bob Dylan até então (SHELTON, 2011, p. 716).

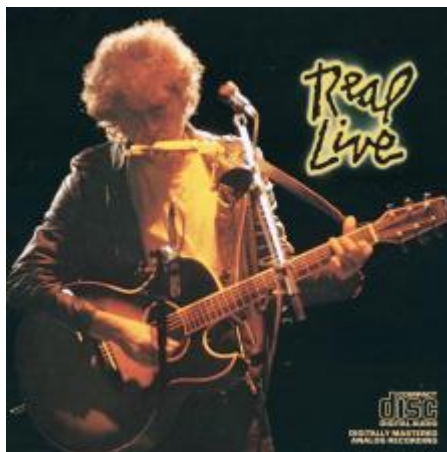


Figura 26: capa do álbum *Real Live*
Disponível em:< <https://www.bobdylan.com/albums/real-live/>>. Acesso em:26.dez.2019

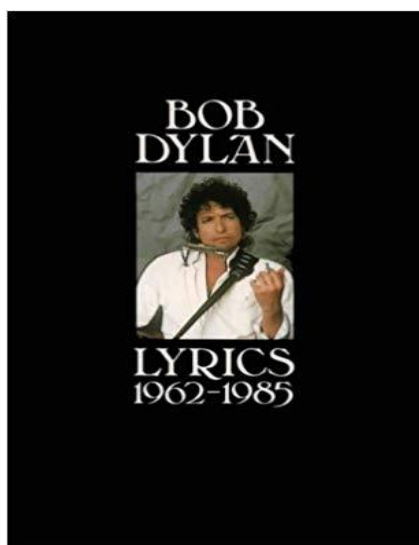


Figura 27: capa do livro *Lyrics 1962-1985*
Disponível em:< <https://www.amazon.com.br/Lyrics-1962-1985-Bob-Dylan/dp/0586086471>>. Acesso em:26.dez.2019

Em 1986, Bob Dylan participou do filme *Hearts of Fire*, dirigido pelo galês Richard Marquand; lançou o álbum *Knocked Out Loaded* e recebeu o prêmio *Founders* da ASCAP, Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores (SHELTON, 2011, p. 716). Em 1987, realizou uma turnê curta com o grupo de *rock* Grateful Dead e uma turnê na Europa com Tom Petty and The Heartbreakers, e realizou os primeiros shows em Israel (SHELTON, 2011, p. 716).

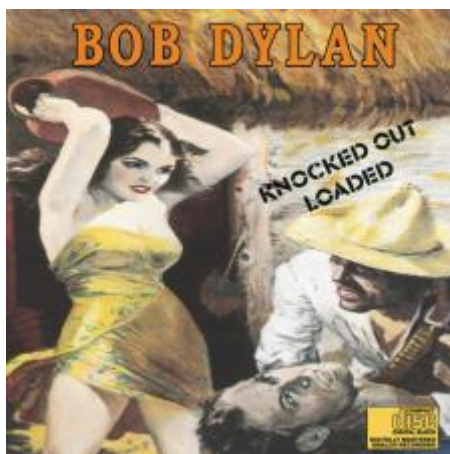


Figura 28: capa do álbum *Knocked Out Loaded*

Disponível em:< <https://www.bobdylan.com/albums/knocked-out-loaded/>>. Acesso em:26.dez.2019

Em 1988, Bob Dylan foi indicado ao Hall da Fama do *Rock and Roll*, lançou o álbum *Down in the Groove* e realizou gravações com *The Travelling Willburys*, um grupo formado por artistas consagrados do *rock*: Tom Petty, Jeff Lynne, Roy Orbison, George Harrison e o próprio Dylan (SHELTON, 2011, p. 717). Obviamente considerado um supergrupo, o quinteto realizou gravações que resultaram em três álbuns, em décadas distintas (de 1980, de 1990 e nos anos 2000). Roy Orbison faleceu em 1988, George Harrison, em 2001; e Tom Petty, em 2017. Bob Dylan iniciou uma série de shows que ficou conhecida como *Never Ending Tour* (bobdylanart, 2017).



Figura 29: capa do álbum *Down in the Groove*

Disponível em:< <https://www.discogs.com/pt/BR/Bob-Dylan-Down-In-The-Groove/release/831400>>. Acesso em:26.dez.2019

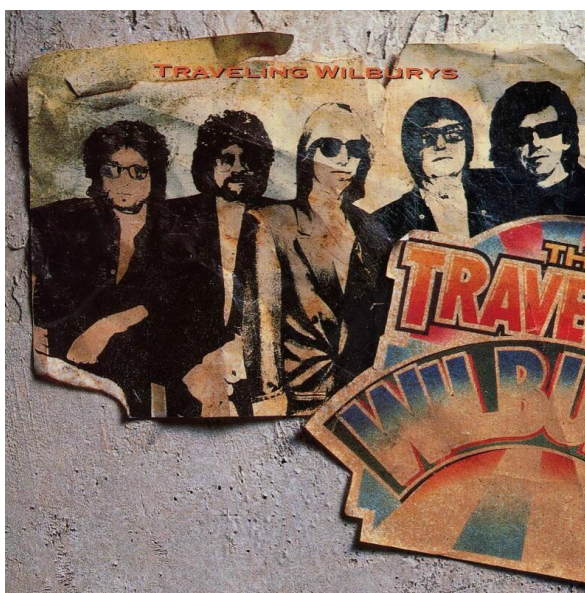


Figura 30: capa do álbum *The Traveling Wilburys- Vol. 1*
 Disponível em:< <http://clashdohertyrock.canalblog.com/archives/2013/05/01/27050871.html>>. Acesso em:26.dez.2019

Em 1989, Dylan lançou os álbuns *Dylan and The Dead* (em seu site oficial consta 1988 como ano de lançamento) e *Oh Mercy* (SHELTON, 2011, p. 717). Em 1990, realizou em São Paulo seu primeiro show na América do Sul. Também nesse ano recebeu em Paris o título de *Commandeur de L'Ordre des Arts et des Lettres*, lançou o álbum *Under the Red Sky*; e apresentou-se na Academia Militar de West Point, onde cantou a canção “Masters of War” (SHELTON, 2011, p. 718).



Figura 31:capa do álbum *Dylan and The Dead*
 Disponível em:< <https://www.bobdylan.com/albums/dylan-and-the-dead/>>. Acesso em:26.dez.2019



Figura 32: capa do álbum *Oh Mercy*

Disponível em: <<https://www.bobdylan.com/albums/oh-mercy/>>. Acesso em: 26.dez.2019

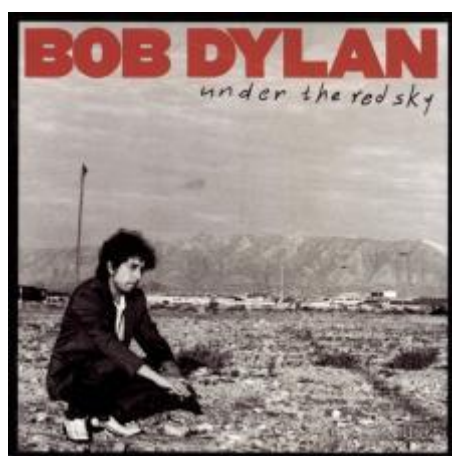


Figura 33: capa do álbum *Under the Red Sky*

Disponível em: <<https://www.bobdylan.com/albums/under-red-sky/>>. Acesso em: 26.dez.2019

1.25 Década de 1990

Em 1991, Bob Dylan recebeu ao vivo o prêmio Grammy na categoria *Life Achievement* (pelo conjunto de sua obra), lançou *The Bootleg Series Vols. 1-3*, os primeiros álbuns da sua série de *Bootleg* álbuns. Em 1992, lançou *Good As I Been to You*. Nesse mesmo ano, a gravadora Columbia promoveu um concerto no Madison Square Garden. George Harrison, Lou Reed, Eric Clapton e Neil Young estão entre os amigos que participaram (SHELTON, 2011, p. 718).

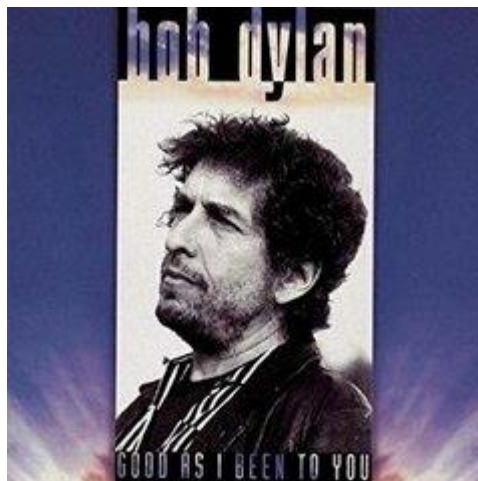


Figura 34: capa do álbum *Good As I Been to You*
Disponível em: < <https://www.selo180.com/vinil/bob-dylan-good-as-i-been-to-you-lp/>>. Acesso em: 26.dez.2019

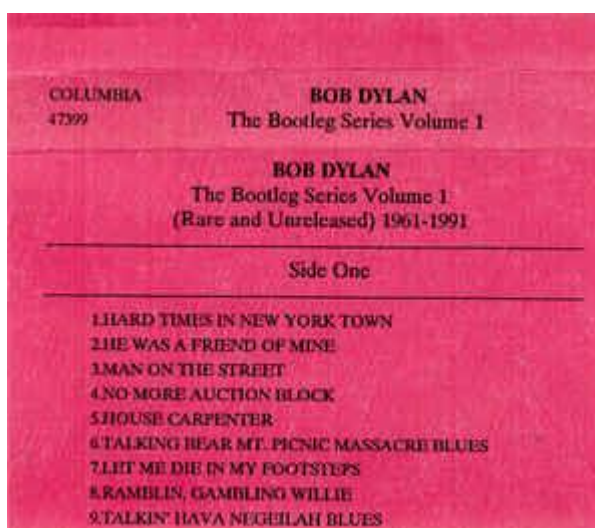


Figura 35: capa do álbum *The Bootleg Series Vols. 1*

Disponível em: < https://www.discogs.com/pt_BR/Bob-Dylan-The-Bootleg-Series-Volume-1/release/3776206 />. Acesso em: 26.dez.2019

Na década de 1990, vários artistas gravaram shows acústicos na MTV. Bob Dylan realizou seu “*unplugged*” na emissora em 1994. Nesse ano Dylan também tocou no festival Woodstock II (SHELTON, 2011, p. 718).

Em 1995, Bob Dylan publicou sua primeira coleção de desenhos, *Drawn Blank Series*. Também lançou o CD-ROM *Highway 61 Interactive*, o álbum e o vídeo de *Bob Dylan MTV Unplugged*. Também se apresentou no show de inauguração do museu *Rock & Roll Hall of Fame* em Cleveland e participou como convidado surpresa no tributo aos 80 anos de Frank Sinatra (SHELTON, 2011, p. 719).

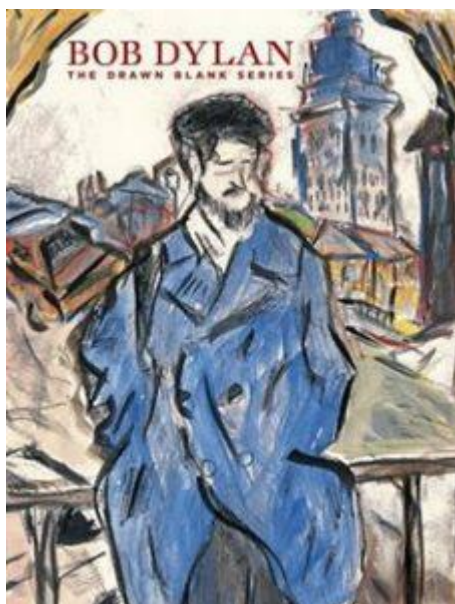


Figura 36: capa de *Drawn Blank Series*

Disponível em: < <https://www.bobdylan.com/books/bob-dylan-drawn-blank-series/> >. Acesso em: 26.dez.2019

Em 1996, a banda Wallflowers, de Jakob Dylan, filho de Bob Dylan, lançou o álbum *Bringing Down the Horse*. O álbum teve grande sucesso (SHELTON, 2011, p. 719). Semelhanças entre a voz de Jakob e a de seu pai chamaram a atenção de todos, bem como a semelhança física entre eles. Em dezembro do mesmo ano, Dylan autorizou a inclusão de uma estrofe na letra de uma versão beneficente de “Knockin’ on Heaven’s Door”. Isso aconteceu após um massacre em Dunlana, na Escócia, em que 16 crianças morreram (SHELTON, 2011, p. 720).

Em maio de 1997, Dylan foi hospitalizado com histoplasmose, uma doença cardíaca potencialmente fatal, mas se recuperou. Em setembro do mesmo ano apresentou-se para o Papa João Paulo II. O concerto foi transmitido ao vivo pela televisão para diversos países, inclusive o Brasil, e tivemos o prazer de assisti-lo. Nesse ano também Bob Dylan lançou seu *site* oficial, <https://www.bobdylan.com/>, lançou o álbum *Time Out of Mind*, que entrou na parada entre os dez maiores sucessos (*Top 10*). Recebeu por esse álbum o prêmio Grammy de Melhor Álbum de Folk Contemporâneo e Melhor Performance Vocal Masculina de Rock (SHELTON, 2011, p. 720).

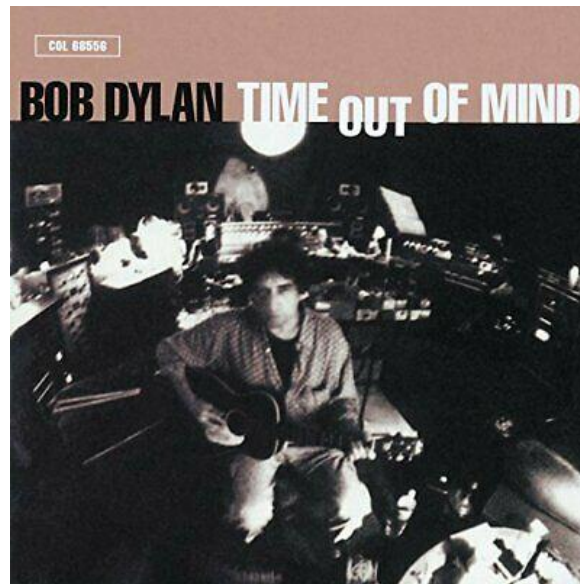


Figura 37: capa do álbum *Time Out Of Mind*

Disponível em: <<https://picclick.com/BOB-DYLAN-Time-Out-of-Mind-Columbia-142478756141.html>>. Acesso em: 26.dez.2019



Figura 38: capa do álbum *MTV Unplugged*

Disponível em: <<https://www.bobdylan.com/albums/mtv-unplugged/>>. Acesso em: 26.dez.2019

1.26 Anos 2000: Premiações

O novo milênio reservou excelentes reconhecimentos à obra de Bob Dylan, pois nestas duas primeiras décadas Bob Dylan recebeu várias e importantes premiações. Infelizmente, o começo do novo milênio foi doloroso para ele, pois sua mãe Beatty, faleceu em janeiro de

2000, aos 84 anos. Em maio desse ano, recebeu o Prêmio Polar de Música da Academia Real da Suécia (SHELTON, 2011, p. 721). Também escreveu e interpretou a canção “Things Have Changed” para o filme *Wonder Boys* (“Garotos Incríveis”), dirigido por Curtis Hanson. Dylan foi premiado pela canção com um Golden Globe e um Oscar (bobdylanart, 2017). Nessas décadas recentes (anos 2000 e 2010) Dylan também intensificou seus trabalhos de artes plásticas.

Em 2001, Bob Dylan lançou o álbum *Love and Theft*, pelo qual recebeu o prêmio Grammy de Melhor Álbum Folk Contemporâneo (SHELTON, 2011, p. 721). Em 2003, Dylan co-escreveu (com o produtor e diretor Larry Charles) e estrelou o filme *Masked and Anonymous* (“A Máscara do Anonimato”). No filme também atuaram Mickey Rourke, Penelope Cruz e Jeff Bridges (SHELTON, 2011, p. 721; bobdylanart, 2017).

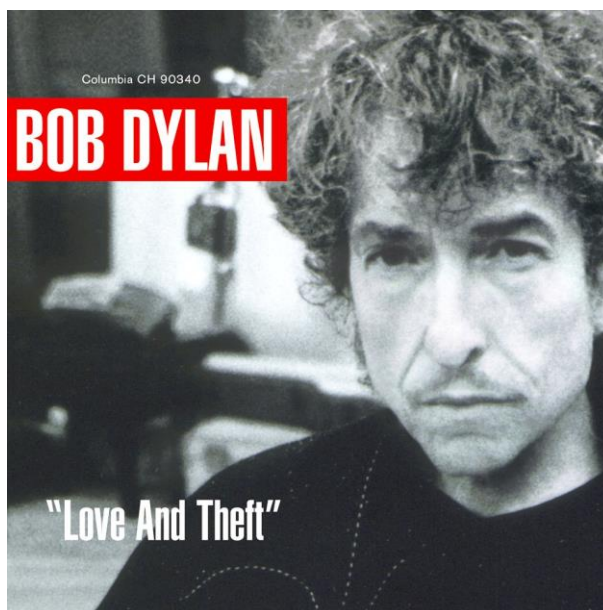


Figura 39: capa do álbum *Love and Theft*

Disponível em: < <https://www.last.fm/pt/music/Bob+Dylan/Love+and+Theft> >. Acesso em: 26.dez.2019

Em 2004, Bob Dylan recebeu o título de *Doutor Honoris Causa* em música pela Universidade de St. Andrews, na Escócia. Nesse ano publicou seu livro de crônicas, *Chronicles, volume one*, que integrou a lista de *best sellers* do New York Times por 19 semanas. Em dezembro, concedeu uma entrevista ao programa 60 minutes (após 19 anos sem conceder entrevistas à TV) e apareceu como personagem no desenho animado “Os Simpsons” na mesma noite (SHELTON, 2011, p. 722; bobdylanart, 2017).

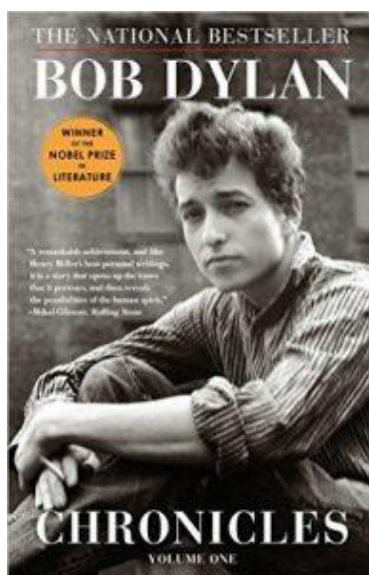


Figura 40: capa do livro *Chronicles, volume one*

Disponível em: < <https://www.bobdylan.com/books/chronicles-volume-one/>>. Acesso em: 26.dez.2019

Em *Crônicas, Volume Um (Chronicles, Volume One)* Bob Dylan realiza uma grande costura de crônicas, escrita em tom autobiográfico, na qual narra fatos de sua vida e carreira que sabíamos de maneira geral, mas não conhecíamos sob sua perspectiva e riqueza de detalhes. Apesar de ser um livro de crônicas, a obra apresenta reflexões de cunho filosófico, social e até psicológico. Seu estilo lembra o de Kerouac e, em alguns momentos, as descrições de Henry Miller em obras com *O Colosso de Marússia* e *Pesadelo Refrigerado* (apesar do posicionamento e das ideias de Dylan serem muitos diferentes dos de Miller).

Em 2005, o documentário de Martin Scorsese, *No Direction Home*, foi exibido na TV. O filme, que trata dos primeiros anos da carreira de Dylan, foi lançado em formato de DVD em 2006. Nesse ano também foram leiloados *Poems Without Titles*, poemas escritos por Bob Dylan na adolescência (SHELTON, 2011, p. 722; bobydylanart, 2017).

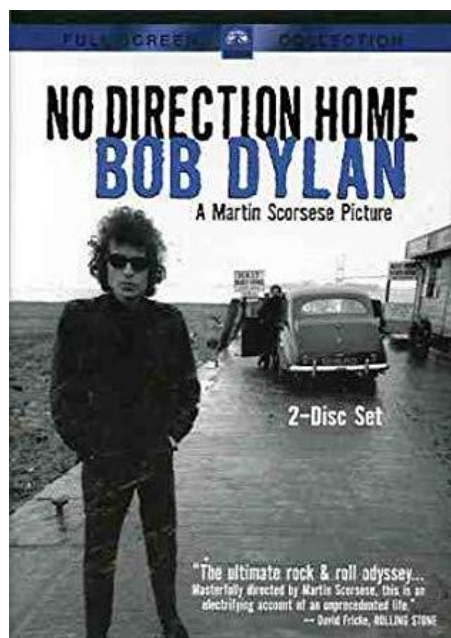


Figura 41: capa do DVD *No Direction Home*

Disponível em: < <https://www.amazon.com/Bob-Dylan-No-Direction-Home/dp/B000A0GP4K>
<https://www.bobdylan.com/books/chronicles-volume-one/>>. Acesso em: 26.dez.2019

Em 2006, Bob Dylan começou a atuar no rádio, apresentando um programa concebido por ele, *Theme Time Radio Hour; With Your Host Bob Dylan*, transmitido na ocasião pela XM Satellite Radio nos EUA e pela BBC Radio 2 na Inglaterra (SHELTON, 2011, p. 722; bobydylanart, 2017). Cada programa tem um tema (como carros, casamento, férias etc.) sobre o qual Dylan faz comentários, conta anedotas e apresenta canções relacionadas ao tema. É surpreendente o conhecimento musical com que Dylan presenteou sua audiência a cada programa, apresentando informações e canções de praticamente todos os gêneros de música popular dos Estados Unidos e também de outros países. O programa é atualmente transmitido diariamente pela dylanradio.com, emissora *online* localizada no Canadá, criada e produzida por um fã de Bob Dylan, com o propósito de divulgar a obra do artista. A emissora *online* é mantida principalmente por doações e alguns produtos à venda *online* (como camisetas). Além do programa de Bob Dylan, são transmitidas gravações do próprio Dylan e de outros artistas para suas canções, e em menor número, gravações de canções de artistas que influenciaram Dylan (como Woody Guthrie, Odetta e Pete Seeger), ou seja, canções e cantores que integram o universo de Bob Dylan, que se relacionam diretamente a ele. A emissora também transmite gravações de entrevistas ou apresentações de Dylan, bem como gravações de livros em áudio sobre Dylan ou de autoria de Dylan (como *Chronicles*). O site da emissora também traz *links* com notícias sobre e/ou relacionadas a Dylan. Uma emissora

de rádio totalmente dedicada a Bob Dylan representa um significativo reconhecimento da importância de sua obra, além de representar um grande deleite aos seus fãs. Destacamos também o programa de rádio semanal *Definitely Dylan*, realizado por Laura Tenschert e transmitido pela emissora Resonance 104.4 FM de Londres. O programa tem como objetivo explorar a obra de Dylan sob um ponto de vista moderno. A cada semana um aspecto da obra de Dylan é comentado. O programa tem um *site* com postagens de programas transmitidos: <https://www.definitelydylan.com/>.

No ano de 2006, também foi lançado o álbum *Modern Times*, que recebeu o prêmio Grammy de Melhor Álbum de *Folk* Contemporâneo. E foi lançada nesse ano *Bob Dylan: The Collection*, pacote digital com todos os discos de Dylan até a data (SHELTON, 2011, p. 722; bobbydylanart, 2017).

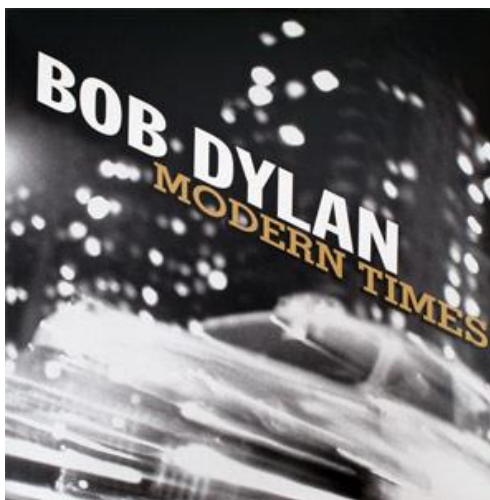


Figura 42: capa do álbum *Modern Times*

Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/04/g1-lista-10-albuns-para-entender-bob-dylan.html>>. Acesso em: 26.dez.2019

Em 2007, Bob Dylan recebeu do governo da Espanha o prêmio Príncipe das Astúrias das Artes. Em setembro desse ano foi lançado o filme *I'm not there* (“Não Estou Lá”), dirigido por Todd Haynes, inspirado na vida e na trajetória musical de Bob Dylan (SHELTON, 2011, p. 723). No filme, sete atores representaram Bob Dylan em diferentes períodos de sua vida (Marcus Carl Franklin, Ben Wishaw, Heath Ledger, Christian Bale, Richard Gere, Cate Blanchett, Russell Crowe). Cate Blanchett recebeu uma indicação de melhor atriz coadjuvante por sua atuação no filme. Em novembro do mesmo ano foi realizada a primeira exposição de obras de arte (esboços e desenhos) de Dylan numa galeria de arte em Chemnitz, na Alemanha (SHELTON, 2011, p. 723; bobbydylanart, 2017).



Figura 43: poster do filme *I'm not there*

Disponível em:< https://en.wikipedia.org/wiki/I%27m_Not_There#/media/File:I'm_Not_There.jpg>. Acesso em:26.dez.2019

Em 2008, Bob Dylan recebeu um prêmio *Pullitzer* especial para música, com uma citação por seu “profundo impacto na música popular e na cultura americanas, exercido por letras com extraordinário poder poético” (SHELTON, 2011, p. 723).

Em abril de 2009, Bob Dylan apresentou o centésimo *Theme Time Radio Hour*. O álbum *Together Through Life* foi lançado nesse ano e atingiu o topo das paradas. Dylan tornou-se então o artista com mais idade a realizar esse feito, aos 67 anos (SHELTON, 2011, p. 724). Em outubro desse mesmo ano, Bob Dylan lançou o álbum temático *Christmas in the Heart*, com direitos revertidos à organizações beneficentes dos EUA e Reino Unido. (SHELTON, 2011, p. 724). Em dezembro de 2009, a revista *Newsweek* publicou uma lista com os 100 melhores álbuns da década, e *Love and Theft* aparece em segundo lugar (bobydylanart, 2017).

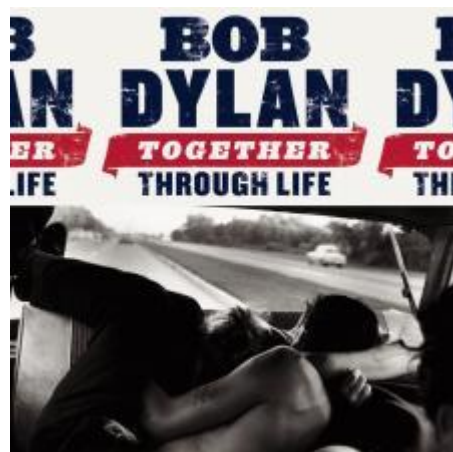


Figura 44: capa do álbum *Together Through Life*

Disponível em:< <https://www.bobdylan.com/albums/together-through-life/>>. Acesso em:26.dez.2019



Figura 45: capa do álbum *Christmas in the Heart*

Disponível em:< <https://www.bobdylan.com/albums/christmas-heart/>>. Acesso em:26.dez.2019

Em 2010, Bob Dylan apresentou-se na Casa Branca em evento dedicado a celebrar a importância da música na luta pelos direitos civis dos EUA. O Presidente Barack Obama comentou sobre a apresentação:

[...] Ele terminou a canção, desceu do palco – eu estava sentado na primeira fila –, aproximou-se, apertou minha mão, meio que inclinou a cabeça, sorriu muito discretamente e foi embora. E foi só [...] Eu pensei: É assim que queremos Bob Dylan, certo? Você não o quer puxando papo e sorrindo. Você quer que ele seja um pouco cético sobre tudo. Foi uma experiência incrível.” (SHELTON, 2011, p. 724)

Em fevereiro de 2010, foi realizada na Halcyon Gallery de Londres a primeira exposição de pinturas sobre tela de Bob Dylan. Em setembro do mesmo ano foi realizada na Galeria Nacional da Dinamarca uma exposição de seus trabalhos em acrílico sobre tela. Dylan

criou a *Brazil Series* especialmente para essa exposição. Em dezembro desse mesmo ano, foi realizada em Tokyo a primeira exposição de uma série limitada de trabalhos gráficos intitulada *The Drawn Blank Series* (bobdylanart, 2017). Finotti (2010) comenta citação que Dylan fizera na época sobre o Brasil em seu programa Theme Time Radio Hour:

Existe uma parte da América do Sul onde não se fala espanhol, fala-se português. É um país adorável, com 184 milhões de habitantes vivendo lá. É o gigante da América Latina. Esse país ocupa quase metade do continente. Acredito que seja maior do que os Estados Unidos. Seu lema é 'ordem e progresso'. É onde você encontra São Paulo e Rio de Janeiro, dois dos lugares com as melhores festas que conheço. Estou falando do Brasil. (FINOTTI, 2010, p. E1)

Finotti (2010) também apresenta relatos do historiador Eduardo Bueno, que acompanhou Bob Dylan no Brasil em diversas ocasiões. Bueno (apud FINOTTI, 2010, p. E6) lembra que o músico circulava por cidades como São Paulo e Rio de Janeiro com certa anonimidade, mantendo os seguranças a alguns passos. Lembra também que Dylan não fizera nenhum rabisco ou esboço, o que significa que provavelmente teria registrado imagens (como a de um homem baleado) de sua memória visual.

Em maio de 2011, no dia 24, Bob Dylan completou 70 anos. A Universidade de Mainz, a Universidade de Viena e a Universidade de Bristol organizaram simpósios sobre sua obra. Dylan prosseguiu sua *Never Ending Tour*, tocando em Taiwan, na China, no Vietnã, na Austrália, na Europa, em Israel, e nos EUA (bobdylanart, 2017).

Em maio de 2012, Bob Dylan recebeu a Medalha da Liberdade, a honraria civil mais elevada dos EUA, e em setembro lançou o álbum *Tempest*. Em 2013, realizou uma turnê mundial e realizou em Milão a exposição de sua *New Orleans Series* (bobdylanart, 2017).

Em 2015, Bob Dylan lançou o álbum *Shadows in the Night*, em 2016 lançou *Fallen Angels* e em 2017, *Triplicate* (bobdylan.com, 2019).



Figura 46:capa do álbum *Shadows in the Night*

Disponível em:<<https://www.bobdylan.com/albums/shadows-in-the-night-2/>>.Acesso em:26.dez.2019



Figura 47:capa do álbum *Fallen Angels*

Disponível em:< <https://www.bobdylan.com/albums/fallen-angels/>>.Acesso em:26.dez.2019



Figura 48:capa do álbum *Triplicate*
Disponível em:<<https://www.bobdylan.com/albums/triplicate/>> . Acesso em:26.dez.2019

Em 2016, Bob Dylan foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura. O anúncio da premiação, em 13 de outubro de 2016, destacou que Bob Dylan o recebeu “*for having created new poetic expressions within the great American song tradition*” (“por ter criado novas expressões poéticas dentro da grande tradição da música americana”, tradução nossa). (Nobelprize.org, 2019).

Seu discurso, lido pela Embaixatriz dos Estados Unidos na Suécia, Azita Raji, no Banquete Nobel, 10 de dezembro de 2016, foi essencialmente sincero e com modéstia e bom humor. Dylan lembrou Shakespeare, que como ele, criou seu trabalho para ser apresentado, sem pensar no universo poético em que estaria inserido ao longo do tempo (Nobelprize.org, 2019).

A repercussão da premiação suscitou discussões e dividiu opiniões em redes sociais, provocando algumas críticas por parte dos que desconhecem a dimensão da obra de Bob Dylan. Em nosso país, a cobertura da mídia de grandes jornais e revistas, após o anúncio da Academia Sueca, comentou fatos de sua vida e carreira, destacou alguns de seus álbuns e algumas de suas canções, e mencionou seus livros *Tarântula* e *Crônicas Volume Um*.

O jornalista Helio Schwartzman comentou, em editorial do dia 14 de outubro de 2016 na Folha de S. Paulo, que considerou a premiação de Bob Dylan, um ato de populismo: “[...] os comitês que decidem o Nobel, a exemplo do que ocorre no mundo inteiro, não resistem a um pouco de populismo. Não é nada muito descarado, mas algo que pode ser descrito como administração judiciosa da marca Nobel”. Em artigo publicado no Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo* em 14 de outubro de 2016, dia seguinte ao do anúncio da publicação, o escritor e jornalista Sérgio Rodrigues considerou demasiadamente atrasada a importância concedida pela academia sueca à tradição oral da poesia e, embora tenha reconhecido que Bob Dylan

seja “Talvez um dos maiores seres humanos vivos em qualquer campo da arte”, viu no fato de a academia premiar Dylan “um prêmio [...] que parece talhado mais para agradecer quem o dá do que quem o recebe”. No dia 15 de outubro, a *Folha de S. Paulo* publicou matéria em que a Fernanda Ezabella comentou que Dylan realizou o primeiro show em Las Vegas após o anúncio da premiação sem fazer qualquer menção ao fato, embora parecesse estar feliz. A mesma *Folha de S. Paulo* publicou, em dezembro de 2016, artigo no caderno cultural *Ilustríssima*, de autoria de Evando Nascimento, sobre aspectos da arte de Bob Dylan no contexto literário e cultural, justificando a legitimidade da premiação a ele concedida.

As reações fora do Brasil também foram diversas. Colin Paterson, correspondente da BBC, comentou que “A decisão eleva as letras das músicas a um nível crítico a par com literatura, poesia e dramaturgia. É um grande passo para longe do intelectualismo e elitismo auto-perpetuados pelos quais o prêmio foi criticado” (PATERSON, 2016, tradução nossa).¹⁹ O Presidente dos EUA à época, Barack Obama, estava entre os que condiseraram a premiação merecida. Os músicos Mick Hucknall (cantor do grupo Simply Red), Dave Stewart, (do grupo Eurythmics), também elogiaram a premiação (PATERSON, 2016). Para Rosanne Cash, filha de Johnny Cash, o prêmio foi grande surpresa (SISARIO; ALTER;CHAN;2016). O *The Economist* considerou a premiação tola e enigmática, e comentou que Dylan não foi o primeiro compositor e receber o prêmio, concedido em 1913 ao poeta e músico indiano Rabindranath Tagore (J.T., 2016).

Entre os escritores, as opiniões se dividiram. Salman Rushdie considerou a premiação uma grande escolha (PATERSON, 2016), mas Irvine Welch, autor de *Transpotting* considerou a escolha da academia um ato de nostalgia por parte de “hippies senis” (SOBOTA, 2016). Stephen King e Joyce Carol Oates também elogiaram a escolha (SISARIO; ALTER;CHAN;2016).

Mas as discussões sobre a poesia e as letras de Dylan e seu valor como poeta já haviam começado muito antes da premiação com o Nobel. Entre os que defenderam que Bob Dylan deveria receber o prêmio Nobel de Literatura estavam Gordon Ball, cineasta *underground* e professor de Literatura no Virginia Military Institute e pesquisador que realizou artigos e palestras sobre poetas da Geração *Beat*, como Allen Ginsberg e Jack Kerouac. Gordon Ball realizou e apoiou a indicação de Bob Dylan ao prêmio desde 1996. Greil Marcus, autor de livros sobre Bob Dylan (como *Invisible Republic*, e *Like a Rolling*

¹⁹ “The decision elevates song lyrics to being on a critical par with literature, poetry and playwriting. It's a big step away from the self-perpetuating intellectualism and elitism for which the award had been criticised” (PATERSON, 2016).

Stone – Bob Dylan na Encruzilhada), estava entre os que consideravam Dylan como um compositor, e que não deveria receber esse prêmio (GRAY, 2006, p. 32).

Em 1967, Jack Newfield escrevera no *Village* que Bob Dylan era “O Brecht da *jukebox*”, chamou-o de “filho bastardo de Chaplin, Céline e Hart Crane”, e dissera ainda que “Se Whitman estivesse vivo hoje, ele também estaria tocando guitarra” (APUD SHELTON, 2011, p. 326/27). Em 1972, o crítico literário Frank Kermode escrevera sobre Dylan que

“A preferência [de Dylan] há muito estabelecida, pelo mistério na textura verbal, foi um fator importante [...] Essa preferência pelo mistério, a opacidade, uma passividade quanto ao significado, é, sem dúvida, um traço profundo de temperamento. [...] Seus poemas têm de ser abertos, vazios, convidar ao conluio. Escrever desse modo é praticar uma arte muito moderna, embora seja, como Dylan bem sabe, uma arte com passado complicado”. (KERMODE apud SHELTON, 2011, p. 326)

Em junho de 2017, Dylan gravou outro discurso, dessa vez contando a respeito de sua história como compositor, autor e instrumentista. Ele descreveu a emoção de ficar a poucos metros de Buddy Holly, numa apresentação sua que assistira alguns dias antes de ele morrer num acidente de avião. Descreveu a sensação de ouvir pela primeira vez um disco de Leadbelly, e suas primeiras lições de música popular, que vinham das baladas, do *country*, do *blues*, do *folk*: “*When I started writing my own songs, the folk lingo was the only vocabulary that I knew, and I used it*” (“Quando comecei a escrever minhas próprias músicas, o jargão popular era o único vocabulário que eu conhecia e usava”, tradução nossa). (Nobelprize.org, 2019). Dylan também comenta sobre três obras que exerceram grande influência sobre ele, e que estão, de uma maneira ou outra, presentes em suas letras: *Moby Dick*, *Sem Novidade no Front* e *A Odisséia*. Ele comenta fatos, cenas, detalhes dessas obras e mostra como eles fazem parte da vida da raça humana em qualquer época (Nobelprize.org, 2019). E conclui lembrando que suas canções/poemas nasceram para ser ouvidas:

[...] Our songs are alive in the land of the living. But songs are unlike literature. They're meant to be sung, not read. The words in Shakespeare's plays were meant to be acted on the stage. Just as lyrics in songs are meant to be sung, not read on a page. And I hope some of you get the chance to listen to these lyrics the way they were intended to be heard: in concert or on record or however people are listening to songs these days. I return once again to Homer, who says, “Sing in me, oh Muse, and through me tell the story.” (Nobelprize.org, 2019).²⁰

²⁰ [...] Nossas canções estão vivas na terra dos vivos. Mas canções são diferentes de literatura. Elas devem ser cantadas, não lidas. As palavras nas peças de Shakespeare tinham como propósito serem encenadas no palco. Do mesmo modo como as letras de canções devem ser cantadas, e não lidas numa página. E eu espero que alguns de vocês tenham a chance de ouvir essas letras no modo que elas devem ouvidas: em concertos ou em disco ou qualquer que seja o modo como as pessoas estão escutando canções nos dias atuais. days. Eu volto à Homero, que diz, “Cantai em mim, ó Musa, e através de mim conte a história.” (Nobelprize.org, 2019)

Inúmeros livros sobre Bob Dylan e sobre sua obra foram publicados no mundo todo. Bob Dylan e sua obra também se tornaram objeto de estudos acadêmicos, artigos, cursos e simpósios sobre sua obra como compositor e poeta, além de eventos dedicados a homenagear e celebrar sua carreira e sua obra. Comentar (ou listar) todos esses livros, cursos ou eventos nesta tese não seria possível; portanto, destacaremos alguns desses trabalhos.

Em 1992, Isabel Bing publicou o livro *Bob Dylan - A Estrada Revisitada*, obra autorizada por Bob Dylan. A publicação contém os seguintes tópicos: “Biografia disco a disco” (na qual são comentados os álbuns produzidos até a data da publicação), “Influências”, “Versos e Versões” (que apresenta as letras originais em inglês de 82 canções acompanhadas de tradução em português, realizadas por Luís Louceiro), “Discografia Ilustrada” (com reproduções de fotos das capas dos álbuns oficiais lançados até a data da publicação), “Discografia” (relação dos álbuns oficiais lançados até a data da publicação), “Participações de Bob Dylan em discos de outros artistas”, “O poeta em outras vozes” (uma relação que destaca interpretações de outros artistas para as canções de Dylan), “Filmografia” (incluindo filmes sobre Dylan e participações dele em filmes), “Filmes Especiais para TV” (até a data da publicação) e “Videoclips” (idem). O livro foi lançado em evento dedicado à Bob Dylan, realizado em fevereiro de 1993, no SESC Consolação, e contou com a colaboração de Isabel Bing.



Figura 49: Programa e Flyer do Evento Forever Young

Fonte: Acervo pessoal (2019)

Também na década de 1990, Ligia Vieira Cesar publicou, pela Editora da UFSCar

(Universidade Federal de São Carlos) o livro *Poesia e Política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. O livro foi concebido a partir de sua dissertação de mestrado pela UFPR (Universidade Federal do Paraná), na qual analisa aspectos políticos e poéticos de canções dos dois autores gravadas entre anos os 1960 e meados dos anos 1970. Elementos da balada, da canção de protesto, do samba, da bossa nova, da política clássica e da contracultura que integram as canções são analisados tendo em vista questões ideológicas que permeiam as obras dos dois poetas. O livro foi reeditado na década de 2000 pela Editora Novera.

Em “De Dylan Thomas à Bob Dylan”, Maria Silvia Betti (1998), professora da FFLCH-USP, traça uma ponte entre esses dois poetas. A autora destaca o fato de que Thomas leu seus poemas em transmissões de rádio. Bob Dylan também utilizou o rádio como meio de expressão, criando seu próprio programa. Betti ressalta que Thomas tem a transcendência e a morte como temas mais frequentes (BETTI, 1998, p. 145/6), e que a transcendência é um ponto que aproxima Thomas dos poetas *beats* (BETTI, 1998, p. 146). Outro aspecto que aproxima Thomas dos *beats* é a questão da criação poética, pois ele expressava o desejo de se livrar da rigidez formal da literatura tradicional (BETTI, 1998, p. 151). Betti comenta o significado do termo “*beat*”:

A palavra *beat*, associada inicialmente ao radical de “beatitude” e “beatific”, sugere, também, numa feliz aproximação semântica, o sentido de “upbeat”, evocando assim a fundamental identificação de todos os criadores desta geração com a harmonia e o ritmo do *blues*, do *jazz* e do *folk*. (BETTI, 1998, p. 153)

Betti (1998, p. 154/5) explica como a presença do jovem Dylan entre os *beats* se dá pela busca de todos em romper com os ditames da sociedade capitalista norte-americana. Ela também evoca uma declaração de Dylan a respeito da adoção desse sobrenome e comenta sua contribuição para a cultura dos anos 1960:

Não mudei meu nome por causa dele (Dylan Thomas). Fiz mais por Dylan Thomas do que por mim. Veja quantos garotos existem por aí lendo sua poesia só porque ouviram dizer que Thomas tinha sido minha inspiração (BETTI, 1998, p. 157). [...] o comentário cáustico de Dylan acerca da suposta homenagem a Thomas evoca a realidade da sobrevivência do poético nos novos tempos: como no título da canção de Bob, *the times, they are achanging*. Dentro de um mercado de bens culturais de massa, a perspectiva da recepção do literário passa, necessariamente, pela captação múltipla dos ícones associados às diversas frentes de produção – e, a este respeito, a representatividade de Dylan é imensa, quer sob o ponto de vista do resgate das matrizes musicais do *folk* e do *blues*, quer sob o das grandes bandeiras sociais e políticas que brande nessa época – as do Movimento dos Direitos Cívicos, com *Blowing in the Wind*, as da denúncia da devastação nuclear, com *A Hard Rain's a-gonna Fall* e da escalada da guerra do Vietnã com *Masters of War*, para só citar algumas (BETTI, 1998, p. 158).

Em *Why Bob Dylan Matters*, Richard F. Thomas, professor de literatura clássica da Harvard University, explica porque Bob Dylan está em companhia dos poetas gregos e

latinos. Thomas comenta a existência de semelhanças entre o contexto da Antiguidade greco-latina e o contexto em que Dylan tornou-se compositor e poeta:

Desde o início de sua carreira musical, Bob Dylan trabalhou com princípios artísticos e atitudes com relação à composição, revisão e performance que apresentam muitas semelhanças com os dos antigos. Ele também vive e escreve em um mundo que possui muitas semelhanças impressionantes com o dos antigos romanos, cuja república foi o modelo a partir do qual os pioneiros (*Founding Fathers*) construíram nosso próprio sistema. Acredito que Dylan, desde o início, reconheceu essa semelhança, e isso se reflete nos mundos que ele cria para nós em sua música desde então (THOMAS, 2017, p. 2/3, tradução nossa).²¹

Como semelhanças entre as duas civilizações comentadas em Thomas (2017, p. 3), a antiga Roma e os EUA do século XX, estão o fato de serem superpotências, as tensões étnicas e os conflitos bélicos (na maioria das vezes realizados em outros territórios).

Thomas detecta semelhanças entre os versos da canção “Lonesome Day Blues”, do álbum *Love and Theft*, e versos da *Eneida* de Virgílio (THOMAS, 2017, p. 7). O autor ministra, a cada quatro anos, na Harvard University, um curso sobre Bob Dylan; e tem observado o interesse que Dylan desperta em gerações mais jovens, pessoas de 20, 30 e 40 anos de idade (THOMAS, 2017, p. 7). Esse interesse não costuma acontecer com frequência em relação a cantores de *rock*, mas ocorre em relação a poetas, escritores, filósofos e pensadores.

Thomas relata que, quando foi um dos palestrantes em um simpósio sobre Bob Dylan na University of Minnesota, participou de visitas a locais onde Dylan havia morado, estudado, vivido em sua infância e adolescência. Ao observar uma réplica do livro do ano de graduação da turma de Dylan, descobriu que o jovem Zimmerman participara do *Latin Club 2* (THOMAS, 2017, p. 50). Para Thomas (2017, p. 58), Dylan talvez seja o único poeta capaz de expressar “o senso de dor e perda” com a mesma intensidade que o poeta latino Catulo. O autor analisa, em canções de Bob Dylan, relações com a antiguidade clássica e com elementos da poesia do autor latino em canções como “When I Paint My Masterpiece” (THOMAS, 2017, p. 72), “Love Sick” (THOMAS, 2017, p. 64), “Changing of the Guards” (THOMAS, 2017, p. 81), e também em canções e comentários sobre suas viagens à Itália, como em “Going Back to Rome” (THOMAS, 2017, p. 68).

Thomas comenta a intertextualidade de canções dos primeiros anos de carreira de Dylan e a de outros compositores. Ele contrasta “Norwegian Wood”, dos Beatles, e “Fourth Time

²¹ From the beginning of his musical career, Bob Dylan has been working with artistic principles, and attitudes toward composition, revision, and performance, that bear many similarities to those of the ancients he has also been living and writing in a world that bears many striking similarities to that of the ancient Romans, whose republic was the model in which the Founding Fathers built our own system. I believe that Dylan early on came to recognize this similarity, and it has been reflected in the worlds he creates for us in his music ever since (THOMAS, 2017, p. 2/3).

Around”, de Dylan (THOMAS, 2017, p. 146/7); e “Columbus Stockade”, que teve duas versões, de Hank Williams e de Woody Guthrie, e “Don’t Think Twice, It’s All Right”, de Dylan (THOMAS, 2017, p. 136-41).

Thomas observa relações de intertextualidade entre a *Eneida* de Virgílio e a canção “Lonesome Day Blues”, do álbum *Love and Theft*, de 2001 (THOMAS, 2017, p. 194). O autor também observa relações entre canções desse álbum e um romance japonês sobre a máfia daquele país (THOMAS, 2017, p. 196).

Thomas faz comparações entre a vida e a carreira do poeta Virgílio e a de Bob Dylan, comentando que ambos nasceram em famílias não abastadas, mas tornaram-se homens ricos e influentes devido à sua arte, à sua poesia, e afirma que “*Virgil was a rock star in his time*” (THOMAS, 2017, p. 205). Assim como Dylan, Virgílio teve, em seus dias, o que chamamos hoje de “*covers*”:

Como Dylan, ele foi amplamente imitado em estilo “*cover*” por cantores cujos nomes não sobrevivem: o sucesso de seus *Éclogas* na primeira aparição foi tão grande que elas foram frequentemente apresentadas no palco. Essas podem até ter sido as primeiras versões que muitos romanos ouviram, como aconteceu com muitas canções de Dylan, ouvidas pela primeira vez na performance de Joan Baez, Peter, Paul e Mary, the Byrds, e alguns até preferem essas versões (THOMAS, 2017, p. 206, tradução nossa).²²

Thomas considera semelhança até mesmo no processo criativo dos dois poetas (THOMAS, 2017, p. 217/8), por meio de material diverso (gravações, anotações, filme e memorabilia) que, através dos representantes de Dylan, passaram a integrar o Helmercih Center for American Research da Universidade de Tulsa (THOMAS, 2017, p. 216).

A obra de Bob Dylan tornou-se conhecida no Brasil, primeiramente, através de suas canções. As primeiras informações chegaram em revistas. Com o passar dos anos, o público brasileiro passou a ter acesso a material escrito importado, e foram necessários alguns anos até que fanzines fossem criados. Atualmente, *blogs* e *websites* realizam essa apreciação de sua obra. No âmbito acadêmico, como dissemos, pesquisas e artigos dedicam-se à análise de sua obra. Consideramos que a evolução das publicações escritas sobre Bob Dylan no Brasil em diversos formatos ainda pode ser objeto de estudo e pesquisa.

²² Like Dylan, he was widely “covered” by singers whose names do not survive: the success of their *Eclogues* on the first appearance was such that they were frequently performed onstage. These may even have been the first versions many Romans heard, as was true for many songs of Dylan, heard first in the performance of Joan Baez, Peter, Paul and Mary, the Byrds, and some even prefer those versions (THOMAS, 2017, p. 206).

Capítulo 2: Zé Ramalho compositor e tradutor de Bob Dylan no Brasil

Neste capítulo apresentaremos uma visão geral da trajetória de Zé Ramalho, a partir da biografia *Zé Ramalho: o poeta dos abismos*, de Henri Koliver. Interessa-nos especialmente entender a influência de Bob Dylan em sua carreira e em sua obra, e o lugar que ocupa, nelas, o álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando*, um tipo de antologia na qual Zé Ramalho grava versões de dez canções de Dylan.

Abordar a trajetória de Zé Ramalho como cantor e compositor é elemento essencial para a análise e compreensão de seu trabalho como tradutor de Bob Dylan no Brasil. Além da biografia *Zé Ramalho: o poeta dos abismos*, de Henri Koliver, utilizaremos as informações biográficas disponíveis no site oficial de Zé Ramalho e em sua página oficial na rede social Facebook. Julgamos mais apropriado abordar sua trajetória em períodos, que representaram mudanças em sua vida e carreira. Abordaremos fatos relevantes de sua infância e adolescência, inclusive as influências musicais desses períodos e suas primeiras atividades musicais. A seguir, abordaremos os fatos mais relevantes do início de sua carreira musical ocorridos nos anos 1970, incluindo as primeiras gravações, a vinda para o Rio de Janeiro e os primeiros contratos com gravadoras. Depois abordaremos a evolução de sua carreira dividindo o tempo em décadas: década de 1980, década de 1990 e anos 2000, destacando gravações, mudanças de estilo, apresentações de destaque, inclusive com acompanhamento de outros artistas e a gravação do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando*.

2.1 Infância, adolescência e primeiras bandas

Zé Ramalho nasceu José Ramalho Neto, em Brejo da Cruz, na Paraíba, em 03 de outubro de 1949 (RAMALHO, 2017). Filho de Estelita Torres Ramalho, professora primária, e de Antônio de Pádua Pordeus Ramalho, seresteiro, viveu com os pais até os dois anos, quando o pai faleceu, afogado num açude do sertão. Passou, então, a viver com o avô José Alves Ramalho e com a avó Soledade. Foi criado por eles e pelas tias, e passava as férias na casa da mãe (KOLIVER, 2013). A separação da mãe, segundo o próprio Ramalho, não lhe deixou traumas; criou entre ele e o avô laços muito estreitos, que ele perpetuaria em uma de suas canções, “Avohai”, inspirada no avô. Sobre o avô, comentou: “Se eu não tivesse sido

criado por meu avô, não teria aprendido tudo o que aprendi com ele, e muita coisa seria diferente” (KOLIVER, 2013, p. 20).

Quando Zé Ramalho tinha seis anos, o avô levou a família para viver em Campina Grande, e foi nessa cidade que o menino Zé Ramalho teve acesso à luz elétrica, ao rádio, à vitrola, à televisão. O avô abria as portas das casas aos vizinhos, para que eles também pudessem ter contato com essas “modernidades” (KOLIVER, 2013).

A infância, passada no Nordeste, colocou Zé Ramalho em contato com as riquezas do universo nordestino, tanto as da natureza quanto as culturais, e também com as dificuldades enfrentadas pelo povo nordestino e as lutas para vencer essas dificuldades. Toda a realidade do Nordeste foi absorvida pelo artista desde a mais tenra idade. Zé Ramalho relembra fatos, histórias vividas e escutadas na infância. Essa infância criou nele um referencial em termos de criatividade e imaginário que influenciou sua musicalidade, ajudando a imprimir o que mais tarde seria desenvolvido em termos artísticos a partir do contato mais próximo com os cantadores. Esse universo nordestino seria grande e forte fonte de inspiração em seu trabalho:

Em Campina Grande havia uma fazenda de um político, amigo de vovô, na qual passávamos as férias. Essa fazenda era um local fantástico. Eu já era garoto e andava sozinho, pelos matos, explorando a natureza da região. Descobri muitas coisas por lá. As lembranças dessa fazenda geraram “Pepitas de Fogo”. (KOLIVER, 2013, p. 21)

A família esperava que Zé Ramalho se tornasse médico, mas isso não se concretizou. A paixão pela música manifestou-se já na adolescência, embora não pensasse, a princípio, em seguir carreira como músico. Quando Zé Ramalho tinha cerca de quatorze anos, a família mudou-se para João Pessoa. Aos quinze anos, ganhou o primeiro violão de um primo; Ernesto, e também as primeiras lições de música: dois acordes, Lá maior e Lá menor. (KOLIVER, 2013).

Zé Ramalho declara que fora ainda em Campina Grande que ele tivera contato com outra influência importante em seu trabalho; uma influência que não era originária do universo nordestino: as canções da Jovem Guarda, que vinham do Sudeste do Brasil, e que tinham em suas melodias e letras o *rock and roll* como modelo. As versões em português de canções originalmente gravadas em inglês, principalmente dos Beatles, eram também parte desse movimento musical que aconteceu em nosso país nos anos 60. Mas foi algum tempo depois, em João Pessoa, que o compositor teve sua primeira experiência musical diante de uma plateia, utilizando os acordes que aprendera com o tio. Ele relata:

[...] na escola Pio X, onde eu estudava, tivemos de nos organizar para apresentar um número em uma festa. Cada classe tinha de apresentar uma tarefa: mágica, malabarismo, etc., e um colega me convidou para fazermos um número de canto. Toquei uma música da Jovem Guarda com esses dois tons e gostei de ter feito isso. Foi uma tarefa de classe que acabou servindo de incentivo ao meu trabalho com música. (KOLIVER, 2013, p. 22)

Essa experiência impulsionou Zé Ramalho e alguns amigos a criarem um grupo musical, que chamaram de “Os Jets”. Começaram tocando em bailes, casas de amigos, festas de aniversário. O senso e o sentimento dele com relação à arte do violão e do canto começaram a se manifestar, e ele passou a buscar o caminho musical, com certa inexperiência, mas já com paixão:

Comecei a me empolgar e a prestar atenção em outras pessoas que tocavam violão, para aprender como se passava tom, como se faziam outros acordes. Levei algum tempo para dominar aquilo e dominar a arte de acompanhar a música. Isso foi fundamental para minha formação. Era a época da beatlemania, da Jovem Guarda, escutava muito isso nas rádios, e meu sangue fervia. Esses movimentos foram fortes fontes de inspiração, e foram fundamentais em minha opção pela música e em minha decisão de aprender a tocar. Os grupos de baile imitavam tupiniquim e também modelos europeus, americanos, porém com referências da Jovem Guarda, que no Nordeste foi uma febre muito grande, tão grande ou maior que no eixo Rio-São Paulo. Não compunha ainda, nem passava por minha cabeça compor poesias, fazer músicas. Queria aprender a tocar o instrumento e cantar. (KOLIVER, 2013, p. 22)

Embora ainda não compusesse canções nessa época, Zé Ramalho começou a fazer suas primeiras versões de canções dos Beatles, Stones, The Byrds, versões que ele próprio define como “ingênuas”. Ele comenta: “Obviamente a letra não tinha nada a ver com o original. Não sabia inglês e cantava conforme o que ouvia” (KOLIVER, 2013, p. 23). Esse tipo de “versão”, que resultava numa canção em português sem relações semânticas de tradução com a letra-fonte, acontecia com grande frequência nas gravações de artistas da Jovem Guarda. Essa prática influenciou também o jovem Zé Ramalho, que relata que algumas de suas versões chegaram a fazer sucesso no circuito dos bailes e festas de João Pessoa. É oportuno observar que as primeiras experiências de Ramalho com a música e com a versão de canções aconteceram praticamente juntas, relacionadas, inter-relacionadas. A música da Jovem Guarda, que seguia os modelos do *rock and roll* da época, inspirou Zé Ramalho a cantar, a tocar, encorajou-o a verter canções, ainda que de maneira incipiente, canções que influenciavam jovens em esfera mundial. As primeiras sementes da tradução são plantadas em seu interior.

Antes de se dedicar integralmente à música, Zé Ramalho ingressou na faculdade de medicina. Integrava um grupo musical chamado “Os Quatro Loucos”, para o qual havia entrado em substituição a Vital Farias²³. Viajou com o grupo para diversos estados, começou a ter contato com a contracultura, com o movimento *Flower Power*, com os *hippies*, com o psicodelismo.

2.2 Anos 1970: novas experiências musicais e pessoais

O começo dos anos 1970 significaram para Zé Ramalho o começo do contato com o que o *rock and roll* tinha de mais contestador e revolucionário. Ele relata que uma das experiências mais marcantes desses dias foi assistir ao filme *Woodstock*. Ele comentou que “saí do filme com uma vontade enorme de fazer tudo aquilo que vi na tela” (KOLIVER, 2013, p. 24). A influência do *Flower Power* e da contracultura em sua vida foram significativas a ponto de influenciar seu modo de vida. Como a grande maioria dos jovens desse período, Ramalho também teve experiências relacionadas ao movimento *hippie*. Ele relata: “Fui hippie, utilizei símbolos hippies pendurados ao pescoço, viajei de carona, com mochila nas costas, fitinha amarrada no cabelo, acampamentos, etc. [...] Eu procurava aplicar tudo isso nos shows que fazia” (KOLIVER, 2013, p. 24).

Nessa época, intensificou-se seu contato com a música de Beatles, Stones, Carlos Santana e Bob Dylan. Em 1971, abandonou a faculdade porque não conseguia conciliar estudos e música. Ele relata como começou a tocar fora do circuito de bailes:

Comecei a cantar na noite. Asa Branca era o nome do local onde comecei. Um *point* em João Pessoa, um local onde se encontravam artistas plásticos, intelectuais, poetas, malucos, vanguardistas. Havia um palco, uma espécie de arena no centro do bar. Quem quisesse, podia chegar e realizar alguma performance. Um dia, peguei o violão, sentei e deu muito certo, gostei muito. Passei a ir uma ou duas vezes por semana. Até que começaram a chegar pessoas para me ver cantar. Tocava músicas da tropicália, do Gil, mas não compunha ainda. Executava *covers*. Foi importante, pois comecei a cantar fora do regime de bailes, e passei a ganhar dinheiro com isso. Foi meu primeiro envolvimento profissional. Logo fui contratado por outras casas. Foi um período muito legal. Muitos encontros de futuras parcerias se deram ali. Todos os artistas que visitavam João Pessoa passavam por lá: Elba Ramalho, Vital Farias, Cátia de França, gente do cinema, teatro, etc. Era uma espécie de centro cultural, um lugar onde as pessoas se reuniam para conspirar, pleno de criatividade. (KOLIVER,

²³ Vital Farias, cantor e compositor nascido na Paraíba em 1943, fundou o grupo “Os Quatro Loucos” aos dezoito anos, em João Pessoa. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1975, onde prosseguiu a carreira artística. Foi autor e intérprete de canções de sucesso, que foram temas de telenovelas. Atuou como músico na peça *Gota d’água*, de Chico Buarque. Teve composições suas gravadas por artistas como Fagner e Fábio Júnior. Também teve canções suas apresentadas no show *O Grande Encontro*, no qual Zé Ramalho foi um dos intérpretes (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998).

2013, p. 25)

Zé Ramalho também relata outras influências nesse período, como o esoterismo, o ocultismo, a ioga, e a música de Ravi Shankar. Foi para ele um período de variadas leituras e experiências intelectuais. Ele também comenta a influência de Geraldo Vandré, que escutou no período anterior ao que começou a compor. Todas essas referências culturais e musicais a que foi exposto no começo dos anos 1970 levaram-no a se descobrir também como compositor. Nessa época, cresce também sua insatisfação com a cidade de João Pessoa. Ele comenta que “As pessoas me xingavam muito, eu era considerado um estorvo para a sociedade, as pessoas me olhavam como se eu fosse nocivo, perigoso, e isso me revoltava muito” (KOLIVER, 2013, p. 27).

Mas ainda faltava o contato estreito com uma influência que viria a completar o caráter de Zé Ramalho como compositor e como intérprete, uma referência de sua própria terra: o universo dos violeiros, dos cantadores, dos repentistas, do cordel. Ramalho comenta que

Só o que me deu realmente segurança, tratando-se de música, foi a descoberta do universo nordestino. Essa fusão foi fundamental. Comecei a prestar atenção nos cantadores e repentistas. Nunca tinha prestado atenção nisso, apesar de, quando menino, estar acostumado a ouvi-los nas fazendas, nas varandas, etc. Quando me dei conta do que eles falavam, aquela coisa inexplicável, a inspiração rápida, os versos cadenciados, comecei a me perguntar: “Como pode? Como as palavras chegam tão certas, tão encaixadas?” Comecei a estudar os métodos, os decassílabos, as sextilhas e a me aproximar deles, criando amizades que me permitiram infiltrar-me nesse mundo, e eles foram me explicando como se dava o processo. Conheci os escritores de cordel, foi uma grande escola. Entendendo a cadência de cada linha, a composição de cada bloco, acabou... Quando eu entendi aquilo (são 12 modalidades que existem), comecei a escrever como um louco. Foi um veio inesgotável, para sempre. (KOLIVER, 2013, p. 28)

Ramalho comenta também outros traços do repente. Ele lembra que enquanto os violeiros se preparam para começar o canto de improviso, emitem um som que se assemelha a um mantra, como se estivessem entrando em transe (KOLIVER, 2013, p. 28). Também comenta sobre os emboladores, que cantam acompanhados do pandeiro em lugar da viola. E relembra o contato com Caju e Castanha (dupla de embolada), ao participar do filme *Nordeste: Cordel, Repente e Canção*, da cineasta Tânia Quaresma, em 1974:

[...] conheci Caju e Castanha, na época dois garotos. Eles me disseram que recebiam tanta coisa, chegavam tantas imagens no pensamento, sem que eles soubessem de onde vinham, que a única coisa que tinham vontade de fazer era pegar uma latinha de goiabada e sair improvisando (a latinha cumpria a função de pandeiro).

(KOLIVER, 2013, p. 28)

Nesses dias, a relação de Zé Ramalho com o universo dos violeiros foi intensa, a ponto de ele sentir vontade de se tornar um violeiro. Obviamente isso não aconteceu, mas a influência permaneceu para sempre em seu trabalho:

Para que você se torne um violeiro, é necessário se submeter a leis muito rígidas; não se pode fazer mais nada além disso. Tornei-me muito amigo de alguns deles: os irmãos Lourival, Dimas e Otacílio Batista, conhecidos como os violeiros do Vale do Pajeú. Otacílio me passou muitas informações do universo dos violeiros, e é meu parceiro em “Mulher Nova, Bonita e Carinhosa”. Tem também o Oliveira de Panelas. Eu produzi discos individuais com os dois. O do Oliveira se chama *O Perguntador*. Foram discos muito elogiados. (KOLIVER, 2013, p. 29)

2.3 Mudança para o Rio

A mudança de Zé Ramalho para o Rio de Janeiro não foi algo que aconteceu de uma vez, foi acontecendo a partir de idas e vindas entre Recife e Rio. A primeira dessas “vindas” foi quando Zé Ramalho tocou com Alceu Valença no festival Abertura, organizado pela Rede Globo de Televisão em 1975. A ditadura militar no Brasil havia proibido a realização de festivais, mas em meados de setenta a emissora conseguiu permissão para realizar seu festival, do qual participavam artistas contratados, em sua maioria, pela gravadora Som Livre, que integrava o mesmo grupo da emissora (KOLIVER, 2013, p. 30). Lembramos que cada etapa do festival era transmitida pela TV em horário nobre, e um disco com canções do festival foi lançado, contando com ampla divulgação em rádio e TV. O nome completo do festival era *Abertura: Festival da Nova Música Brasileira*. Alceu Valença concorreu com a canção “Vou Danado pra Catende”. Ramalho tinha conhecido Valença por intermédio de Lula Cortês, com quem tinha trabalhado no álbum *Paêbirú*. Na ocasião, foi apresentado como “Zé Ramalho da Paraíba” (KOLIVER, 2013, p. 30,31).

Zé Ramalho tocou com Alceu Valença durante certo período, vindo para o Sudeste e voltando para Recife de ônibus. Em 1976, decidiu mudar-se para o Rio de Janeiro. Veio sem nenhuma ajuda da família, trazendo apenas uma sacola e a “violinha”, como ele mesmo diz. Seus primeiros tempos na cidade não foram nada fáceis. Dormiu em bancos de praça, no carro de um amigo, no porão do teatro Opinião. Até conseguir um contrato com uma gravadora, teve de realizar diversos tipos de trabalho para sobreviver, embora frequentasse e chegasse a participar de apresentações musicais em locais de importância no cenário musical do Rio na

época, como o Teatro Teresa Raquel. Um desses trabalhos foi como assistente em uma gráfica, cujo proprietário, um professor, ajudou Zé Ramalho a conseguir um quarto onde pudesse dormir, um local em condições precárias, no qual ele morou durante alguns meses. Ramalho conta que, nesses dias, precisou até ser garoto de aluguel para sobreviver (KOLIVER, 2013, p. 32).

2.4 Anos 1970: primeiras gravações

Antes de comentarmos sobre os álbuns de Zé Ramalho, julgamos oportuno abordar um trabalho que Zé Ramalho não inclui em sua discografia, mas menciona em sua biografia e considera como importante participação em sua carreira: o disco *Paêbirú*, gravado em parceria com Lula Cortês, e que contou com participação de vários músicos. Por sua inovação e criatividade, o álbum ficou conhecido como “o *Panis et Circensis* do Nordeste”, segundo observa o próprio Zé Ramalho (KOLIVER, 2013, p. 42). Esse álbum foi gravado em 1974, no Nordeste, em um estúdio de três canais. A inspiração para o disco foi a Pedra do Ingá, um monólito milenar com inscrições gravadas na rocha, que é, por sua natureza complexa e misteriosa, objeto de pesquisas até os dias atuais. Ramalho conta que ele e amigos visitaram o local acompanhados de um geólogo (KOLIVER, 2013, p. 42), que também teve significativas impressões sobre o lugar. A origem e a construção da pedra são alvo de diversas histórias e lendas, algumas associadas a um ser de outro planeta, outras aos sumérios e aos etruscos. O caminho que circunda a pedra foi chamado de “Paêbirú”, “Peabirú” ou “Piabirú”, que significam “caminho da montanha do sol” e, segundo as histórias contadas sobre o local, seria o caminho percorrido pela criatura que fez as inscrições, e teria seguido até a Cordilheira dos Andes. A esposa de Lula Cortês contribuiu para que o disco se realizasse. Filha do então reitor da Universidade da Paraíba, Prof. Mesel, conseguiu que o pai contatasse José Rozenblit, dono da gravadora, e falasse com ele sobre o projeto (KOLIVER, 2013, p. 43). Os artistas tiveram total liberdade para produzir o disco, que saiu pela gravadora Rozenblit, pelo selo Mocambo (ZÉ RAMALHO, 2016).

A concepção do álbum envolvia um projeto ousado para os padrões usuais de discos produzidos no Brasil na época, com projeto inicial de dois discos, um álbum duplo com encarte e planejamento gráfico. Cada um dos lados do álbum representaria um dos quatro elementos da natureza; terra, água, fogo e ar. Ramalho comenta:

Criamos assim um roteiro de trabalho, definindo o tema e os espaços que iríamos ocupar. Era uma época em que essas coisas começavam a se difundir pelo mundo. A época em que a cultura zen chegou aqui, com os hippies, os festivais de rock. E também a macrobiótica, com grãos, arroz integral, gersal – como se falava dessas coisas! [...] Lidávamos com isso com muita paixão, muita sede. Eu me lancei inteiro nessa história. Estava muito envolvido com experiências com cogumelos alucinógenos – esse disco traz a marca dessas experiências. No encarte do disco, inclusive, tem um desenho que o Lula fez, com um cogumelo e dois lagartos (que seriam nós dois) cujas línguas se entrelaçam formando o símbolo do infinito. (KOLIVER, 2013, p. 43,44)

A gravação de cada lado do álbum foi marcada pela preocupação em associar a concepção sonora ao elemento representado, utilizando, além dos conhecimentos musicais dos músicos, certa dose de improvisação e criatividade. Zé Ramalho observa que foi o primeiro disco em que ele cantou. Ele lembra que, ao gravar os sons dos pássaros, no lado que tinha o ar como tema, as vozes dos pássaros foram feitas a partir de vozes humanas imitando os pássaros (KOLIVER, 2013, p. 43). O clima que envolvia as gravações era de grande inspiração e envolvimento, embora sem deixar de lado o profissionalismo. As sessões de gravação ocorriam numa frequência quinzenal, o que tornou possível a contribuição de outros músicos. Entre os que participaram das gravações, Ramalho cita Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Paulo Rafael e Zé da Flauta. A cada participação era trabalhado um elemento da natureza que estivesse associado ao instrumento que aquele músico tocava. Deste modo, instrumentos como flautas foram associadas ao elemento ar, e as guitarras foram associadas ao elemento fogo. Ramalho cita a influência do grupo Pink Floyd como uma das mais marcantes naqueles dias (KOLIVER, 2013, p. 45).

Todo o cuidado com a produção musical, visual e a concepção do disco, fizeram com que ele se tornasse não apenas um álbum conceitual, mas também um disco cultuado. As inundações que aconteceram no Recife após a prensagem do disco causaram a destruição da maior parte da tiragem, e as poucas cópias que restam no país são disputadas por colecionadores a preço de ouro.²⁴ Zé Ramalho guarda lembranças especiais desse trabalho pela aprendizagem e pelas descobertas de caminhos musicais, e define-se nessa fase de sua carreira muito mais como “músico” do que como “compositor” (KOLIVER, 2013, p. 45).

²⁴ O álbum *Paêbirú* foi relançado em 2019. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/vinil-mais-raro-do-brasil-e-primeiro-de-ze-ramalho-paebiru-e-relancado.shtml>



Figura 50: capa do álbum *Paêbirú*

Disponível em: <<http://blogs.opovo.com.br/discografia/2013/04/19/musica-em-cores-o-ouro-da-psicodelia/>> .

Acesso em: 26.dez.2019

Outro acontecimento importante do início da carreira de Zé Ramalho é o fato de que, antes de conseguir seu primeiro contrato numa gravadora, teve uma de suas canções gravada por uma cantora famosa. Ele vivia seus tempos difíceis no Rio de Janeiro, mas já tinha criado “Avôhai”, uma de suas mais importantes composições. Ramalho conta que

[...] o Augusto Cesar Vanucci, que já conhecia meu trabalho, perguntou se eu aceitaria que a Vanusa gravasse a música “Avôhai” em seu disco *Dez Anos de Vanusa*. Achei aquilo o máximo, maravilhoso. Fui a São Paulo para participar da gravação. Isso me deu maior segurança; já tinha um trabalho gravado por uma artista consagrada, e aquilo representava uma boa referência. (KOLIVER, 2013, p. 33)

Sempre disposto a lutar pela chance de conseguir o apoio de uma gravadora, Zé Ramalho tinha sempre à mão uma fita demo, caso aparecesse uma chance de mostrar seu trabalho a algum produtor ou executivo que se interessasse por ele e por sua música. Nessa fita estavam gravadas “Avôhai”, “Jardim das Acácias”, “Chão de Giz” e “Vila do Sossego”. Após passar por algumas gravadoras (RCA Victor, Som Livre, Polygram, Odeon), ele mostrou seu trabalho para Jairo Pires, gerente da gravadora CBS, que ao ouvir “Avôhai”, prontamente convidou Zé Ramalho a fazer parte do elenco da gravadora. Ele passou a viver hospedado no Hotel Plaza, a realizar gravações em estúdio e shows. Sua primeira grande oportunidade profissional aconteceu, e ele passou a dedicar-se a sua carreira integralmente, o que resultou num afastamento da família. Zé Ramalho lamenta a distância de seu segundo filho, Antônio Wilson, e da sua primeira mulher, Ísis (KOLIVER, 2013, p. 33). Seu primeiro filho, Christian, nasceu em 1974 (Zé Ramalho, 2019).

O primeiro álbum de Zé Ramalho, lançado pela gravadora CBS em 1978, e que levava seu nome como título, teve participação especial do músico suíço Patrick Moraz, tecladista

que tinha integrado o grupo de *rock* inglês Yes durante o período em que Rick Wakeman esteve fora do grupo. Ramalho considera que a participação de Moraz deu qualidade especial à gravação de “Avôhai” (KOLIVER, 2013, p. 47). O álbum também contou com outras participações especiais, como as de Dominginhos, Geraldo Azevedo e Sérgio Dias Batista, do grupo Os Mutantes. Além de “Avôhai”, destacam-se nesse álbum as canções “Vila do Sossego”, inspirada numa casa onde Zé Ramalho tinha vivido em João Pessoa, e “Chão de Giz”, cuja fonte de inspiração fora uma mulher “casada com um homem muito rico, lá de João Pessoa” (KOLIVER, 2013, p. 48). Ramalho comenta a recepção ao álbum:

Foi um disco que chegou derrubando um monte de coisas. Pessoas que não gostavam de nordestinos gostaram desse disco. A capa tinha uma cor muito bonita, amarelada, com aquela cara, a viola, o mar. A imagem que se tinha do Nordeste era a de flagelados pela seca, coisas assim, tipo Antônio Conselheiro. A gravadora se surpreendeu com a receptividade do disco. (KOLIVER, 2013, p. 53)



Figura 51: capa do álbum *Zé Ramalho*

Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=1> . Acesso em: 26.dez.2019

O segundo álbum de Zé Ramalho, *A Peleja do Diabo Com o Dono do Céu*, de 1979, contou com a participação do cineasta José Mojica Marins na capa do disco, caracterizado como Zé do Caixão, seu personagem mais notório e popular. O disco conta com “Admirável Gado Novo”, canção que, além de ser outro grande sucesso de Zé Ramalho, possui um caráter político atemporal. O título da canção, “Admirável Gado Novo”, remete à fala da personagem Miranda, na peça “A Tempestade” de Shakespeare (Ato 5, cena 1): “Ó, Maravilha!/Que adoráveis criaturas aqui estão!/Como é belo o gênero humano! Ó admirável mundo novo/Que possui gente assim!”(HUXLEY. A, 1969), que é citada pelo personagem John no romance “Admirável Mundo Novo”, de Aldous Huxley.²⁵

²⁵ “O wonder!/How many goodly creatures are there here!/How beauteous mankind is!/O brave new world/That has such people in’t” (SHAKESPEARE, 1992, p. 1187)

Além do sucesso na ocasião do lançamento, essa canção recebeu regravações do próprio Zé Ramalho e de outros artistas; também esteve em evidência quando fez parte da trilha sonora da novela *O Rei do Gado*, exibida pela Rede Globo de televisão na década de 1990. Ramalho fez diversos shows pelo Brasil para divulgar o disco (KOLIVER, 2013, p. 57). A composição é inspirada no modo de vida dos boiadeiros, que utilizam a expressão “vida de gado” para referir-se à própria realidade. Zé Ramalho explica que sua canção retrata também a vida do cidadão comum, do povo nordestino que chega ao Sul e depara-se com grande desigualdade social. Em suas palavras, “O “povo marcado, povo feliz” é o povo brasileiro, um povo que sorri mesmo em meio à miséria, mesmo diante de um grande sofrimento” (KOLIVER, 2013, p. 168/9). O álbum também contém “Garoto de Aluguel” e “Frevo Mulher”, canção que teve grande sucesso na voz da cantora Amelinha, esposa de Zé Ramalho na época. Importante ressaltar que a parceria entre Zé Ramalho e Amelinha aconteceu na vida profissional e pessoal. No final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, Amelinha gravou canções compostas por Zé Ramalho; e em 1979 nasceu o filho dos dois, João (ZÉ RAMALHO, 2019).

O álbum *A Peleja do Diabo Com o Dono do Céu* contou com a participação de Jorge Mautner e de Egberto Gismonti. Ao comentar seus dois primeiros álbuns, Zé Ramalho, afirma que “Se o *Avôhai* abriu a porta, em *A Peleja* todo o universo do Nordeste entrou... O *Avôhai* é um disco muito místico, espiritual, com letras etéreas e visionárias, *A Peleja* é algo bem mais ligado ao chão, urbano, falando dos projetos do futuro” (KOLIVER, 2013, p. 57).



Figura 52: capa do álbum *A Peleja do Diabo Com o Dono do Céu*
Disponível em:< https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=2> . Acesso em:26.dez.2019

2.5. Anos 1980

O terceiro álbum de Zé Ramalho, *A Terceira Lâmina*, lançado em 1981, recebeu esse nome devido ao interesse que ele tinha na época por assuntos ligados à numerologia (KOLIVER, 2013, p. 59). Para Ramalho, esse álbum é altamente místico e profundamente politizado. Uma das temáticas do disco é a questão da pobreza, da miséria. A canção “A Terceira Lâmina”, segundo Ramalho, remete ao segredo de Fátima (à terceira mensagem recebida pelas três crianças), e ao medo de uma terceira guerra mundial (KOLIVER, 2013, p. 60). Destacamos deste álbum também a canção “Ave de Prata”, que foi sucesso na voz de Elba Ramalho. Abaixo transcrevemos os primeiros versos da letra de “A Terceira Lâmina”:

É aquela que fere
Que virá mais tranquila
Com a fome do povo
Com pedaços da vida
Com a dura semente
Que se prende no fogo de toda multidão
Acho bem mais do que pedras na mão
Dos que vivem calados
Pendurados no tempo
Esquecendo os momentos
Na fundura do poço
Na garganta do fosso
Na voz de um cantador [...]
(ZÉ RAMALHO, 2019)



Figura 53: capa do álbum *A Terceira Lâmina*

Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=3>. Acesso em: 26.dez.2019

Em 1981, Zé Ramalho lançou também o livro de poemas *Carne de Pescoço* e os livretos *Apocalypse* e *A Peleja de Zé do Caixão com o Cantor Zé Ramalho*. Nesse ano também nasceu sua filha Maria Maria (ZÉ RAMALHO, 2019).



Figura 54: capa do livro *Carne de Pescoço*

Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_livros_view.php?id=11>. Acesso em: 26.dez.2019



Figura 55: capa do livro *Apocalypse*

Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_livros_view.php?id=22>. Acesso em: 26.dez.2019

O quarto álbum de Zé Ramalho foi *Força Verde*, lançado em 1982. Como o próprio compositor define esse trabalho, “um cara nordestino, fundindo misticismo, uma pitada de política e uma coisa original” (KOLIVER, 2013, p. 62). Ramalho compara seu trabalho ao do compositor Raul Seixas:

O Raul Seixas já estava trabalhando na área dele. Só que o Raul pegou rock’n’roll – aquela primeira fase, com Chuck Berry, Elvis Presley, etc. – e juntou com Luiz Gonzaga. Um pouco de filosofia popular, algumas letras malucas, e ele arrasou... Raul é o precursor de tudo. Logo atrás dele, cheguei com uma banda paralela, lado a

lado com ele, trazendo a coisa do repente, com os cordelistas, os violeiros, associado a Pink Floyd, com pitadas de Bob Dylan e Gonzagão, é mais ou menos assim. Nossos trabalhos foram os únicos que lidaram com isso, e eu fiquei sozinho depois que o Raul morreu. Ninguém trabalhava com esse tipo de letra que fazemos. (KOLIVER, 2013, p. 62)



Figura 56: capa do álbum *Força Verde*

Disponível em: <https://zeramalha.com.br/sec_discografia_view.php?id=4>. Acesso em: 26.dez.2019

A canção “Eternas Ondas”, que integra o álbum *Força Verde*, lançado em 1982, foi grande sucesso na voz do cantor e compositor Fagner. A gravadora da qual Zé Ramalho era contratado pretendia usar o disco para lançá-lo no mercado musical europeu, mas uma acusação de plágio de versos do poeta Yeats, que Ramalho tinha lido em uma revista em quadrinhos do personagem “O Incrível Hulk”, colocou-o numa situação muito difícil, sendo alvo de críticas e acusações:

Foi uma história louca! Lembro-me da cena. Eu estava na casa do Geraldinho Azevedo, sentado na poltrona da sala, e a havia uma revistinha em quadrinhos do filho dele, que por acaso eu comecei a folhear. Era uma revistinha do Incrível Hulk, e achei estranho: “uma revista em quadrinhos com uma letra dessas... O que é isso? Ainda há pouco era apenas uma estrela, uma imensa tocha antes do mergulho... Como é que pode?”. Achei a letra delirante, e em cima disso fiz a música.

Essa música, “Força Verde”, já estava feita antes de eu registrar meu primeiro disco, logo que cheguei ao Rio, na época da ralação [...] fiz a música e a guardei durante cinco ou seis anos, até que, quando fiz o disco, decidi colocar o título de “Força Verde”, pois senti que era um trabalho profundamente ligado à natureza. A acusação de plágio derrubou todo o processo de divulgação do trabalho. A acusação partiu de um cara lá da Paraíba, que conhecia a revista, talvez de minha casa mesmo. Só que a acusação foi feita como se a minha intenção fosse de roubar os versos do Yeats, um poeta irlandês, sobre o qual não havia nenhuma referência na revista. Na época da gravação, inclusive, eu mostrei ao meu produtor, o Mauro Motta, e disse “Essa música aqui é de uma história em quadrinhos, o que devemos fazer com relação aos créditos?”. Ele me disse: “Pois é, Zé, o Roberto Carlos também fez uma música, uma vez, usando um texto de fotonovela”. (KOLIVER, 2013, p. 63/64)

Ramalho recebeu críticas, mas também teve o apoio de amigos, como Jorge Mautner e Fagner. A atitude da casa publicadora da revista, entretanto, não foi agressiva nem de censura, mas todo o trabalho já estava comprometido:

O disco já tinha saído com 150 mil cópias vendidas, já era um êxito. Mas esse fato bloqueou completamente o processo de divulgação. A companhia se desanimou, porque isso foi bater em Nova York, na Marvel Comics, que é a empresa que distribui essas revistas de heróis em todo o mundo. A revista era da Marvel, e na verdade foram eles que utilizaram esse trecho do poema do Yeats, botaram na revista e não especificaram nada. Mas o fato é que a CBS ficou com medo e acabou enviando um comunicado para a Marvel – para o Stanley Lee especificamente, que é o criador do personagem – e recebeu de volta um telegrama dizendo: esqueçam! Isso significava que eles não queriam saber dessa história pois, ou era muito insignificante, ou eles também estavam com medo de ser processados. (KOLIVER, 2013, p. 65)

O texto traduzido da revista em quadrinhos é o seguinte:

Ainda há pouco era apenas uma estrela candente
 Parecia uma imensa tocha antes do mergulho
 Agora vem à tona, sua ira é intensa e você deseja saber se há algo que possa acalmá-lo outra vez
 Os pássaros, a lua cheia e todo o céu leitoso, e todas as formas da natureza foram destruídas pela imagem do homem e seu choro
 A moça dos lábios vermelhos mostrava toda a grandeza do mundo em lágrimas
 Condenado como Ulisses
 E como Príamos, morto com seus companheiros
 Apareceu no momento em que a Lua se ia elevando
 E todo o pranto forma a imagem do homem e seu lamento. (RAMONE, 2005)

Abaixo o poema de Yeats, acompanhado de uma tradução literal nossa:

<p>The Sorrow of Love</p> <p>The brawling of a sparrow in the eaves, The brilliant moon and all the milky sky, And all that famous harmony of leaves, Had blotted out man's image and his cry.</p> <p>A girl arose that had red mournful lips And seemed the greatness of the world in tears, Doomed like Odysseus and the labouring ships And proud as Priam murdered with his peers;</p> <p>Arose, and on the instant clamorous eaves, A climbing moon upon an empty sky, And all that lamentation of the leaves, Could but compose man's image and his cry. (YEATS, poetryfoundation.org., 2020)</p>	<p>A tristeza do amor</p> <p>A briga de um pardal nos beirais, A lua brilhante e todo o céu leitoso, E toda essa famosa harmonia de folhas, Tinham apagado a imagem do homem e seu choro.</p> <p>Surgiu uma garota com lábios rubros e tristes E parecia a grandeza do mundo em lágrimas, Condenado como Odisseu e os navios de trabalho E orgulhoso como Príamo matou com seus pares;</p> <p>Surgiu e, nos instantes beirais clamorosos, Uma lua escalando um céu vazio, E toda aquela lamentação das folhas, Não podia senão compor a imagem do homem e seu choro.</p>
---	---

A carreira de Zé Ramalho foi seriamente ameaçada com esse episódio, e toda a simbologia e o misticismo do disco foram eclipsados, o que deixou Zé Ramalho profundamente abalado e contribuiu para que mergulhasse no vício das drogas. Com o álbum seguinte, *Orquídea Negra*, ele retomou os rumos da carreira, fazendo música e inspirando-se no próprio sofrimento. Ramalho cita uma visita de Jorge Mautner, e como o amigo lhe deu inspiração para o álbum:

Um dia o Mautner aparece, de madrugada, no hotel Marina, no Leblon, onde eu me hospedava muito.[...] Ele sentou e pegou o violão – é inacreditável, parece que estou vendo a cena – e começou a tocar, tentando me mostrar aqueles tiros de canhão da abertura da música, e dizendo que tinha feito pensando em mim. “Você é a orquídea negra/que brotou da máquina selvagem/e o anjo do impossível/ plantou como nova paisagem.” Rapaz, quando eu ouvi aquilo, percebi que a letra era minha cara, bicho. É assim que ele me via. Ele estava me passando ali, naquele momento, o signo, o símbolo e o tema para a próxima caminhada. Dei-me conta disso na hora. (KOLIVER, 2013, p. 67)

A partir da ideia de Jorge Mautner, Zé Ramalho inspirou-se para criar o conceito do disco e se assumir como “saqueador das culturas europeias” (KOLIVER, 2013, p. 68). O álbum *Orquídea Negra*, lançado em 1983, contou com participação de Ramalho, Egberto Gismonti, de Fagner e da soprano Maria Lúcia Godoy, também do trio elétrico de Dodô e Osmar e do grupo A Cor do Som (KOLIVER, 2013, p. 71). Além de passar por um momento extremamente difícil em sua carreira, ele passava por mudanças na vida pessoal. Seu casamento com a cantora Amelinha, que tinha sido sua parceira também na música, chegara ao fim (KOLIVER, 2013, p. 74). No ano de 1984, Zé Ramalho, casou-se com Roberta, prima de Amelinha, que tinha na época vinte anos e era estudante de engenharia (Zé Ramalho, 2019).



Figura 57: capa do álbum *Orquídea Negra*

Disponível em: < https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=5 >. Acesso em: 26.dez.2019

Depois de *Orquídea Negra*, Zé Ramalho gravou o álbum *Pra Não Dizer que Não Falei de Rock*, lançado em 1984. O álbum representou uma mudança significativa, e chocou os que estavam acostumados a ver em Zé Ramalho um “profeta da caatinga”, um “mensageiro do Nordeste” (KOLIVER, 2013, p. 74). Mas o *modus operandi* de gravar a compor do compositor não mudara. Como já fizera antes, Ramalho gravou composições que estavam “guardadas” em seu repertório à espera do momento certo para serem gravadas. Como sempre, também realizou parcerias. Zezé Motta e Wanderléa gravaram com ele a canção “Mulheres”. Gravou com Erasmo Carlos a canção “Tolo na Colina”, adaptação de “Fool on the Hill”, dos Beatles. O álbum também contou com a participação dos Golden Boys e de Laffayette, artistas da Jovem Guarda (KOLIVER, 2013, p. 75). Esse álbum representou a maneira que Zé Ramalho encontrou de expressar a revolta que sentia dentro de si, revolta essa que resultava de lutas e revezes pelos quais tinha passado na carreira e na vida pessoal. Na verdade, o *rock* sempre esteve presente na vida de Zé Ramalho, seja como influência criativa; que vai desde Beatles até Pink Floyd e Yes, isso sem falar em Bob Dylan, ou como parte de sua carreira como músico. Ele, que tinha começado a carreira tocando o chamado “iê-iê-iê”, a versão brasileira do *rock and roll* dos anos 1960, voltava ao gênero que impulsionara o início de sua carreira. Ao romper com a imagem de “Profeta do Sertão”, Zé Ramalho provou que o nordestino também sabia fazer *rock* e, de certa forma, ajudou a plantar as sementes do que se tornaria mais tarde o movimento encabeçado por Chico Science e Nação Zumbi, o chamado “Mangue Beat”, a expressão de uma voz genuinamente nordestina no *rock* feito no Brasil.

Em 1985, Zé Ramalho lançou o álbum *De Gosto, de Água e de Amigos*, que recebeu esse título a partir de versos presenteados por Lula Cortês, que tinha sido parceiro de Ramalho em *Paêbiru*. Cortês passara uma noite em casa de Zé Ramalho, e no dia seguinte partiu cedo, deixando os versos escritos na rede onde dormira: “Nada tem o gosto do que nunca acaba/ é como beber água na casa de amigos/ é como se abrigar dos ventos / e dos perigos/ é como se sentir no chão e bem guardado...” (KOLIVER, 2013, p. 79). Na época do lançamento desse álbum, Zé Ramalho foi convidado a escrever o tema do personagem Professor Astromar para a novela Roque Santeiro, de Dias Gomes. A novela havia sido censurada, cerca de dez anos antes (em 1975), no período da ditadura militar no Brasil, e estava sendo produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão. O personagem do Professor Astromar tinha uma lenda que cercava sua pessoa, a de que era, na verdade, um lobisomem. Como a canção composta por Zé Ramalho fez grande sucesso, a gravadora retirou a primeira edição do álbum para fazer uma nova edição incluindo “Mistérios da Meia-noite” (KOLIVER, 2013, p. 82/83). Zé Ramalho conseguiu saldar dívidas que possuía na época com as vendas do disco e com os

shows, mas ainda sofria com o vício da cocaína, que ainda teria de vencer.

O álbum *Opus Visionário*, de 1986, representou o começo de uma nova fase criativa na carreira de Zé Ramalho, marcada por uma inspiração de natureza visionária. A canção de abertura, “Zyliana”, começa com acordes de “O Guarani”, de Carlos Gomes. Ramalho comenta sobre o título da canção:

O título da canção é uma mistura de Dylan com Zé. É uma invenção de José Nêumanne Pinto, o que cara que escreveu o prefácio de meu livro *Carne de Peçoço*. Ele inventou o nome Zylan. Segundo ele, eu sou primo do Bob Dylan. “Vocês nunca se encontraram, nunca se viram, são primos e não sabem.” Em toda a correspondência que ele me enviava, me chamava de “Zylan do Sertão”, que é um modo carinhoso de me tratar. Ele é fã dos dois. “Zyliana’ é a música que escolhi para abrir o *Opus*, e tem certas características do som do Dylan, eu comecei a fazer a música muito em cima das baladas dele, gênero “Hurricane”. O título foi uma referência à palavra criada pelo José Nêumanne. (KOLIVER, 2013, p. 85/6)

Zé Ramalho também gravou nesse álbum a canção “Um índio”, de Caetano Veloso, que acabou sendo mais executada pelas rádios e tornou-se mais conhecida do que “Zyliana”. Embora o álbum não tenha tido grande sucesso na época, “apesar de ser um trabalho muito criativo, com boas letras e um conteúdo altamente psicodélico” (KOLIVER, 2013, p. 89), foi o início de uma fase de experimentação que seria posteriormente absorvida por seu público (Zé Ramalho, 2019). Ramalho comenta sobre a presença feminina nesse disco:

É um disco que tem a presença feminina, de forma muito marcante. Há uma espécie de musa inspiradora presente nesse trabalho, mas não é uma musa específica, não foi uma pessoa com quem eu estivesse envolvido na época. A mulher que aparece no disco é como a mulher que aparece na maioria das músicas do Bob Dylan, uma misteriosa presença feminina, uma criatura idealizada. Na verdade, é o que uma mulher significa na vida de um homem, não “aquela mulher”, especificamente, mas a mulher em si, a dimensão feminina. (KOLIVER, 2013, p. 90)



Figura 58: capa do álbum *Opus Visionário*

Disponível em:< https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=8>. Acesso em:26.dez.2019

Em *Opus Visionário*, Zé Ramalho trabalhou no estúdio do produtor musical Lincoln Olivetti, e apesar de ainda estar nessa época consumindo drogas, ficou feliz com o resultado e considera-o um ótimo trabalho seu que, infelizmente, não foi um sucesso de vendas. Ramalho continuou trabalhando com Olivetti no álbum seguinte, *Décimas de um cantador*, que foi gravado com poucos músicos e com o auxílio de recursos computadorizados (KOLIVER, 2013, p. 92).

Se a década de 1970 foi de conquistas e realizações na carreira de Zé Ramalho, a de 1980 foi uma década de desafios, tanto no âmbito profissional quanto no pessoal. Os dois casamentos desfeitos, a acusação de plágio e a luta para manter o espaço conquistado na carreira, obviamente não foram situações fáceis de se lidar. Nos anos finais da década, Zé Ramalho tomou a decisão de enfrentar sozinho outro grande problema. Após cerca de dez anos de uso contínuo de cocaína, começou a lutar contra o vício por conta própria, e conseguiu vencer essa luta com sua determinação. Outro desafio enfrentado por Zé Ramalho foi a saída da gravadora CBS. Mesmo sem gravadora, prosseguiu realizando shows, inclusive nos Estados Unidos, tocando para brasileiros (KOLIVER, 2013, p. 96/97).

2.6 Anos 1990

Os anos da década de 1990 trouxeram novas perspectivas para Zé Ramalho, mas começaram de maneira difícil. Além da saída da gravadora, ele passou por um momento doloroso com a morte da sua única irmã, Goretti, em 1991. Zé Ramalho carregou a dor de não ter podido comparecer ao funeral da irmã porque tinha dois shows a realizar, e não tinha condições de pagar a alta multa por quebra de contrato (KOLIVER, 2013, p. 97). Logo após a morte da irmã, Zé Ramalho recebeu um convite de Roberto Menescal para participar de um projeto sobre música brasileira, composto de doze discos com gêneros brasileiros, indo do chorinho à Jovem Guarda. Ramalho foi chamado para fazer o disco *Brasil Nordeste*. Esse trabalho fez com ele voltasse a ouvir e pesquisar suas raízes culturais, suas origens nordestinas (KOLIVER, 2013, p. 98). No álbum, Ramalho interpreta composições tradicionais e canções representativas nordestinas, como “Baião”, “Asa Branca”, “Carará”, “Mucuripe”, “Disparada”, “O Xote das Meninas”, “Pau-de-arara”, “Súplica Cearense”, “Admirável Gado Novo”, “Avôhai”, “Galope Razante” (Zé Ramalho, 2019).



Figura 59: capa do álbum *Brasil Nordeste*

Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=10>. Acesso em: 26.dez.2019

Depois da gravação de *Brasil Nordeste*, Zé Ramalho foi chamado mais uma vez para gravar uma canção que seria tema de novela de televisão. A novela chamava-se “Pedra Sobre Pedra”, era produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão. A canção-tema era uma versão da canção “Amarillo by Morning”, de George Strait, feita por Aldir Blanc. Zé Ramalho ficou responsável por colocar um título na canção antes de gravá-la, e chamou-a de “Entre a Serpente e a Estrela”. A gravação, assim como outras canções da trilha sonora da novela, teve grande sucesso. Devido a esse grande sucesso, Zé Ramalho foi convidado a voltar para a gravadora CBS, e gravou o álbum “Frevoador”. A canção-título do álbum é uma versão que Ramalho fez para “Hurricane” de Bob Dylan, e conta com uma letra que não possui a história de Rubin Carter. Ramalho fez também para esse álbum uma versão para a canção “Nobody But You”, de Lou Reed, mas o compositor norte-americano não deu, na época, autorização para que a versão fosse veiculada (KOLIVER, 2013, p. 101).



Figura 60: capa do álbum *Frevoador*

Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=11>. Acesso em: 26.dez.2019

Após o álbum *Frevoador*, lançado em 1992, Zé Ramalho passou por nova crise em sua carreira. A gravadora CBS fora comprada pela Sony Music, e a imagem dele na gravadora estava desgastada, desta vez devido ao disco anterior. Ramalho chamou o músico Sivuca para fazer arranjos de cordas no disco *Cidades e Lendas* (KOLIVER, 2013, p. 105). Além da faixa-título, destaca-se no álbum a canção “Rap-xote esotérico”, que, como o nome indica, é uma mistura de rap e xote. Zé Ramalho define a letra como “uma indagação sobre a morte” (KOLIVER, 2013, p. 105). Para ele, o objetivo do álbum é “levar a pessoa em uma viagem, por meio de cada canção, a lugares diferentes” (idem, 2013, p. 106).

A compra da CBS ocasionou a demissão de vários músicos e técnicos que trabalhavam na gravadora, e Zé Ramalho estava entre eles. Os novos dirigentes da gravadora não tinham interesse em seu trabalho; mas como o disco estava quase pronto, permitiram que Zé Ramalho terminasse as gravações e ficasse com as fitas master. Como ele já estava produzindo o disco praticamente sozinho, concluiu o trabalho e enfrentou novamente a tensão de estar sem contrato com uma gravadora. *Cidades e Lendas* foi finalizado em 1993, mas foi lançado em 1996 (KOLIVER, 2013, p. 107/8, Zé Ramalho, 2019).

Apesar das dificuldades na carreira, na vida familiar Zé Ramalho vivenciava cada vez mais harmonia. Na década de 1990, tornou-se pai novamente. Em 1992, nasceu José; e em 1995, nasceu sua filha Linda, ambos filhos de Zé e Roberta Ramalho (Zé Ramalho, 2019).

2.7 O Grande Encontro

Em 1995, Geraldo Azevedo e Zé Ramalho moravam no mesmo edifício, e dessa proximidade acabou surgindo a ideia de realizarem um show juntos. Esse foi o começo do show *O Grande Encontro*. Como Zé Ramalho e Geraldo Azevedo já haviam tocado juntos anteriormente em Recife (em um show realizado para arrecadar fundos para ajudar o empresário de Alceu Valença, que tinha sofrido um derrame), não foi difícil renovar a parceria, e os dois realizaram shows pelo Nordeste do Brasil durante cerca de um ano (KOLIVER, 2013, p. 109/110). Foram depois convidados a levar o show ao Canecão, no Rio de Janeiro. Realizaram três shows e gravaram as apresentações com o propósito de lançar um álbum no formato “ao vivo”. Numa dessas apresentações, Alceu Valença fez uma participação especial. Elba Ramalho, que vira a apresentação, interessou-se em fazer um show juntamente

com Alceu Valença. O produtor Paulo Goulart teve a ideia de reunir os quatro artistas num show, que foi chamado de *O Grande Encontro* (KOLIVER, 2013, p. 110/111). Os shows tiveram grande sucesso de bilheteria, mas não havia um contrato firmado com uma gravadora para o lançamento de um álbum. Todos, exceto Zé Ramalho, eram contratados da gravadora BMG; e o enorme sucesso do show fez com que a gravadora se interessasse em contratá-lo. Como tinha guardado consigo as gravações do seu álbum *Cidades e Lendas*, Zé Ramalho conseguiu negociar sua entrada para o casting da BMG e também o lançamento desse disco, conseguindo, inicialmente, contrato para um disco. A recepção da crítica ao disco *Cidades e Lendas* foi muito boa; e o sucesso da turnê *O Grande Encontro* contribuiu para que a tiragem inicial de *Cidades e Lendas*, de 20 mil cópias, se esgotasse em pouco tempo. Os discos da turnê *O Grande Encontro* também tiveram enorme sucesso de vendas, com mais de um milhão de cópias (KOLIVER, 2013, p. 111/112). Devido ao grande sucesso do álbum, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo e Elba Ramalho decidiram gravar um álbum em estúdio, *O Grande Encontro 2*, do qual Alceu Valença não participou por discordar da proposta. Os shows de *O Grande Encontro 2* tiveram menos público que os da turnê *O Grande Encontro*, e aconteceram em número menor, mas também foram sucesso de bilheteria. Uma terceira edição, *O Grande Encontro 3*, foi gravado ao vivo em 2000, e teve participação dos compositores Moraes Moreira, Lenine e Belchior (KOLIVER, 2013, p. 113).



Figura 61: capa do álbum *O Grande Encontro*

Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=32>. Acesso em: 26.dez.2019

Após o sucesso de *O Grande Encontro*, a gravadora BMG quis estender o contrato de Zé Ramalho. Ele então sugeriu a gravação de uma antologia acústica para celebrar seus 20 anos de carreira, contendo gravações de seus maiores sucessos em formato parcialmente acústico (KOLIVER, 2013, p. 114). O álbum duplo, em formato de CD, foi produzido por

Robertinho do Recife. Zé Ramalho comenta a segunda versão que fez da canção “Knockin’ on Heaven’s Door” (que integra nosso corpus) para incluir em *Antologia Acústica*, lançado em 1997:

A única música nova que entrou no disco foi a versão para a música do Dylan. Foi uma ideia de que o presidente gostou muito, achou ótimo. Era uma música bastante conhecida aqui no Brasil, por causa de uma versão do Gun’s Roses, que estourou aqui. Inclusive, os filhos de alguns amigos achavam que aquela era uma música do Axel Rose. [...] Minha intenção foi registrar algo do Dylan, e chamar a atenção [...] (KOLIVER, 2013, p. 115)



Figura 62: capa do álbum *Antologia Acústica*

Disponível em: < https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=13>. Acesso em: 26.dez.2019

Após o bom resultado com *Antologia Acústica*, Zé Ramalho decidiu gravar um álbum com canções inéditas, *Eu Sou Todos Nós*. Algumas canções tinham sido compostas anteriormente por Zé Ramalho, mas nunca tinham sido gravadas. A ideia principal do álbum, encabeçado pela canção “Falido Transatlântico”, era manter viva uma concepção de pacifismo como a que John Lennon concebia (KOLIVER, 2013, p. 120). O disco contou com a parceria de Fausto Nilo na composição de “Companheira de Alta Luz”. Merece destaque a composição “Martelo rap ecológico”, por combinar a inspiração do ritmo do martelo agalopado com o ritmo do *rap* e a temática ecológica, cada dia mais urgente e relevante. Mais uma vez, Zé Ramalho utilizou a dicção do gênero *rap* como inspiração (como fizera em “Rap-xote esotérico”), desta vez combinando o gênero norte-americano com o brasileiro, fundindo ritmo e poética. A letra da canção foi retirada de seu livro *Carne de Pescoço* (KOLIVER, 2013, p. 122).

2.8 Anos 2000 e 2010

Zé Ramalho destaca-se pela inventividade em colocar em composições suas características de gêneros musicais brasileiros e estrangeiros, sem, no entanto, perder as referências de suas raízes nordestinas. Em 2000, Zé Ramalho lançou o álbum *Nação Nordestina*, com o objetivo de “deixar um painel, ainda que incompleto, de autores e tradições da cultura nordestina para gerações futuras” (KOLIVER, 2013, p. 123). O álbum duplo tem uma proposta política e social:

Meu trabalho se baseou nisto: na consciência política que o nordestino, considerado subdesenvolvido, tem. O nordeste é uma região subdesenvolvida com pessoas analfabetas, desnutridas e famintas – é essa a ideia que o Nordeste passa. Minha intenção foi mostrar que existe algo mais do que pobreza no Nordeste. A reunião dessas composições incomodou muito o poder, o objetivo era esse. Ao mesmo tempo que existe essa discriminação, o Nordeste é imprescindível para o país, cultural e produtivamente. A mão de obra em todas as grandes metrópoles do Brasil é nordestina. A começar por Brasília, que foi construída pela mão de nordestinos. (KOLIVER, 2013, p. 123)



Figura 63: capa do álbum *Nação Nordestina*

Disponível em: < https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=15>. Acesso em: 26.dez.2019

A proposta do álbum *Nação Nordestina* nasceu do encontro de Zé Ramalho com o trabalho de um compositor alternativo que realiza um trabalho de raízes nordestinas:

A cena é mais ou menos esta: estou no interior da Bahia indo para uma apresentação, e na camioneta vejo uma fita no toca-fitas, que nem ligado está. É uma cópia caseira. Olho e descubro que é de um sanfoneiro paraibano chamado Flávio José, um cara que tem músicas maravilhosas mas que não está dentro do circuito apodrecido das grandes gravadoras. Ele tem seu próprio selo, grava seus trabalhos em casa, manda pensar, dentro de um esquema familiar. Ele anda por aí, fazendo seus shows, vendendo seus discos, e não se envolve com essas coisas de arrecadação, diretos, etc. Ele faz seu próprio jogo. Exímio sanfoneiro, canta muito bem. No fim, o cara da

camioneta me dá a fita de presente e diz para eu escutar em casa. Quando eu começo a escutar, a música que entra em meus ouvidos me inspira todo o projeto. Uma música que se chama “Meu país”, cujos autores são três caras da Paraíba que eu conheço. [...] O refrão da letra é o seguinte: “Tô vendo tudo, mas bico calado, faz de conta que eu sou mudo”. (KOLIVER, 2013, p. 124)

A canção mencionada na citação, composta por Livardo Alves, Orlando Tejo e Gilvan Chaves, é um dos destaques do álbum por sua letra, uma crítica política que permanece extremamente atual. O álbum conta com canções de autoria de Zé Ramalho e de outros compositores nordestinos, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Lula Cortês, Oliveira de Panelas, Geraldo Vandré, João do Vale, Dominginhos, Vital Farias (KOLIVER, 2013, p. 125). O trabalho teve participação de artistas nordestinos como Fagner, Dominginhos, Hermeto Pascoal, Naná Vasconcelos, Ivete Sangalo, Elba Ramalho. A produção foi de Robertinho do Recife (KOLIVER, 2013, p. 131/2). Em 2001, o álbum foi indicado ao prêmio Grammy na categoria de melhor álbum de música regional. Assim como outros álbuns de Zé Ramalho, a gravação e a letra das canções estão disponíveis no seu *site* oficial, <http://www.zeramalho.com.br/>.

Zé Ramalho lançou em 2001 *Zé Ramalho canta Raul Seixas*, um álbum-tributo, também produzido por Robertinho do Recife. Ele relata que encontrou dificuldades com a autorização para utilização das composições feitas em parceria com outros autores, como Paulo Coelho (KOLIVER, 2013, p. 134/5). Ramalho incluiu no disco a canção “Para Raul”, composta por ele em homenagem ao amigo e ídolo.



Figura 64: capa do álbum *Zé Ramalho canta Raul Seixas*
Disponível em: < https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=16>. Acesso em: 26.dez.2019

No álbum *O Gosto da Criação*, de 2002, Zé Ramalho buscou representar a essência de sua voz criativa. Entre os artistas convidados estão os instrumentistas-compositores

Dominguinhos e Yamandu Costa. Segundo o próprio autor, as temáticas das canções são voltadas ao cotidiano (KOLIVER, 2013, p. 140); entretanto a composição “O Apocalipse de Zé Limeira” foge a essa característica.

O álbum *Estação Brasil*, de 2003, forma uma trilogia com *Antologia Acústica* (1997) e *Nação Nordestina* (2000). Nele, Zé Ramalho grava canções de música brasileira cobrindo um período de cerca de 50 anos, em um período que vai da Jovem Guarda ao movimento “Mangue Beat” (KOLIVER, 2013, p. 141), fazendo sua releitura de canções como “Águas de Março”, “Bete Balanço”, “Caçador de Mim”, “Planeta Água”, “Romaria”, “Meu bem querer”, “Malandragem dá um tempo”. Destacamos a gravação de “O Trenzinho do Caipira (Bachianas Brasileiras No. 2)”, de Heitor Villa-Lobos, com letra do poeta Ferreira Gullar.

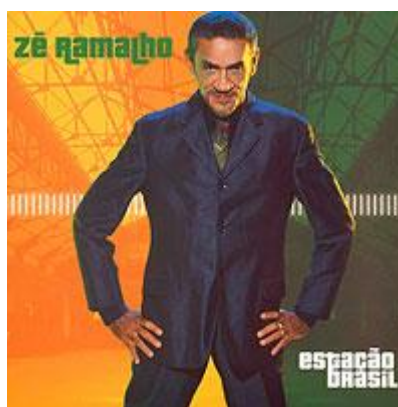


Figura 65: capa do álbum *Estação Brasil*

Disponível em: < https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=18>. Acesso em: 26.dez.2019

Como as parceiras são constantes no trabalho de Zé Ramalho, era esperado que ele celebrasse suas parcerias em um álbum. Em *Parceria dos Viajantes*, de 2007, ele gravou canções que compôs em parcerias com Zeca Baleiro (“O rei do rock”), Jorge Mautner (“Montarias sensuais”), Chico Cesar (“A nave interior”), Dominguinhos (“Porta de luz”), o grupo Cidade Negra (“Chamando o silêncio”), Oswaldo Montenegro (“Do muito e do pouco”), José Neumâne Pinto (“O norte do norte”), Robertinho do Recife (“Farol dos mundos”) (KOLIVER, 2013, p. 142).

O álbum *Zé Ramalho da Paraíba*, de 2008, exhibe um registro histórico de sua obra, com shows realizados por ele no Nordeste entre 1973 e 1977, antes de ele se mudar para o Rio de Janeiro. Os shows, que misturavam música e performance, numa aura de protesto, marcaram o início da carreira de Zé Ramalho fora do circuito dos bailes e shows inspirados na Jovem Guarda, bem como sua expressão como autor, músico, poeta:

“Esses shows representam minha fase de primeiras realizações em palco. O teatro Santa Rosa, em João Pessoa, capital da Paraíba, foi o palco para essas montagens de meu tempo de rebeldia social. As músicas ainda estavam recém-acabadas e o tempo era de experiências psicodélicas, aberturas da mente e do corpo. O rock era o que sobressaía mais, eu ainda estava concluindo o meu processo de misturar essas formas musicais em meu trabalho: nordeste, pop, futurista e cheio de raízes” (KOLIVER, 2013, p. 144).

Entre 2008 e 2012, Zé Ramalho gravou álbuns-tributo a artistas que tiveram influência na sua carreira de. Em 2008, ele gravou *Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando*, que em 2009 foi indicado ao prêmio Grammy latino na categoria de melhor disco de *rock*:

“Tenho fascinação por Dylan desde a Paraíba. Eu era um cara muito curioso. Na rádio Borborema de João Pessoa tinha um acervo de discos que nunca tocava na programação, o discotecário era meu amigo e deixava que eu mexesse em tudo. Eu gravava tudo isso em fita e ficava horas ouvindo em casa. Tive acesso a Dylan por meio desse processo. Longas letras como as de Dylan me fascinavam. Um puta poeta!!! Eu não sabia inglês direito na época, então pedia ajuda a professores. Eles traduziam para mim e eu ficava horas e horas escutando. Um grande mensageiro, um grande profeta! Aí eu pensava: você pode fazer uma música com uma história longa, sem se preocupar com o tempo, que vão tocar na rádio, fora dos padrões. Iluminou-me muito. Tudo que a gente ouve, a gente absorve. Você vai misturando com seu potencial próprio, seu talento [...]” (Depoimento dado a Jorge Salomão) (KOLIVER, 2013, p. 145)



Figura 66: capa do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando*

Disponível em:< https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=66>. Acesso em:26.dez.2019

O álbum-tributo *Zé Ramalho Canta Luiz Gonzaga*, lançado em 2009, traz canções que estão entre as mais conhecidas de Luiz Gonzaga, como “Asa Branca”, “Pau-de-arara”, “Paraíba”, “Baião”, “ABC do sertão”, “Boiadeiro”, “Assum Preto”, “O xote das meninas”. Ramalho mantém ritmo e gênero das canções, combinando-as com seu próprio estilo e altura de voz, em gravações que foram realizadas ao longo de sua carreira, “um trabalho de garimpo e carinho, que revela todo o envolvimento que tive com esse artista único – o inventor do baião –,que inspira hoje e para sempre as gerações que procuram um algo misterioso que vem de longe e que dá segurança.” (KOLIVER, 2013, p. 142)



Figura 67: capa do álbum *Zé Ramalho Canta Luiz Gonzaga*
Disponível em: < https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=67>. Acesso em: 26.dez.2019

Outro álbum-tributo lançado em 2010 foi *Zé Ramalho Canta Jackson do Pandeiro*, no qual foram feitas releituras das canções, mas sem perder o ritmo que as caracterizou. Ramalho comenta que esse trabalho:

“É uma homenagem e uma reverência a esse mestre, um cancionista com o qual muito aprendi. Em 2009, lancei *Zé Ramalho canta Luiz Gonzaga*, e com esse trabalho completo o que eu chamo de ‘as colunas do templo da música nordestina’. Esses dois baluartes me forneceram conhecimentos determinantes para meu trabalho. Aprendi muita coisa com esses dois mestres”. (KOLIVER, 2013, p. 146)



Figura 68: capa do álbum *Zé Ramalho Canta Jackson do Pandeiro*
Disponível em: < https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=68>. Acesso em: 26.dez.2019

No álbum *Zé Ramalho Canta Beatles*, lançado em 2012, estão canções do grupo e canções gravadas em carreira solo, como “God”, de John Lennon, e “Another Day” de Paul McCartney. Em arranjos que contaram com violão, baixo, viola, pandeiro, triângulo, zabumba, sanfona, teclados, *samplers* e programações (ZÉ RAMALHO, 2019), Zé Ramalho

realizou gravações com sotaque brasileiro, tanto na melodia quanto no canto. Uma proposta ousada e genuína, que foi além do tributo, pois como ele próprio explica, o contato constante com as canções do grupo, ouvindo e cantando, fez com que essas composições fossem cada vez mais absorvidas, memorizadas, interiorizadas. Para Ramalho, “Isso possibilita, a partir do momento em que você pratica o instrumento, em meu caso o violão e a viola, procurar formatar de alguma maneira original minha interpretação para a música deles” (KOLIVER, 2013, p. 147).



Figura 69: capa do álbum *Zé Ramalho Canta Beatles*

Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=69>. Acesso em: 26.dez.2019

Em 2012, Zé Ramalho criou o selo Avôhai Music, para gravar e distribuir seu próprio trabalho. Essa criação, segundo o próprio Zé Ramalho, foi uma consequência do fim de gravadoras no cenário musical. O primeiro disco lançado pelo selo foi *Sinais dos Tempos*, que Zé Ramalho considera um trabalho que expressa sua maturidade artística (KOLIVER, 2013, p. 150). Nesse álbum, Zé Ramalho assina todas as composições, que apresentam as temáticas principais que permeiam seu trabalho: o aspecto místico-filosófico, o cotidiano, a questão sócio-política e o Nordeste, mais especificamente a cultura nordestina. A canção “Indo com o tempo” tem participação do músico Jesse Robinson, do Mississippi, tocando guitarra (KOLIVER, 2013, p. 151).

2.9 Sobre o processo criativo de Zé Ramalho como compositor e poeta

Zé Ramalho desenvolveu, paralelamente à sua obra como compositor e músico, trabalhos voltados para a poesia. Esses trabalhos se encontram disponíveis em seu *site* oficial, na página http://www.zeramalho.com.br/sec_livros_list.php. Além da influência da poesia de repente e de cordel na obra de Zé Ramalho como compositor, é oportuno destacar a influência do texto bíblico em seu livro *Apocalypse*. As imagens presentes nesse livro da Bíblia foram inspiração para esse trabalho, composto em versos em estilo Martelo Agalopado e Galope à Beira-Mar¹ (KOLIVER, 2013, p. 151). Ramalho comenta que o momento da composição dos repentistas é motivado por uma espécie de “transe”, um evento de natureza espiritual comparável ao mantra indiano. Ele lembra que a arte do repente corre o risco de se extinguir em virtude das mídias atuais, mas acrescenta que o improviso dos *rappers* significa uma continuidade dessa forma de expressão (KOLIVER, 2013, p. 158).

Indo além da presença do repente e do cordel, com suas regras definidas, Zé Ramalho explora em seus livros a união entre poesia e prosa poética. Em *Carne de Pescoço*, explora a intertextualidade com sua própria obra, ao explicar seu “AVÔHAI / AVÔ & PAI” (ZÉ RAMALHO, 2019). Em *Pássaro Cativo*, uma narrativa simbólica traz a história do momento de libertação de Neon Lupo de Gás, homem comum que se torna homem-pássaro e é abatido em pleno voo. No cordel *A peleja de Zé do caixão com o cantor Zé Ramalho* (ZÉ RAMALHO, 2019), o personagem de José Mojica Marins e Zé Ramalho são retratados com elementos típicos desse gênero, entre imagens de natureza religiosa e do imaginário popular.

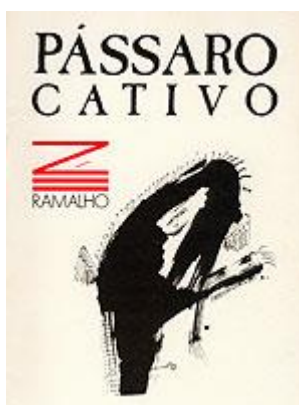


Figura 70: capa do livro *Pássaro Cativo*



Figura 71: capa do livro *A Peleja de Zé Ramalho com Zé do Caixão*
Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_livros_view.php?id=14>. Acesso em: 26.dez.2019

Zé Ramalho também foi tema de poemas de cordel escritos por outros poetas: *Peleja de Zé Ramalho com Raul seixas*, de Silas Silva, de Campina Grande, *Peleja de Zé Ramalho com Zé Limeira*, de Arievaldo Vianna, e *Peleja de Severino Noé com Zé Ramalho na Terra de Avôhai*, de Afonso Costa (ZÉ RAMALHO, 2019).



Figura 72: capa do livro *Peleja de Zé Ramalho com Raul Seixas*
Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_livros_view.php?id=20>. Acesso em: 26.dez.2019



Figura 73: capa do livro *Peleja de Zé Limeira com Zé Ramalho da Paraíba*
Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_livros_view.php?id=17>. Acesso em: 26.dez.2019



Figura 74: capa do livro *Peleja de Severino Noé com Zé Ramalho na Terra de Avôhai*
Disponível em: <https://zeramalho.com.br/sec_livros_view.php?id=18>. Acesso em: 26.dez.2019

Outro elemento da cultura nordestina presente na obra de Zé Ramalho é o movimento do cangaço. Zé Ramalho ressalta a contribuição que os cangaceiros trouxeram para a música, lembrando que o ritmo do xaxado nasceu entre eles, pois “eles marcavam o ritmo da dança com o pé e o cabo da espingarda” (KOLIVER, 2013, p. 158). Ramalho expressa sua relação com o universo dos cangaceiros:

O cangaço sempre estará presente em meu trabalho, com sua loucura e ousadia. Lampião, Antônio Silvino, Padre Cícero, Frei Damião, Antônio Conselheiro são pessoas que misturam religiosidade, política e loucura, selvageria e muita violência. É o caldeirão nordestino, cheio de figuras messiânicas, visionários, profetas loucos... O Nordeste é cheio dessas histórias, que me impressionaram muito, porque eu venho daí. Os cangaceiros eram cabeludos, eram todos *popstars*. Era uma coisa selvagem e ao mesmo tempo de uma plasticidade estranha... As pessoas correndo no meio daqueles garranchos, vestidas com aquelas roupas esquisitas. Isso deixou toda uma série de contos, que foram transmitidos por meio de cordel, dos contadores de histórias, que andavam pelos sertões. (KOLIVER, 2013, p. 164)

Outro fator importante nas criações de Zé Ramalho é a dimensão mística, às vezes motivada por estados alterados de consciência. Ramalho buscou combinar elementos simbólicos em composições, como em “Mote das Amplidões”:

[...] O dia estava amanhecendo, e eu estava louco para dar uma olhada nos arredores [...]. Havia muitos pássaros cantando, em meio a uma natureza exuberante, e em determinado momento eu me deitei na beira de um regato que passava perto da varanda. Fiquei olhando para o céu, que estava claro, e ouvindo o barulho de água correndo, e de repente comecei a sentir uma vibração ao redor, que parecia partir da frequência do barulho da água... Era o som da natureza em sua forma pura. Era o som do OM que parecia provir de uma gigantesca harpa. Que coisa linda! Foi um

êxtase muito profundo. Eu imaginei a amplidão do que eu estava sentindo, o firmamento, o poder dos sons da natureza, e o quanto são limitadas nossas percepções ordinárias. Tudo aquilo provocado por um pequeno regato. Foi essa experiência que inspirou o “Mote das Amplidões”. Surgiram as imagens mitológicas do cavalo Pégaso... [...] (KOLIVER, 2013, p. 162)

A letra da canção “Frevo-Mulher” é definida por Zé Ramalho como “extremamente psicodélica e surreal” (KOLIVER, 2013, p. 164), também foi escrita em uma situação de estado alterado de consciência:

A intenção, com “Frevo-Mulher”, era fazer algo para a Amelinha gravar. Tudo que veio naquele momento veio sem elaboração. Está mais próximo da mediunidade do que da intelectualidade, foi uma descarga elétrica que eu recebi. Eu sabia que a ambiguidade estava correndo solta: elementos como pessoas e como forças da natureza. Homens que eram inverno, homens frios, e outros que eram verão, quentes e também como verbo, irão ver. Outonos caindo secos no solo da minha mão. São as rimas mais ricas “ar” e “ão”. Aquilo estava saindo direto, eu não analisava, porque senão se perde a impetuosidade, típica da idade. [...] “O tempo sacode a cabeleira”, eu imaginava a cabeleira do tempo enorme, com fios vermelhos. (KOLIVER, 2013, p. 162)

Koliver (2013, p. 259) comenta os principais símbolos e imagens presentes na obra de Zé Ramalho, destacando o elemento feminino, presente em canções como “Mary mar”, “Frevo-mulher”, “Mulheres”. Outro elemento abordado por Koliver (2013, p. 267) são os cabelos, presentes nas composições “Frevo-mulher”, “Táxi Lunar”, “Banquete dos Signos”. A imagem do cometa é outro elemento presente em mais de uma composição: “Galope Rasante”, “Martelo Rap-Ecológico”, “Cidades e Lendas”, “Pepitas de Fogo”, “Kriptônia”, “Metrópolis Dourada” (KOLIVER, 2013, p. 270).

Zé Ramalho teve a imagem de “profeta da caatinga” associada à sua obra, e credita esse fato a certos fatores, como sua apresentação física no começo da carreira, usando cabelos compridos e às vezes uma capa longa e um chapéu, que fazia lembrar um personagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Entretanto, ele afirma que mesmo ao mudar seu visual nos anos 1980, a essa imagem de “profeta” continuou associada a ele; e que as letras de suas canções (principalmente nos primeiros álbuns), com figuras mitológicas contribuíram, em grande parte, para criar essa imagem. Zé Ramalho não se sente incomodado com esse fato, e considera que sua origem nordestina é um fator que reforça essa visão, pois afirma que “A coisa do profeta está também ligada ao sertão do Nordeste, por causa de Antônio Conselheiro, e de todas essas figuras messiânicas que andaram e ainda andam por esses sertões” (KOLIVER, 2013, p. 198). Alceu Valença, ao comentar sobre a obra de Zé Ramalho, também ressalta essa imagem profética:

Passávamos a noite tocando viola e fazendo desafios na casa de amigos. Identifiquei-me muito com a figura do Zé por ele ser do interior, do sertão, como eu. Zé Ramalho é uma pessoa mística, e acredita naquilo que diz, no discurso que faz, e isso lhe dá um grande carisma. [...] O carisma de Zé Ramalho está associado à sua figura profética. O conteúdo de sua poesia é enigmático, mas existe um sentido. Ele procura sempre, ou quase sempre, deixar uma mensagem, transmitir algo. Por meio de todas as suas metáforas, esconde-se um discurso pleno de lógica. (KOLIVER, 2013, p. 228)

As raízes nordestinas de Zé Ramalho possuem uma dimensão maior, pois seria incompleto considerar o começo de seu trabalho como algo individualizado, fora do contexto brasileiro dos anos 1970. Geraldo Azevedo lembra a importância do chamado “movimento nordestino” dessa década, quando diversos artistas nordestinos tornaram-se mais conhecidos em todo o país, projetando seus trabalhos principalmente do Sudeste, mais precisamente do eixo Rio-São Paulo, onde estavam sediadas grandes gravadoras e emissoras de TV. O movimento revelou ao país, entre outros, Alceu Valença, Zé Ramalho, Raimundo Fagner, Amelinha, Belchior. Geraldo Azevedo considera que esse movimento não recebeu, à época, a devida atenção por parte da mídia, mas “representa um marco cultural muito importante, no fim do século XX. É um movimento muito ligado à terra, às raízes, e o Zé Ramalho é um grande representante disso” (KOLIVER, 2013, p. 219/220).

A obra de Zé Ramalho tem sido objeto de estudo dentro e fora do contexto acadêmico. O livro *Zé Ramalho: o profeta do terceiro milênio*, de Isaac Soares de Souza, de João Pessoa aborda o desenvolver da carreira de Zé Ramalho em São Paulo e no Rio de Janeiro e comenta influências em sua carreira. Também foram publicados os trabalhos *Zé Ramalho: o ancestral da palavra*, de Manoel Monteiro, de Campina Grande; e *Zé Ramalho: um visionário no século XX*, de Luciane Alves, do Rio de Janeiro (ZÉ RAMALHO, 2019).

A dissertação de mestrado *Do rock ao repente: identidades híbridas nas canções de Zé Ramalho no contexto da década de 1970*, de Jandynéa de Paula Carvalho Gomes, depositada na Universidade Federal da Paraíba em 2012, estuda canções que integram a obra de Zé Ramalho na década de 1970; considerando, a partir do conceito de hibridação, elementos poéticos e culturais brasileiros presentes.

A dissertação de mestrado *A/C Zé Ramalho – Eu, ele e a escrita (auto)biográfica*, de Cristina Fuscaldo de Souza Melo, depositada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2015, analisa obra e vida de Zé Ramalho através de narrativa autobiográfica e com apoio de correspondências e entrevistas com Zé Ramalho e pessoas que integram sua história, com a perspectiva de uma análise da relação entre a autora e o artista biografado.

Atualmente está sediado em Brejo da Cruz, na Paraíba, o Acervo Cultural Zé Ramalho, que possui uma página no Facebook,²⁶. O Acervo Cultural Zé Ramalho é gerido pelo fotógrafo Aurilio Santos, também natural de Brejo da Cruz, que cuida pessoalmente do material existente em seu interior. O acervo esteve sediado em endereços anteriores, mas atualmente está localizado na Rua José Alves Ramalho, em Brejo da Cruz. O Acervo Cultural Zé Ramalho realiza atividades culturais como encontros literários, recitais de poesia, exposições fotográficas, lançamentos de cordel, eventos de danças folclóricas e outros. Aurilio Santos programa para 2020 o lançamento do livro “Zé Ramalho na Literatura de cordel” (SANTOS, 2020). Abaixo reproduzimos depoimento de Zé Ramalho sobre o Acervo Cultural Zé Ramalho:

É assim, o Aurílio Santos que espontaneamente começou a reunir o material ligado ao meu trabalho. Isso tudo partiu da cabeça dele, que é um cara sensível, fotógrafo, tem uma pegada muito boa com as lentes das câmaras dele, cuida muito bem da minha relação com o Sertão, com Brejo do Cruz minha terra. Ele é inclusive um cara que nasceu lá também, e vem cuidando do que ele chama de o Acervo Cultural Zé Ramalho, acho assim, uma forma muito sensível, muito romântica, a partir do momento que ele faz isso por amor, por carinho mesmo, por admiração pelo meu trabalho, eu só tenho que agradecer a ele. Procuo ajudar no que é possível, fornecendo material, coisas raras, ou eu encaminho através da minha produtora ou ele conhece minha família em João Pessoa e, recebem também muitas conexões, pra obter informações, de qualquer forma, eu agradeço ao Aurílio, essa carinhosa atenção pelo meu trabalho. Espero que ele continue até onde dê com essa sua empreitada, e que revele também seu lado artístico como fotógrafo, que isso lhe dure tempo, até onde for possível. Domus Hall. João Pessoa-PB / 21 de janeiro de 2012 (SANTOS, 2020).



Figura 75: Acervo Cultural Zé Ramalho
Fonte: Aurilio Santos (2020).

²⁶ disponível em: <<https://www.facebook.com/AcervoZeramalho>>.

O livro *Zé Ramalho na Literatura de cordel* (2019), de autoria de Aurilio Santos e Kydelmir Dantas, é uma coletânea de poesia de cordel sobre e de Zé Ramalho. O trabalho faz importante registro da poesia de cordel escrita por Zé Ramalho, em metalinguagem, numa intertextualidade que dialoga com a obra do homenageado. Merece destaque a inclusão de imagens dos trabalhos de cordel.

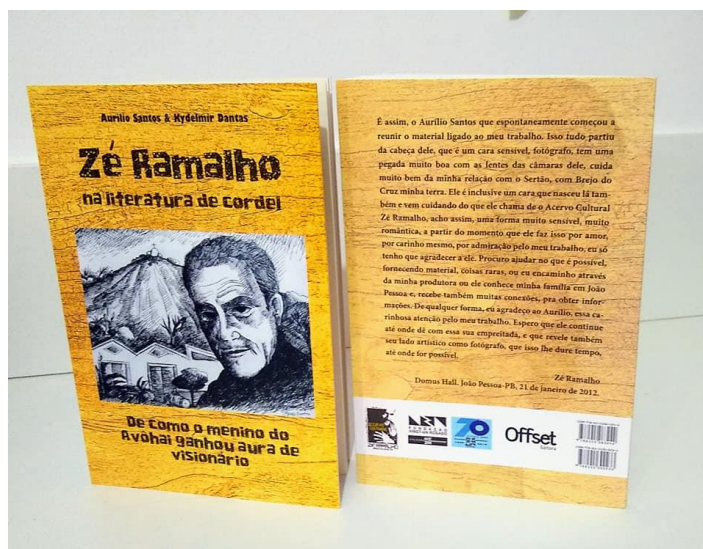


Figura 76: Livro *Zé Ramalho na Literatura de cordel* (capa e contracapa)

Fonte: Aurilio Santos (2020)

Ao longo de sua jornada até este momento, Zé Ramalho transitou entre gêneros e idiomas, entre música e poesia, entre Nordeste e Sudeste, entre *rock*, música popular e os elementos da cultura nordestina. A obra de Zé Ramalho permanece aberta a estudos, interpretações e compreensões de sua dimensão poético-musical. Algumas dimensões de sua contribuição para a tradução de canções estão analisadas neste estudo.

Capítulo 3: Versão de canções, retradução e refração

Neste capítulo abordaremos as concepções teóricas relativas ao estudo de tradução de canções, além das questões que tangem os processos de retradução e refração. Essas concepções constituem a base das análises que realizamos das traduções de canções de nosso corpus. Outras concepções teóricas que, em conjunção com essas teorias, tenham relevância para a compreensão de nossas análises também serão abordadas.

Antes de apresentarmos as questões relacionadas a refração e retradução, julgamos conveniente que as primeiras definições abordadas sejam as que dizem respeito à canção popular.

Destacamos abaixo definições do vocábulo “canção” concebidas pela mesma fonte:

[...]Canção - s.f. - cântico; versos para serem cantados. Poesia lírica. F. Lat. Cantio. [...] (CALDAS AULETE – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, 1958).
Canção - s.f. **1.** Música cantada, ou composta para ser cantada; qualquer trecho de canto (música vocal) [...] **2.** Mús. Peça ou composição, popular ou erudita, ger. breve, que combina música e palavras (com ou sem acompanhamento de instrumentos musicais) **3.** Composição para instrumento musical, sem voz, e que tem características musicais (melódicas, rítmicas) de canção (1 e 2) (DICIONÁRIO AULETE DIGITAL, 2019).

Observamos, nas definições acima, a mesma distinção que Moisés (1977) faz do termo “canção” na esfera popular e na erudita:

[...]devemos considerar a existência de dois tipos de poema abrangidos pelo rótulo de canção: a canção popular, vizinha do folclore e da música, e praticamente viva em toda parte, e a canção erudita, dotada de autor próprio e obediente a moldes cultos e relativamente definidos[...] (MOISÉS, 1977, p. 101/2).

Roa Lesmes (2015) apresenta a estrutura básica típica da canção popular como composta de duas partes, que são estrofe(s) + refrão, e observa que com frequência é possível distinguir também uma terceira parte, a “ponte”. Esses componentes da estrutura da canção popular seriam assim definidos:

“Na forma estrofe (*verse*)/refrão, a estrofe é a primeira seção discreta que se repete com diferentes letras”. (APPEN & FREI-HAUENSCHILD, 2005, apud ROA LESMES, 2015, p. 20, tradução nossa)

“Refrão é (...) o termo usado para descrever a seção independente na forma estrofe/refrão, que geralmente é repetido com letras idênticas, bem como estrutura harmônica e melódica e, com frequência, termina harmonicamente fechado. As letras do refrão geralmente contêm o título da música ou outro gancho lírico, que serve para tornar a música mais reconhecível e, em muitos casos, inspirar o público a cantar junto”. (APPEN & FREI-HAUENSCHILD, 2005, apud ROA LESMES, 2015, p. 20, tradução nossa)

“[ponte] pode se referir a uma terceira seção discreta dentro de uma estrutura estrofe/refrão, que introduz novo material que fornece um ponto de contraste dentro do terço final da música. Este tipo de ponte não é geralmente repetido”. (APPEN & FREI-HAUENSCHILD, 2005, apud ROA LESMES, 2015, p. 20, , tradução nossa)

“[o termo ‘ponte’ refere-se a] uma parte transitória entre o verso e o refrão, que é alternativamente chamado de “pré-refrão”. (APPEN & FREI-HAUENSCHILD, 2005, apud ROA LESMES, 2015, p. 20, tradução nossa)²⁷

Considerando-se que, numa canção, letra e melodia estão unidas, é necessário observar que “[...]No mundo dos cancionistas, não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso [...]” (TATIT, 1996, p. 9).

Nesse processo, podemos dizer que a fala será conduzida pela base melódica, pois para o cancionista: “[...] Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto [...]” (TATIT, 1996, p. 9). A criatividade do cancionista trabalha, principalmente, com elementos cotidianos da fala para compor letras, pois “[...] A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana [...]” (TATIT, 1996, p. 11). E ao afirmar que “[...] tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo [...]” (TATIT, 1996, p. 11), Tatit nos remete à questão da naturalidade, um dos cinco critérios descritos por Low (2005) em seu *Pentathlon Approach*, que comentaremos adiante.

Destacamos também outros elementos abordados por Tatit que dizem respeito à construção da canção. Tatit (1996, p. 20), afirma que ela “como a música, transcorre e só tem sentido no tempo. Ela precisa do tempo para se constituir. No entanto, mais que tudo, desafia a inexorabilidade do tempo, materializando-o em substância fônica e vocal.”

Com relação à entoação, Tatit ressalta a importância da “figurativização”:

²⁷ “Within the verse/chorus form, the verse is the first discrete section that is repeated with different lyrics.” (Appen & Frei-Hauenschild, 2005, apud LESMES, p. 20)

“Chorus is (...) the term used to describe the independent section within the verse/chorus form, which is usually repeated with identical lyrics as well as harmonic and melodic structure and often ends harmonically closed. The lyrics of the chorus often contain the song’s title or another lyrical hook, which serves to make the tune more recognizable and, in many cases, to inspire the audience to sing along.” (Appen & Frei-Hauenschild, 2005, apud LESMES, p. 20)

“[bridge] can refer to a third, discrete section within a verse/chorus form that introduces new material which provides a point of contrast within the final third of the song. This type of bridge is not usually repeated” (Appen & Frei-Hauenschild, 2005, apud LESMES, p. 20)

“[the term 'bridge' refers to] a transitional part between the verse and the chorus, which is alternatively referred to as the “prechorus”. (Appen & Frei-Hauenschild, 2005, apud LESMES, p. 20)

Assim como um ator que elabora exaustivamente um texto para dizê-lo com a máxima naturalidade, as entoações são cuidadosamente programadas para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista. Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta (TATIT, 1996, p. 21).

Na composição da figurativização, Tatit (1996) comenta o papel dos *dêiticos* e dos *tonemas*. Sobre os dêiticos, explica que

Os dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc. (Tatit, 1986, pp. 15-26), que, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala. (TATIT, 1996, p. 21)

Tatit chama o cantor ou compositor de *eu*, mas esse *eu* é na verdade “a voz que fala” quanto à composição e a “voz que canta” quanto à execução. O *eu* do cantor/compositor e o *eu* da canção podem ser distintos.

Sobre os tonemas, Tatit (1996) explica que

Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte. [...] os tonemas constituem um dos principais dispositivos que asseguram a significação das canções populares. (TATIT, 1996, p. 21/22)

Tatit (1996, p. 22) também ressalta a existência, na canção, da passionalização, que se dá por meio um prolongamento das vogais e da tematização, que se apoia nos sons consonantais:

[...] ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo de *passionalização*. (TATIT, 1996, p. 22) [...] Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se aqui, da *tematização*. (TATIT, 1996, p. 22).

O autor comenta, ainda, a existência da tematização melódica e da tematização linguística:Z

A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, *eu*) de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa). (TATIT, 1996, p. 23).

Sobre a passionalização, também é importante mencionar que

A passionalização na canção funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade. [...] É o lugar do lírico-amoroso que já tomou forma de modinha folclórica ou semi-erudita, de samba-canção, de bolero, de iê-iê-iê romântico, de *blue* e, no momento, de canção brega. (TATIT, 1996, p. 23).

Tatit (1996, p. 48) observa que a passionalização e a tematização podem se opor dentro de uma canção. Tatit (1994, p. 77) define, ainda, o refrão como “núcleo amplo, também fundado na recorrência, de onde saem e para onde convergem todas as outras partes de uma composição”. Além de chamar a atenção para a (comum) existência de uma “segunda parte” após o refrão, Tatit (1994) ressalta o fato de que é possível ocorrer uma terceira ou quarta parte: “No plano extenso, a evolução melódica pode ser ilustrada com a tradicional noção de segunda parte (que se desdobra, por vezes, em terceira, quarta, etc.), a responsável pela resolução sintagmática da canção popular.” (TATIT, 1994, p. 77).

Sobre a tematização e o refrão, o autor observa que

A tematização e o refrão, dentro de suas respectivas dimensões, respondem pela involução silábica resultante da determinação do tempo mnésico sobre o tempo rítmico. O desdobramento e a segunda parte respondem pela evolução e decorrem da mesma sobredeterminação. Repetir um refrão é confirmar um núcleo melódico. Repetir mais e mais já é criar uma expectativa centrífuga que convoca a evolução, nem que seja apenas para valorizar um retorno subsequente ao núcleo (TATIT, 1994, p. 78).

Tatit (1994) comenta sobre o “compromisso do refrão com a letra”, que:

Submetido às leis da reiteração melódica, todo refrão só se completa dentro de um procedimento de cristalização, em graus variáveis, da relação entre melodia e letra. É esse conjunto que deve ser repetido e que, portanto, mantém função de interdependência com a própria repetição. O conjunto só se cristaliza com a repetição e esta só pode adquirir valor de refrão ao incidir-se sobre um conjunto cristalizado (TATIT, 1994, p. 87).

Em duas de suas obras, especificamente *O Cancionista e Semiótica da Canção* (ver referências), Tatit (1996, p. 39) utiliza, para analisar as canções de diferentes autores, “diagrama de transcrição melódica” que adotamos como modelo para nossas análises das canções que integram nosso corpus. Segundo o autor, esse formato de diagrama “representa o campo de tessitura utilizado pela canção, e os espaços, pelos quais transitam as sílabas da letra, representam a progressão em semitons” (TATIT, 1996, p. 39).

3.1 O *Pentathlon Approach to Translating Songs*, de Peter Low

Em *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (2005), editado por Dinda Gorfée, Peter Low apresenta uma proposta sobre tradução de canções com base em cinco critérios, que ele chamou *The Pentathlon Approach to Translating Songs*. A proposta de Low, ao mesmo tempo que uma tentativa perspicaz de sistematização das diversas restrições que atuam simultaneamente no processo de tradução de canções, tem declaradamente uma dimensão prescritiva, mais do que descritiva. O autor, além de pesquisador, é um prático da tradução de canções, manifesta a intenção de ajudar tradutores de canção com um guia prático, e frequentemente se posiciona sobre o que “deve” (ou não) ser feito.

Nesse trabalho, Low (2005), destaca primeiramente as restrições a que a produção de um texto cantável está sujeita, restrições essas ocasionadas pela melodia vocal original. Ele considera que essas restrições são múltiplas, e estão relacionadas ao ritmo, às notas musicais, aos fraseados e aos acentos (LOW, 2005).

Peter Low (2005, p. 185, tradução nossa) aponta os requisitos básicos de uma tradução de canção, destacando que “o texto-fonte é geralmente rimado, e a rima é frequentemente desejável nesse tipo de tradução de canção”²⁸ e que “o texto-alvo deve dar a impressão geral de que a música foi criada para ele, embora a música tenha sido na verdade composta para se encaixar ao texto-fonte”²⁹.

Low cita a importância da teoria de *skopos*, de Hans Vermeer, que discute a questão do propósito de uma tradução (*skopos*), que seria definido pelo seu “*commissioner*” e ajustada pelo seu tradutor (VERMEER, 2000 apud LOW, p.185), e complementa que o “*commissioner*” de uma tradução de canção é o cantor (LOW, P. 186).

Low comenta que, de acordo com Vermeer, o escopo vai determinar se o texto-fonte precisa ser “traduzido”, “parafraseado” ou “completamente re-editado”, e acrescenta a importância de se considerar os ouvintes, sua situação num polissistema cultural, sua compreensão e apreciação da canção num tempo limitado, que pode ser menos de três minutos (LOW, 2005, p. 186).

Low comenta que entre os diferentes escopos que os tradutores de canções podem ter, um texto-alvo cantável é o mais difícil deles, e acrescenta que o foco na função e no propósito

²⁸ “... the ST (source-text) is frequently rhymed, and rhyme is often desirable in this kind of song-translating – though not in others.” (p.185, tradução nossa no texto)

²⁹ “...the TT (target-text) must give the overall impression that the music has been devised to fit it, even though that music was actually composed to fit the ST.” (p.185, tradução nossa no texto)

podem ajudar um tradutor a decidir o que deve ser priorizado e o que deve ser sacrificado. Ele acrescenta que essa questão das prioridades também acontece em traduções para finalidades especiais, como dublagem de filmes (LOW, 2005, p. 186).

Low cita também a teoria funcionalista de Christiane Nord, segundo a qual “o texto-alvo deve ser composto de modo a cumprir funções na situação-alvo compatíveis com a intenção do remetente”³⁰ (NORD, 1997 apud LOW, 2005, p.186, tradução nossa).

Low comenta ainda que, pelo fato de as canções serem uma combinação de palavras e sons, elas compartilham do que Jakobson³¹ chamou de “dois sistemas especialmente elaborados de signos puramente auditivos e temporais” e que, portanto, a tradução de canções não pode ser vista como uma operação estritamente linguística, e que cada canção contém mensagens não-verbais (LOW, 2005, p. 187).

Low lembra ainda a existência de “*musico-centric songs*”, em que a mensagem musical tem maior importância, e de “*logo-centric songs (word-focused)*”, em que a mensagem verbal tem importância especial, que são mais difíceis de serem traduzidas (LOW, 2005, p. 187). Como exemplo desses casos, podemos citar canções de Bob Dylan, tais como “Mr. Tambourine Man” e “Blowing in the Wind”, que são analisadas neste estudo. Low chama a atenção para as *strophic songs*, canções com estrofes e que geralmente possuem refrão, nas quais a melodia pode ser repetida em diferentes versos (LOW, 2017, p. 23/4).

Para Low, a tradução de canções difere de outras formas de traduções interlinguais (como poesia) porque o texto-alvo, que é uma mensagem verbal em um novo código, vai ser transmitido simultaneamente com o mesmo código não-verbal que acompanha o texto-fonte, e tanto o compositor quanto o tradutor de poesia têm sutilezas a comunicar (LOW, 2005, p. 187). Ele define os textos de canções como textos orais (LOW, 2017, p. 21).

A performance, para Low, através da comunicação de gestos e expressões faciais, pode ser considerada como um terceiro código, servindo aos códigos linguístico e musical (LOW, 2005, p. 187).

Low comenta que quando uma canção usa o texto de um poema, esse texto deve ser tratado pelo tradutor não como um poema, mas como pertencente ao gênero de letra de

³⁰“the target text should be composed in such a way that it fulfills functions in the target situation that are compatible with the sender’s intention” (NORD,1997 apud LOW, 2005, p.186).

³¹ Music can be viewed as an auditory code of communication, and specific pieces of music can be viewed as messages. Music is indeed a complex system of sounds, with dimensions of pitch and harmony, duration and rhythmic patterns, dynamics and timbre. Therefore songs, being a combination of words and music, partake of what Jakobson has called “two particularly elaborate systems of purely auditory and temporal signs” (1971:701)” (LOW, 2005, p. 187).

canção, visando uma performance oral (LOW, 2005, p. 188). Como exemplo dessa situação, lembramos o poema “Jerusalem”, de William Blake, musicado pelo grupo de *rock* Emerson, Lake and Palmer.

3.1.1 *The Pentathlon Principle*

Low descreve cinco critérios que devem ser considerados na avaliação de traduções de canções, e usa o termo esportivo “pentatlo” para comparar os tradutores de canções aos pentatletas olímpicos que, às vezes, escolhem ficar em segundo ou terceiro lugar em um dos esportes, visando o resultado geral, e lembra que os cinco critérios são tão dessemelhantes quanto os cinco esportes olímpicos desse tipo de competição (LOW, 2005, p. 192). Os cinco critérios são:

Singability [cantabilidade];

Sense [sentido];

Naturalness [naturalidade];

Rhythm [ritmo];

Rhyme [rima].

Low afirma que aos quatro primeiros critérios correspondem obrigações que o tradutor tem para com o cantor (*singability*), o autor (*sense*), o público (*naturalness*) e com o compositor (*rhythm*) (LOW, 2005, p. 192).

Ao comentar o critério da cantabilidade (*singability*), Low (2005) afirma que “está diretamente associada ao escopo do texto-alvo, ao seu propósito específico” (p.192) , como, por exemplo, tradução de canção para filmes dublados, para filmes ou séries de TV, para peças de teatro, para gravações de singles ou álbuns ou até para comerciais de TV e rádio. Ele acrescenta também que o cantor, na qualidade de “*commissioner*”, pode desejar que a tradução de uma canção seja um produto utilizável. (LOW, p.192)

Para Low, assim como as traduções de teatro envolvem um texto que vai ser parte de um todo que inclui gestos, figurinos, iluminação, cenário e outros elementos, a tradução de canções também envolve “*performability*”; deve funcionar como um texto oral apresentado na velocidade de uma performance, ao passo que num texto escrito o leitor pode parar, pensar ou reler (LOW, 2005, p. 192). Ele acrescenta que para que uma canção traduzida cumpra seus propósitos, também deve-se levar em conta as emoções que ela pode provocar, sejam elas tristes ou alegres (LOW, 2005, p. 192).

Low aponta alguns procedimentos práticos relacionados à “cantabilidade”:

A recitação pode ajudar a detectar possíveis problemas de dicção para o cantor, relacionados a grupos de consoantes e outras partes, principalmente quando o ritmo for rápido. (LOW, 2005, p. 193)[...] Deve-se evitar “vogais de tamanho inferior” em notas longas, ligadas ou enfáticas. (LOW, 2005, p. 193) [...] Em lugar de colocar “*the*” numa nota longa, o tradutor pode recorrer aos demonstrativos “*these*” ou “*those*”, que têm boas vogais longas. (LOW, 2005, p. 193, tradução nossa).³²

Outro aspecto importante é o realce, através de recursos musicais, de determinadas palavras no texto-fonte. Low aconselha que seja mantido esse realce na mesma localização, para que não se altere o foco do verso e o realce não caia em outra palavra (LOW, 2005, p. 193). Um exemplo dessa situação é a canção “Knocking on Heaven’s Door”, que é uma das canções que analisamos nesta pesquisa. No refrão dessa canção, a palavra “*knocking*” é realçada e repetida, fazendo-se uma alusão ao movimento de bater à porta. A eliminação ou mudança desse realce certamente comprometeria a tradução.

Low (2017, p. 81) define a **cantabilidade** como “relativa facilidade de vocalização” (*relative ease of vocalisation*), e como um critério físico e fonético, que envolve distribuição de vogais e consoantes. Ele observa que tradução ideal, de acordo com um cantor, terá a mesma “sensação bucal” (*mouth-feel*) que o original, em que vogais longas e curtas teriam correspondentes na canção traduzida. Ele também recomenda evitar trava-línguas, e apresenta quatro dicas para ajudar na cantabilidade. A primeira dica é tentar conseguir sílabas com finais abertos, sílabas que consistem em consoante + vogal, um processo mais fácil em idiomas de origem latina (LOW, 2017, p. 82). A segunda dica é evitar encontros consonantais, mais presentes em idiomas de origem germânica, ou idiomas como o russo (LOW, 2017, p. 82). A terceira dica é usar poucas consoante plosivas, a fim evitar problemas, no final das sílabas (LOW, 2017, p. 84). A quarta dica é prestar atenção especial às vogais (LOW, 2017, p. 84), pois a quantidade e os sons de vogais podem variar de uma língua para outra. O inglês, por exemplo, possui vogais curtas e longas, enquanto o português não possui. Tais diferenças entre os sons das línguas podem influir no resultado de uma canção traduzida, pois nem sempre será possível encontrar na língua-alvo uma palavra ou mais que sejam escolhas adequadas na tradução, do ponto de vista semântico, e que possuam o mesmo som que os vocábulos a que correspondem no texto-fonte (LOW, 2017, p. 86).

³² Recitation can help to identify consonante clusters and other places where the singer will face problems, with diction, particularly when the tempo is fast. (LOW, 2005, p. 193)[...] Also to be avoided is the placing of “under-sized vowels” on long, slurred or emphatic notes.(LOW, 2005, p. 193) [...] Instead of placing “*the*” on a long note, the translator might turn to the demonstratives “*these*” or “*those*”, which have good long vowels. (LOW, 2005, p. 193).

Low menciona dogmas sobre traduções cantáveis, e; embora considere que esses dogmas possam ter valor, aconselha cautela com todos, pois podem ser “venenosos”:

Traduzir linha por linha, começando pelo começo.
 Manter o som original das vogais de qualquer nota longa.
 O sentido deve ser transferido a todo custo.
 Todas as metáforas do texto fonte devem ser mantidas.
 Todas as repetições devem ser mantidas.
 Recorra à linguagem arcaica sempre que desejar.
 Nunca altere pontuação ou troque vírgulas.
 Nunca mude o número de sílabas de uma frase.
 O texto-alvo precisa rimar com a mesma frequência que o texto-fonte.
 O esquema de rimas do original deve ser mantido.
 Rimas imperfeitas jamais são aceitáveis.
 Nenhuma mudança, mesmo sutil, pode ser feita na melodia da canção. (LOW, 2017, p. 81, tradução nossa)³³

Embora Low considere que a decisão sobre canções deverem ou não ser apresentadas no mesmo idioma do público-alvo é um assunto a ser debatido (LOW, 2017, p. 78), ele discute os elementos que podem influir na criação de uma tradução cantável, e apresenta quatro dicas para essa tarefa.

A primeira é começar com a frase-chave (*key phrase*), que pode ser a frase mais repetida na canção ou mesmo a frase principal do refrão. Low considera que se a frase-chave for a primeira, isso é um fato bom (LOW, 2017, p. 78). No caso da canção “Man Gave Names to All the Animals”, que integra nosso corpus, a frase-chave é também o título da canção e é o primeiro verso do refrão. Outra dica é identificar as partes cruciais do texto. A terceira dica é decidir quais as prioridades, pois em cada canção pode se buscar diferentes resultados, como bom ritmo, boa sonoridade ou ainda um fraseado em legato. A quarta dica é decidir se rimas serão ou não utilizadas e, caso sejam, elas devem ser observadas desde o início (LOW, 2017, p. 79).

Low considera que a cantabilidade é um critério que pode ser mais bem analisado por cantores que costumam cantar na língua-alvo, e diz respeito à adequação fonética do texto-alvo para a performance oral, principalmente em função dos órgãos do corpo utilizados para cantar, como boca, pulmões e cordas vocais (LOW, 2017, p. 79).

³³ Translate line by line, starting from the beginning.

Retain the original vowel-sound of any long note.

Sense must be transferred at all costs.

All ST metaphors must be retained.

All repetition must be retained.

Resort to archaic language as often as you wish.

Never alter punctuation or shift commas.

Never change the number of syllables in a phrase.

The TT needs to rhyme as frequently as the ST.

The rhyme-scheme of the original must be kept.

Imperfect rhymes are never acceptable.

No change, however slight, may be made to the tune of the song. (LOW, 2017, p. 81)

Com relação ao critério do **sentido** (*sense*), Low destaca que o uso do *Pentathlon Principle* está relacionado à necessidade de flexibilidade. Ele aconselha o uso de sinônimos, termos próximos ou superordenados ou mesmo metáforas para substituir palavras numa tradução de canção (LOW, 2005, p. 194). Para Low, a tradução do sentido é a tarefa maior na tradução de canções, principalmente quando o texto-fonte tem valor poético genuíno, e porque o valor da canção original apoia-se nele em grande parte (LOW, 2005, p.194). Esse é o caso de diversas canções de Bob Dylan, principalmente “Mr. Tambourine Man” e “Blowin’ in the Wind”, que integram nosso corpus.

Low comenta um tipo de adaptação que ignora o sentido em favor da melodia: “[...] algumas pessoas ignoram completamente o sentido: pegam uma canção estrangeira e elaboram para ela um conjunto de palavras que se encaixam com a música, mas não têm relação semântica com o texto-fonte” (LOW, 2005, p.194, tradução nossa).³⁴ Esse fato acontece com frequência na tradução de canções dos gêneros de *rock’n roll* e música *pop*. Canções dos Beatles e outras canções dos anos 1960, por exemplo, receberam “versões” de conteúdos totalmente diferentes da letra original. Isso também pode acontecer com canções traduzidas para dublagens de filmes. Quando o texto-alvo de uma canção possui nenhuma ou quase nenhuma relação com o texto-fonte, ou seja, quando é mais uma recriação (utilizando-se às vezes, a ideia principal ou o tema do texto-fonte), que utiliza a melodia da canção original, tem-se um *replacement text* (LOW, 2017, p.117). Low considera que esse procedimento “não é traduzir” (“*it is not translating*”) porque não se transmite nenhuma parte do significado verbal (LOW, 2005, p.194).

Para Low, a tradução do sentido é a tarefa maior na tradução de canções, principalmente quando o texto-fonte tem valor poético genuíno, e porque o valor da canção original apoia-se nele em grande parte (LOW, 2005, p.194). Ele considera que vários problemas que afetam a tradução de uma letra de canção podem ser chamados de *downstream difficulties* (LOW, 2017, p.63). Para explicar o processo de tradução de canções, ele usa a metáfora de uma viagem pelo mar, na qual a carga a ser transportada é o texto-fonte. Nessa viagem, pode acontecer que alguns elementos “clandestinos” (*stowaways*) cheguem ao porto estrangeiro. Esses elementos “clandestinos” podem envolver sentido ou sonoridade (LOW, 2017, p.63/4). Ele observa ainda que entre os elementos “clandestinos” estão os “sequestradores”, que assumem o controle do sentido no texto-alvo, tais como homófonos ou expressões que podem ter duplo sentido (LOW, 2017, p.64), e considera que tanto os

³⁴ “[...] some people ignore sense altogether: they take a foreign song-tune and devise it for a set of TL words which match the music very well but bear no semantic relation with the ST.” (LOW, 2005, p.194)

“clandestinos” quanto os “sequestradores” podem levar a um resultado artificial.

Low comenta que a criação de um neologismo na letra-alvo da canção deve ser considerada pelo tradutor, caso a letra-fonte tenha um neologismo (LOW, 2017, p.69), e considera também que o contexto de produção deve ser levado em conta numa tradução. Ele cita como exemplo poemas escritos em séculos passados, que traziam em seu discurso o idioma falado na época; e esse registro era perfeitamente natural naqueles dias. Portanto, ao serem traduzidos atualmente, deveriam soar como um discurso dos dias atuais. No caso de textos que apresentam palavras ou expressões de épocas anteriores ao seu contexto de produção, tais arcaísmos devem ser mantidos (LOW, 2017, p.70/71).

Low considera que a fidelidade lexical pode reduzir a flexibilidade e pode dificultar a compreensão quanto à necessidade de naturalidade, e apresenta alternativas aceitáveis, como palavras que são quase sinônimos, superordenadas, subordinadas, adjacentes ou da mesma categoria (LOW, 2017, p.87); que seriam ferramentas para traduzir canções, embora não sejam alternativas apropriadas para outras modalidades de tradução, como no caso dos textos de natureza informativa.

Outra questão abordada por Low diz respeito à domesticação. Ele lembra que referências culturais estão com frequência presentes em canções em elementos diretamente associados à cultura, tais como nomes próprios, de lugares, comida, bebida, marcas, celebrações, entre outros, que ele chama de *culture-bound* (LOW, 2017, p.70), e coloca uma espécie de desafio ao tradutor: “*try not to domesticate culture-specific items, unless you can state very good reasons*” (“tente não domesticar itens culturalmente específicos, a menos que você possa apresentar boas razões”, LOW, 2017, p.70, tradução nossa).

Low considera que as canções que mais se beneficiam com as traduções são as “logocêntricas”, especialmente as que possuem letras com narrativas, as dramáticas e as cômicas. Para ele, o ponto crucial de uma tradução é se o público-alvo que não conhece a língua-fonte vai receber uma tradução em que a junção da dimensão musical e dimensão verbal fazem justiça à canção original, uma experiência autêntica (LOW, 2017, p.74). Ele também considera que as pessoas mais bem habilitadas a julgar o critério do sentido (*sense*) são pessoas bilíngues de fato (LOW, 2017, p.79).

Low considera que o sentido é mal trabalhado quando o texto-alvo tem significado verbal diferente do texto-fonte. Ele cita o caso de uma tradução de “Blowin’ in the Wind”, em que “*The answer is blowin’ in the wind*” foi traduzido como “*Écoute la réponse dans le vent*” (LOW, 2017, p.87). Essa canção de Bob Dylan integra nosso corpus, e essa tradução é semelhante a uma das letras analisadas por nós adiante nesta pesquisa.

Quando o sentido não é trabalhado de maneira rica, Low define que o texto-alvo deve ser chamado de “adaptação” (LOW, 2017, p.88).

Sobre o critério da **naturalidade** (*naturalness*), Low considera que a falta de naturalidade em algumas canções traduzidas faz algumas pessoas julgarem que todas as traduções de canções são bizarras ou ridículas. Ele destaca o comentário de Dinda L. Gorleé sobre o efeito de artificialidade que clichês, sintaxe invertida e outras soluções infelizes (como ênfases mal colocadas e ritmo distorcido) podem trazer para a tradução de canções (LOW, 2005, p. 195). Ele explica que um texto com naturalidade é aquele que poderia ter sido criado espontaneamente na língua-alvo (LOW, 2017, p.88), e portanto, as normas e o estilo da língua-alvo devem ser observados.

Para Low, as formas estrangeirizadas não podem ser terminantemente proibidas, mas podem ser benéficas se forem estrategicamente colocadas (LOW, 2005, p. 195). Citamos como exemplo dessa situação traduções da canção “Mr. Tambourine Man” analisadas por nós neste estudo, que mantiveram elementos estrangeirizadores tanto no título quanto em partes da canção, como o refrão. O mesmo acontece com a canção “Blowin’ in The Wind”, que também integra nosso corpus. Uma das traduções, feita por Diana Pequeno, manteve os versos do refrão em inglês: “*The answer, my friend, is blowin’ in the wind/ The answer is blowin’ in the wind*”.

Apter e Herman (2016, p. 34) consideram que a presença da cultura-fonte exerce influência estrangeirizadora na música. Observamos que essa influência está presente sobretudo no universo do *rock and roll*, no qual Bob Dylan está inserido.

Apter e Herman (2016, p. 37/38) mencionam como prática estrangeirizadora o recurso de homofonia, aproximar os sons das palavras do texto-fonte o máximo possível. Eles comentam que os que defendem o uso desse procedimento argumentam que os sons das palavras são parte da impressão musical. Outra prática estrangeirizadora mencionada por Apter e Herman (2016, p. 38) consiste em manter partes importantes da letra nas mesmas notas que ocupam na canção original; pois palavras importantes não devem ser movidas da sua posição original por serem consideradas intimamente ligadas a essas notas musicais. Apter e Herman (2016, p. 44) consideram que manter as repetições presentes no texto original também seria um recurso estrangeirizador, embora observem que isso possa impedir a presença de outros elementos.

Low lembra que o texto de uma canção deve ser comunicado de maneira eficiente no primeiro contato, e a falta de naturalidade da linguagem pode prejudicar esse processo (LOW, 2005, p. 195). Para ele, esse critério deve ser julgado no idioma-fonte, levando-se em conta se

o estilo do texto-alvo é natural, e é um critério que pode ser mais bem julgado por falantes nativos da língua-alvo (LOW, 2017, p.79).

Sobre o critério do **ritmo** (*rhythm*), Low afirma que é um dever do tradutor para com o compositor manter um alto grau de respeito pelo ritmo da canção original (LOW, 2005, p. 196). Ele aponta a contagem de sílabas como importante na manutenção do ritmo: “Algumas autoridades veem isso como um problema de contagem de sílabas. Eles consideram que uma linha de oito sílabas – ajustada para oito notas musicais – deve ser traduzida numa linha de oito sílabas” (LOW, 2005, p.196).

Low comenta que Nida fala em “precisamente o mesmo número de sílabas”, e cita o *expert* em canções francesas Frits Noske, que diz que “a prosódia musical requer que o ritmo e o número de sílabas seja idêntico ao dos versos do original” (LOW, 2005, p.196). Nida considera que também a “*syllabic prominence*” (proeminência silábica), que ele define como “*accented vowels or long syllables*” (vogais acentuadas ou sílabas longas) devem ser observadas e ter notas correspondentes enfatizadas na música (NIDA apud APTER; HERMAN, 2016, p. 16).

De acordo com o *Pentathlon Principle*, manter o mesmo número de sílabas é desejável, mas, na prática, um tradutor pode acrescentar ou retirar uma sílaba (LOW, 2005, p. 197). Para Low, até mesmo mudanças na melodia podem, criteriosamente, ser feitas:

Até mudanças na melodia também não estão completamente fora de questão. Será que um tradutor cauteloso não pode deliberadamente escolher incorrer em uma perda em um detalhe melódico menor ao invés de sacrificar (digamos) uma consideração verbal, tal como o significado ou a ordem natural das palavras? (LOW, 2005, p. 197, tradução nossa).³⁵

Ele ainda ressalta ainda que pode haver uma escassez de sílabas no texto-alvo, seja porque o texto-fonte tem muitas sílabas curtas ou porque o texto-alvo é muito conciso, breve. O tradutor pode, então, adicionar uma nova palavra ou sintagma, ou repetir uma nova palavra ou sintagma, ou ainda remover notas da música. Ele sugere o primeiro procedimento, desde que as palavras adicionadas pareçam vir do subtexto do texto-fonte (LOW, 2005, p. 197).

Low indica um procedimento prático para equilibrar a colocação de sílabas acentuadas: “geralmente o tradutor vai identificar quais notas na canção foram acentuadas pelo compositor (geralmente em ritmo de tempo forte) e vai encontrar uma sílaba acentuada correspondente em inglês” (LOW, 2005, p. 197, tradução nossa),³⁶ mas não considera a

³⁵ Even changes to the melody are not completely out of question either. May not a cautious translator sometimes choose deliberately to incur a loss in some small melodic detail rather than sacrifice (say) a verbal consideration such as meaning or natural word-order? (LOW, 2005, p. 197).

³⁶ “usually the translator will identify which notes in the song have been stressed by the composer (mostly downbeats) and will find a corresponding stressed syllable in English” (LOW, p. 197).

contagem de sílabas um fator determinante do ritmo: “De qualquer forma, a contagem de sílabas não é uma medida precisa do ritmo. O ritmo nas canções não é o mesmo que a métrica na escansão poética tradicional” (LOW, 2005, p. 197, tradução nossa).³⁷

Low observa que “quando um texto vai ser cantado em inglês, deve-se considerar não somente a acentuação tônica, mas também a duração das notas” (LOW, 2005, p. 198). Assim como nas vogais (como foi destacado antes), deve-se prestar atenção à duração das consoantes. Low também ressalta a importância das pausas. Ele considera que o tradutor deve evitar colocar pausas no meio de uma palavra (LOW, 2005, p. 198). Apesar de o *Pentathlon Principle* incentivar a negociação dos critérios, Low aconselha a não aumentar ou diminuir o número de sílabas (LOW, 2017, p. 96).

Também com relação ao ritmo, Low enfatiza a importância de identificar as sílabas acentuadas no texto-fonte e buscar apresentar sílabas acentuadas correspondentes na língua-alvo: “*The translator needs to identify which syllables of the ST are stressed in the music and look to provide corresponding syllables in the TL*” (LOW, 2017, p. 98).

Low (2017, p. 98) nota que, ao contrário do tradutor de um texto verbal, o tradutor de canção não conta pode contar o recurso gráfico da pontuação: “*Note that you can't add punctuation to a single translation*”. Ele precisa respeitar a “pontuação” dada pela música.

A entonação de uma frase também pode ser um obstáculo, pois busca-se sempre que as mesmas palavras (ou seja, palavras que ocupam a mesma posição canção original e na canção traduzida) sejam acentuadas (LOW, 2017, p. 99).

Low considera que o critério do ritmo deve ser julgado tendo como referência a música, levando-se em conta como o ritmo se adequa a ela, e pode ser julgado de maneira mais completa por pessoas que possuem um bom senso de ritmo, como bateristas e dançarinos (LOW, 2017, p. 79).

Sobre o critério da **rima** (*rhyme*), Low comenta que muitos tradutores priorizam bastante as rimas, seja de maneira consciente ou inconsciente (LOW, 2005, p. 198).

Low lembra que alguns tradutores conseguem simplesmente traduzir sem rimas, e ele não desaprova os que fazem isso sem grande custo, mas considera uma perda abandonar totalmente as rimas. Ele questiona a busca dos tradutores em manter a quantidade e a posição das rimas existentes no texto-fonte (LOW, 2005, p. 198).

De acordo com o *Pentathlon Principle*, pode haver mais flexibilidade com relação às rimas:

³⁷ “In any case, syllable-count is not an accurate measure of rhythm. Rhythm in songs is not the same as metre in traditional poetic scansion” (LOW, 2005, p. 197).

[...] as rimas não têm que ser perfeitas ou tão numerosas como no texto-fonte, e o esquema de rimas original não precisa ser mantido. Tentarei obter uma pontuação máxima, mas sem um custo alto para outras considerações (como o significado). É esse tipo de pensamento que eu defendo (LOW, 2005, p.199, tradução nossa).³⁸

Low dá um exemplo:

[...] se o texto-fonte for uma quadra rimada, eu concluo que a rima mais importante é a final – mas não preciso dar tanta importância a se esse verso rima com o verso 1, 2 ou 3. E talvez não seja importante para mim se os outros dois versos rimam bem ou mesmo se rimam também. Isso vale especialmente quando os versos forem curtos (se o texto-fonte rima a cada 6 sílabas, em vez de 10 ou 12 sílabas). (LOW, 2005, p.199, tradução nossa)³⁹

Para Low, quanto mais próximas as rimas ou mais breve o verso, mais as rimas vão ter importância (LOW, 2005, p.196). Ele considera que não é obrigatório o uso de rimas perfeitas:

[...] mesmo quando a escolha é de ter rima, não significa que cada rima deve ser perfeita – ou seja, fonemas idênticos no final das linhas. Pode muito bem haver lugares onde a rima imperfeita é uma opção melhor porque ela incorre em menor perda semântica. (LOW, 2005, p.199, tradução nossa).⁴⁰

Low lembra que Apter indica o uso dos “*rhyme’s cousins*”: rimas parciais ou imperfeitas, aliterações ou assonâncias. (LOW, 2005, p.199)

Low (207, p.98) comenta que muitas “*lines*” (versos) de canções terminam em palavras paroxítonas, e que isso pode dificultar a tradução de uma canção para o inglês devido à falta de inflexão que o inglês possui. O uso de duas palavras com uma única sílaba pode ajudar a criar rimas nesses casos. Trocar a posição de rimas ou usar rimas internas a fim de obter sonoridade também pode ser uma solução aceitável. Trocar a posição de palavras para conseguir rimas é outro recurso recomendado (LOW, 2017, p. 108).

Low propõe a pergunta: *How well does the TT [target-text] rhyming match the rhyming found in the ST [source-text]?* (Quão bem a rima do texto-alvo corresponde à rima encontrada no texto-fonte?, tradução nossa) Ele afirma que o critério da rima é o mais fácil de ser avaliado e o menos importante (LOW, 2017, p. 80).

Muitas canções são traduzidas por causa da facilidade em se manter os elementos

³⁸ [...] the rhymes won’t have to be as perfect or numerous as in the ST, and the original rhyme-scheme need not to be observed. I will try to get a top score, but not at too great a cost to other considerations (such as meaning). This is the kind of thinking I advocate (LOW, 2005, p.199).

³⁹ [...] if the ST is a rhymed quatrain, I assume that the most important rhyme is the final one – but I might not care whether this line rhymes with line 1,2 or 3. And I might not care whether the other two lines rhyme well, or at all. This is particularly true if the lines are short (if the ST rhymes after every 6 syllables rather than 10 or 12). (LOW, 2005, p.199)

⁴⁰ [...] even where rhyme is the chosen option, this does not mean that every rhyme must be a perfect rhyme – i.e. identical phonemes at the end of the lines. There may well be places where imperfect rhyme is a better option because it incurs less semantic loss (LOW, 2005, p.199).

descritos no *Pentathlon Principle*, seja em maior ou menor grau; afinal, como diz Low: “a tradução de canções não é, obviamente, uma ciência exata. É um ofício prático exercido no domínio imperfeito das palavras e dos significados” (LOW, 2005, p. 188, tradução nossa).⁴¹

Os critérios do *Pentathlon Principle* estão entre os elementos que utilizamos para analisar as traduções do corpus de nossa pesquisa, devido a sua relevância para a consideração dos resultados da tradução de cada canção, e também por serem elementos que julgamos essenciais no processo de tradução de canções.

Low também discute outros aspectos que envolvem as traduções de canções, alguns deles relacionados ao seu *Pentathlon* e outros não. Ele aponta a necessidade de compensações (*trade-offs*), pois o excesso de ênfase em um dos critérios pode comprometer outro (LOW, 2017, p. 80), e destaca a importância de flexibilidade no processo tradutório, porque “para fazer traduções para serem cantadas, é necessário que você seja não apenas um tradutor do idioma-fonte, mas também um malabarista no idioma-alvo” (LOW, 2017, p. 80, tradução nossa).⁴² A fim de atingir tal equilíbrio, Low (2017, p. 80) aponta estratégias que define como “uma caixa de ferramentas técnicas” (*toolbox of techniques*): tradução literal, paráfrase, transposição de partes do discurso, mudanças na ordem das palavras, e lista como suplemento uma “caixa de truques” (*box of tricks*), entre as quais estão modulação (*modulation*), compensação de lugar (*compensation in place*), generalização (*generalisation*), particularização (*particularisation*), quase-sinônimos (*near-synonyms*), metáforas substitutas (*substitute metaphors*), diluição (*dilution*), readequação (*repackaging*), condensação (*condensation*), mudança no tipo de enunciado (*changing the kind of utterance*).

Em uma visão geral de seu *Pentathlon Principle*, Low recomenda que nenhuma característica seja tratada como “sacrossanta” ao ponto de ter de ser trabalhada com perfeição, pois pequenos deslizes podem ser tolerados a fim de evitar perdas sérias em alguma área. O tradutor que trabalhar com o *Pentathlon Principle* deve tentar conseguir o melhor efeito possível de maneira geral, sem se ater a um único critério, criando “espaço de manobra” para aumentar as chances de ter sucesso com o texto-alvo (LOW, 2017, p. 109). Aos que criticam o *Pentathlon Principle*, argumentando que ele possui falta de rigor, Low responde que um texto de canção é um texto oral, e que o texto-alvo vale ser criado, se cumprir o requisito natural de seu *skopos*, ou seja, ser compreendido durante a performance e dentro do ritmo e do tempo determinados pelo compositor (LOW, 2017, p. 109/110).

⁴¹ “...song-translating is not, of course, an exact science. It is a practical craft exercised in the imperfect domain of words and meanings” (LOW, 2005, p. 188).

⁴² “to make translations for singing you need to be not only a translator of the SL, but also a juggler of the TL” (LOW, 2017, p. 80).

3.1.2 Outras discussões sobre cantabilidade

Johan Franzon (2017, p. 335) apresenta três restrições à cantabilidade, que considera três dimensões: a prosódia, “*the sentence melody which in a particular language sounds natural when sung to music*” (“a melodia da oração verbal que em um idioma específico soa natural quando musicada”, tradução nossa); o formato poético-retórico, “*the ‘unnatural’ patterning of a text – by devices that derivate form plain prose and give structure and focus*” (“o padrão ‘não natural’ de um texto – por dispositivos que derivam da prosa simples e dão estrutura e foco”, tradução nossa); e valores músico-semânticos, “*the content of the text cooperating with the impression the music makes*” (“o conteúdo do texto em cooperação com a impressão que a música causa”, tradução nossa).

Franzon aponta a prosódia (ou “*prosodic fit*”/“ajuste prosódico”) como uma das dimensões que podem contribuir para a cantabilidade, pois consiste na observação do número de sílabas e de pés métricos como forma de obter um texto a ser cantado que, considerando-se o estilo, seja tão semelhante ao discurso natural quanto seja possível (FRANZON, 2017, p. 337). Ele comenta que um “ajuste prosódico pode significar apenas ouvir a prosódia na melodia, combinando-a com palavras” (“*may mean just hearing the prosody in the melody, matching it with words*”, FRANZON, 2017, p. 339, tradução nossa).

Franzon argumenta que não apenas as sílabas devem ser ajustadas, mas também os elementos poéticos. Para ele, o ajuste poético-retórico (*poetic-rhetoric fit*) pode ter como objetivo dar uma “estrutura auditiva” (*aural structure*) às letras, seja por meio de rima, repetição, paralelismo sintático ou outros recursos (FRANZON, 2017, p. 339). Observamos em nossa pesquisa que essa “estrutura auditiva” pode ser um elemento importante do texto-fonte a ser preservado no texto-alvo, principalmente em canções como “Blowin’ in the Wind”, que integra nosso corpus, cuja estrutura do texto-fonte, que possui paralelismos (além de outros elementos poéticos) em grande parte dos versos.

Franzon observa que a estrutura poético-retórica e a prosódia combinam-se com frequência para produzir uma tradução cantável, mas podem estar em oposição, fazendo com que uma tenha que ceder espaço à outra (FRANZON, 2017, p. 341).

Com relação aos valores músico-semânticos (*musico-semantic values*), que definem a terceira dimensão, Franzon considera que a fidelidade semântica não é suficiente para obter cantabilidade (FRANZON, 2017, p. 342), pois observa que elementos tais como assonâncias e aliterações podem ter valor especial para criar efeitos de sonoridade que contribuem na transmissão de conteúdo emocional da letra. No caso da canção “Knockin’ on

Heaven's door”, de nosso corpus, o verso “*Knock, knock, knockin' on heaven's door*”, apresenta uma onomatopeia que manteve nas traduções o efeito da canção original. Entretanto, Franzon considera que, na tradução de canções, nem sempre é possível conseguir atingir todos os valores semântico-musicais com a mesma exatidão (FRANZON, 2017, p. 343).

Franzon define uma tradução cantável como “uma combinação de um ajuste prosódico-fonético e um ajuste poético-retórico, em que valores músico-semânticos podem desempenhar um papel mais ou menos vital” (FRANZON, 2017, p. 344, tradução nossa).⁴³

3. 2 Sobre Refração

Um dos significados do termo refração é “Mudança de direção de uma onda, esp. sonora ou luminosa, produzida pela modificação do meio em que se propaga” (AULETE, 2017). Esse fenômeno, que acontece no campo da ótica, também ocorre na literatura, na tradução literária. Lefevere define a refração como uma forma de adaptação visando obter uma leitura diferente pelo público-alvo:

[...] refrações — a adaptação de uma obra de literatura a um público diferente, com a intenção de influenciar o modo como esse público lê a obra – sempre estiveram conosco na literatura. As refrações podem ser encontradas na forma óbvia de tradução ou nas formas menos óbvias de crítica (a alegorização generalizada da literatura da Antiguidade pelos Padres da Igreja, por exemplo), comentário, historiografia (do resumo do enredo de obras famosas para avaliação, no qual a avaliação é abertamente baseada no conceito atual do que deveria ser “boa” literatura), ensino, a coleção de obras em antologias, a produção de peças. (LEFEVERE, 2004, p. 234, tradução nossa)⁴⁴

Lefevere (2004) comenta que certas formas de refração contribuem para que uma obra seja mais discutida ou até mais compreendida, e observa que as formas de refrações como críticas, comentários, antologias desempenham papel significativo na construção da reputação de um autor e sua obra. Ele também considera as refrações como “*misunderstandings and misconceptions*”:

O trabalho de um escritor ganha exposição e consegue influência principalmente por

⁴³ “a combination of a prosodic-phonetic and a poetic-rhetoric fit, on top of which musico-semantic values may play a more or less vital part” (FRANZON, 2017, p. 344).

⁴⁴ [...] refractions—the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work—have always been with us in literature. Refractions are to be found in the obvious form of translation, or in the less obvious forms of criticism (the wholesale allegorization of the literature of Antiquity by the Church Fathers, e.g.), commentary, historiography (of the plot summary of famous works cum evaluation type, in which the evaluation is unabashedly based on the current concept of what “good” literature should be), teaching, the collection of works in anthologies, the production of plays. (LEFEVERE, 2004, p. 234)

meio de “mal-entendidos e equívocos”, ou, para usar um termo mais neutro, refrações. Os escritores e seus trabalhos são sempre compreendidos e concebidos em um determinado contexto ou, se você preferir, são refratados através de um certo espectro, do mesmo modo como seus próprios trabalhos podem refratar trabalhos anteriores, através de um certo espectro. (LEFEVERE, 2004, p. 234, tradução nossa).⁴⁵

Lefevere (2004) considera que as refrações, apesar de sua importância, não receberam o estudo e análise a que faziam jus por sua relevância na disseminação do trabalho de um autor:

Refracões, então, existem, e são influentes, mas não foram muito estudadas. Na melhor das hipóteses, sua existênciam sido lamentada (afinal, elas não são fiéis ao original), na pior das hipóteses, elas foram ignoradas dentro das abordagens baseadas no Romantismo, partindo do fundamento óbvio de que o que não deveria ser não pode ser, mesmo que o seja. Refracões certamente não foram analisadas de maneira que faça justiça ao imenso papel que elas desempenham, não apenas na disseminação da obra de um certo autor, mas também no desenvolvimento de uma certa literatura. Minha opinião é que elas não foram estudadas porque não houve uma estrutura que pudesse tornar a análise de refrações relevante dentro do contexto mais amplo de uma teoria alternativa. Essa estrutura existe se as refrações forem pensadas como parte de um sistema, se o espectro que as refrata for descrito (LEFEVERE, 2004, p. 234, tradução nossa).⁴⁶

Alguns aspectos acima mencionados são relevantes também para abordar as traduções de canções para serem cantadas, mais especificamente de canções populares. Podemos lembrar que um grande número de artistas de música popular teve suas canções adaptadas para novos públicos, com ênfase apenas em alguns aspectos de seu trabalho. Citamos como exemplo os Beatles, que tiveram diversas adaptações (ou versões, como são às vezes chamadas as gravações de canções traduzidas) de suas canções destacando a temática amorosa ou apenas o gênero musical do *rock and roll*. Se considerarmos que o mercado musical, mesmo em tempos midiáticos como os atuais, ainda se utiliza da crítica para divulgar a obra de um artista, para criar e fixar “rótulos” e associar artistas a movimentos e momentos musicais, a definição de Lefevere de que a crítica seria uma forma de refração menos evidente é certamente aplicável. E podemos considerar que, mesmo com a possibilidade de aprendizado de línguas estrangeiras, grande parte do público brasileiro ainda não tem a

⁴⁵ A writer’s work gains exposure and achieves influence mainly through “misunderstandings and misconceptions,” or, to use a more neutral term, refractions. Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum. (LEFEVERE, 2004, p. 234)

⁴⁶ Refractions, then, exist, and they are influential, but they have not been much studied. At best their existence has been lamented (after all, they are unfaithful to the original), at worst it has been ignored within the Romanticism-based approaches, on the very obvious grounds that what should not be cannot be, even though it is. Refractions have certainly not been analysed in any way that does justice to the immense part they play, not just in the dissemination of a certain author’s work, but also in the development of a certain literature. My contention is that they have not been studied because there has not been a framework that could make analysis of refractions relevant within the wider context of an alternative theory. That framework exists if refractions are thought of as part of a system, if the spectrum that refracts them is described (LEFEVERE, 2004, p. 234).

possibilidade de compreender letras de canções em inglês sem recorrer a traduções, independente do formato que essas traduções possuam. As antologias, mencionadas por Lefevere como forma de refração, também acontecem no universo musical, e geralmente recebem o nome de coletâneas, coleções ou tributos.

O sistema literário, comenta Lefevere (2004), possui certos elementos que consideramos que o sistema da canção popular também possui, como restrições:

O modelo heurístico do qual uma abordagem sistêmica da literatura se vale, parte dos seguintes pressupostos: (a) a literatura é um sistema, incorporado ao ambiente de uma cultura ou sociedade. É um sistema artificial, isto é, consiste de objetos (textos) e pessoas que escrevem, refratam, distribuem, leem esses textos. É um sistema aleatório, ou seja, que é relativamente indeterminado e admite apenas previsões com um certo grau de probabilidade, sem serem absolutas. [...] O sistema literário possui um corpo regulatório: o indivíduo, pessoas físicas e jurídicas, instituições [...]. (LEFEVERE, 2004, p. 235/236, tradução nossa)⁴⁷

Ao analisar o sistema literário, Lefevere (2004) comenta que a existência de diferentes poéticas sob uma situação que definira como *differentiated patronage* (e que pode ser considerada como equivalente ao mercado editorial dos atuais, em que não há apenas uma única possibilidade de financiamento de publicação) vai criar uma concorrência, um tipo de competição entre elas:

O sistema literário também possui um tipo de código de comportamento, uma poética. Essa poética consiste de um componente de inventário (gênero, certos símbolos, personagens, situações prototípicas) e um componente “funcional”, uma ideia de como a literatura deve ou pode funcionar na sociedade. Em sistemas com patronagem não diferenciada, o *establishment* crítico poderá impor a poética. Em sistemas com patronagem diferenciada, várias poéticas competirão, cada uma tentando dominar o sistema como um todo, e cada uma terá seu próprio *establishment* crítico, aplaudindo o trabalho produzido com base na sua própria poética e depreciando o que os concorrentes têm a oferecer, relegando-o ao limbo da “baixa” literatura, ao mesmo tempo em que reivindica para si o posto elevado. (LEFEVERE, 2004, p. 236, tradução nossa)⁴⁸

⁴⁷ The heuristic model a systems approach to literature makes use of, rests on the following assumptions: (a) literature is a system, embedded in the environment of a culture or society. It is a contrived system, i.e. it consists of both objects (texts) and people who write, refract, distribute, read those texts. It is a stochastic system, i.e. one that is relatively indeterminate and only admits of predictions that have a certain degree of probability, without being absolute. [...] The literary system possesses a regulatory body: the person, persons, institutions [...]. (LEFEVERE, 2004, p. 235/236)

⁴⁸ The literary system also possesses a kind of code of behaviour, a poetics. This poetics consists of both an inventory component (genre, certain symbols, characters, prototypical situations) and a “functional” component, an idea of how literature has to, or may be allowed to, function in society. In systems with undifferentiated patronage the critical establishment will be able to enforce the poetics. In systems with differentiated patronage various poetics will compete, each trying to dominate the system as a whole, and each will have its own critical establishment, applauding work that has been produced on the basis of its own poetics and decrying what the competition has to offer, relegating it to the limbo of “low” literature, while claiming the high ground for itself. (LEFEVERE, 2004, p. 236)

No universo musical, a divisão mais estrita entre os gêneros de música clássica e música popular faz com que essa “concorrência” entre apreciações críticas seja bem mais acentuada. No caso da música popular, por exemplo, inovações dentro de um estilo ou gênero musical nem sempre foram bem aceitas e também foram consideradas como inferiores. Citamos como exemplo a mudança no estilo de Bob Dylan, que em meados dos anos 1960 incorporou o uso da guitarra a composições e gravações suas, sofrendo críticas por parte dos que julgavam que isso diminuiria a qualidade de seus trabalhos. Entretanto, as críticas foram se dissipando, e ele prosseguiu realizando trabalhos em seu estilo próprio.

Lefevere (2004, p. 236) também observa que o sucesso comercial não significa ter um status elevado ou ser bem conceituado no sistema literário: “No entanto, o sucesso econômico não traz necessariamente status no seu rastro: alguém pode ser, ao mesmo tempo, altamente bem-sucedido como um escritor commercial (Harold Robbins) e ser desprezado pelos intelectuais”.⁴⁹ Esse fato também ocorre na música popular em diversos gêneros musicais. Artistas de grande sucesso e popularidade atingem elevados níveis de venda de gravações e ingressos de shows, mas nem sempre são bem considerados pela crítica.

Lefevere ressalta um fato que ocorre no sistema literário e que pode afetar também a tradução de canções: a questão da linguagem. Ele se refere ao ato de “naturalizar” elementos linguísticos formais de uma cultura estrangeira para atingir um discurso mais próximo do leitor. Julgamos que esse processo é semelhante ao critério de naturalidade apresentado por Peter Low (2005) em seu *Pentatlon Principle*:

Uma restrição final que opera dentro do sistema é a da linguagem natural na qual uma obra de literatura é escrita, tanto o lado formal (o que está nas gramáticas), quanto o seu lado pragmático, a maneira como a língua reflete a cultura. Este último aspecto geralmente é mais problemático para os tradutores. Uma vez que diferentes línguas refletem diferentes culturas, as traduções quase sempre contêm tentativas de “naturalizar” a cultura diferente, para torná-la mais apropriada ao que o leitor da tradução está acostumado (LEFEVERE, 2004, p. 236/237, tradução nossa).⁵⁰

Ao considerar o sistema literário, Lefevere (2004) retoma a questão da reputação de um autor a ser traduzido, ao afirmar que: “O grau de concessão em uma refração vai depender

⁴⁹ “Yet economic success does not necessarily bring status in its wake: one can be highly successful as a commercial writer (Harold Robbins) and be held in contempt by the highbrows at the same time” (LEFEVERE, 2004, p. 236, tradução nossa no texto).

⁵⁰ A final constraint operating within the system is that of the natural language in which a work of literature is written, both the formal side of that language (what is in grammars) and its pragmatic side, the way in which language reflects culture. This latter aspect is often most troublesome to translators. Since different languages reflect different cultures, translations will nearly always contain attempts to “naturalize” the different culture, to make it conform more to what the reader of the translation is used to (LEFEVERE, 2004, p. 236/237).

da reputação do escritor que está sendo traduzido no sistema a partir do qual a tradução é feita” (p. 237).⁵¹ Outro fator apontado por Lefevere relacionado a essa questão diz respeito à reputação de um autor no seu sistema nativo, que poderia influenciar a recepção e aceitação do trabalho de um artista em outra cultura: “O grau de aceitação de um escritor estrangeiro no sistema nativo será, por outro lado, determinado pela necessidade que o sistema nativo tem dele em uma certa fase da sua evolução” (LEFEVERE, 2004, p. 237).⁵² Julgamos que essa é uma questão de extrema relevância para a tradução de canções, pois o mercado musical é influenciado permanentemente pelo sucesso de um artista. Podemos lembrar que artistas brasileiros renomados traduzem e gravam composições suas em espanhol visando atingir o público hispânico dos EUA, por exemplo, ou o público da América do Sul.

Ao analisar as refrações de traduções da peça *Mother Courage*, de Brecht, Lefevere comenta acerca de elementos que foram “omitidos” ou “apagados” nas refrações por questões ideológicas e culturais. Ele considera que a obra ainda permanece aberta a novas traduções, e afirma não julgar a ocorrência de refrações, mas considerá-las um fenômeno digno de ser analisado num sistema literário:

Tudo isto não tem como pretensão ser moralista; eu não estou lamentando um estado de coisas existente, estou apenas descrevendo-o e sugerindo que seja eminentemente digno de descrição, uma vez que as refrações são o que mantém um sistema literário em movimento. Elas foram ignoradas pelas abordagens de literatura baseadas no Romantismo, mas sempre estiveram lá. Seu papel não deve ser superestimado, mas também não deve ser subestimado (LEFEVERE, 2004, p. 247).⁵³

Consideramos que as refrações existentes no universo musical também devem ser analisadas e, no caso de nossa pesquisa, termos detectado a presença da refração em canções representou grande mudança nos resultados de nossas análises das canções do corpus. Essa concepção teórica exposta por Lefevere nos permitiu compreender a natureza das traduções gravadas, permitindo uma análise conjunta de letra e melodia das versões. Verificamos a presença de refração em todas as canções selecionadas para integrar nosso corpus. A canção

⁵¹ “The degree of compromise in a refraction will depend on the reputation of the writer being translated within the system from which the translation is made” (LEFEVERE, 2004, p. 237, tradução nossa no texto).

⁵² “The degree to which the foreign writer is accepted into the native system will, on the other hand, be determined by the need that native system has of him in a certain phase of its evolution” (LEFEVERE, 2004, p. 237, tradução nossa no texto).

⁵³ All this is by no means intended to be moralistic; I am not lamenting an existing state of affairs, I am merely describing it and suggesting that it is eminently worthy of description, since refractions are what keeps a literary system going. They have been ignored by Romanticism-based approaches to literature, but they have been there all along. Their role should not be overestimated, but it should no longer be underestimated either (LEFEVERE, 2004, p. 247).

“Mr. Tambourine Man” sofreu uma refração intralingual na gravação realizada pelo grupo *The Byrds*, que incluía apenas o refrão e uma estrofe da letra original de Dylan. Essas refrações ocorreram em contextos variados, nos quais o tempo foi um dos fatores que influenciaram no resultado das traduções gravadas. Tanto “Mr. Tambourine Man”, quanto “Blowin’ in the Wind”, “Man Gave Names to All the Animals” e “Knockin’ on Heaven’s Door”, receberam diferentes versões gravadas com intervalos de tempo variados em relação à gravação original, e em contextos diferentes com relação à compreensão da obra de Bob Dylan no Brasil.

3.2.1 Sobre reescritura

Lefevere (2007), ao abordar a questão da reescritura (*rewriting*) de uma obra literária, considera a tradução como uma forma de reescritura. André Lefevere e Susan Bassnett comentam no prefácio que:

A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma, determinada. (LEFEVERE, 2007, p. 11).

Lefevere lembra que a reescrita está presente na literatura desde a Idade Antiga, e tem sido realizada com diferentes finalidades e processos (LEFEVERE, 2007, p. 15). O autor cita discurso de J. Hillis Miller, realizado em 1986 na Modern Language Association of America, que afirmava que “nossa cultura comum [...] é cada vez mais uma cultura do livro e cada vez mais uma cultura do cinema, da televisão e da música popular” (LEFEVERE, 2007, p. 15).

Considerando o papel de traduções, antologias, compilações e produção crítica na cultura nos dias atuais, Lefevere afirma que “O leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores. Sempre foi assim, mas isso nunca foi tão óbvio como hoje” (LEFEVERE, 2007, p. 18).

Lefevere comenta sobre a manipulação que observa em traduções:

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológicas ou poetológicas dominantes de sua carreira (LEFEVERE, 2007, p. 23).

Lefevere comenta que enquanto “obras literárias canonizadas” tendem a permanecer nessa posição, elas podem ser reescritas para estarem de acordo com uma nova poética

dominante (LEFEVERE, 2007, p. 40). Ele ressalta que essas reescrituras podem ser adequadas a ideologias e poéticas semelhantes ou tão diferentes que chegam a ser contraditórias (LEFEVERE, 2007, p. 42/3).

Lefevere ressalta também resultados que podem ocorrer com a reescritura de uma obra literária:

Reescrituras, principalmente traduções, afetam a interpretação de sistemas literários, não apenas projetando a imagem de um escritor ou obra em uma literatura, ou deixando de fazê-lo [...] mas também pela introdução de novos recursos dentro do componente inventarial de uma poética, preparando o caminho para mudanças em seus componentes funcionais (LEFEVERE, 2007, p. 68).

Consideramos que os fatores e circunstâncias que afetam as poéticas e os sistemas literários também podem acontecer no universo da canção popular, sem ignorar o fato de que os gêneros de música popular não são categorias estanques dentro da cultura e estão sujeitos a que mudanças ocorram com rapidez maior do que as que afetam os sistemas literários.

3.3 Sobre Retradução

Na introdução da edição especial da publicação TARGET International Journal of Translation Studies sobre *Voice in Retranslation* [Vozes na Retradução, tradução nossa], Alvstad e Rosa (2015), apresentam conceitos relevantes para a discussão e a compreensão do processo de retradução. As autoras comentam sobre a existência de uma “voz” num texto traduzido:

A voz tem sido introduzida nos Estudos da Tradução a partir de várias disciplinas, tais como literatura comparada, linguística e antropologia. O conceito tem adquirido, conseqüentemente, muitos significados diferentes nos Estudos da Tradução e, além disso, a “voz” tem sido usada de maneiras pré-teóricas, aludindo bastante vagamente à subjetividade do tradutor manifesta textualmente ou aos pensamentos do tradutor sobre seu processo de tradução ou seu texto. (ALVSTAD; ROSA, 2015, p. 3, tradução nossa)⁵⁴

Alvstad e Rosa (2015) comentam acerca da diferença entre duas vozes básicas, as

⁵⁴ Voice has been introduced to Translation Studies from various disciplines such as comparative literature, linguistics and anthropology. The concept has therefore acquired many different meanings in Translation Studies, and in addition “voice” has often been used in pre-theoretical ways, alluding rather loosely to the translator’s textually manifested subjectivity or to a translator’s thoughts about her or his translation process or text. (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 3).

vozes textuais (*textual voices*), como a voz narrativa e as vozes dos personagens; e as vozes contextuais (*contextual voices*), relacionadas ao processo sociológico da tradução:

Nos Estudos da Tradução, é relevante distinguir entre dois principais tipos de voz: vozes textuais e vozes contextuais. As vozes textuais fazem parte do produto (voz narrativa, voz dos personagens e voz do tradutor textualmente manifesta), enquanto as vozes contextuais estão relacionadas ao processo sociológico da tradução e, portanto, aos múltiplos agentes que produzem, promovem e escrevem sobre traduções. As vozes contextuais geralmente também são textualmente expressas, mas elas são rotuladas como “contextuais” na medida em que surgem no contexto do texto traduzido, e não como parte do texto traduzido em seu sentido mais restrito. (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 3/4, tradução nossa)⁵⁵

Alvstad e Rosa (2015) comentam também que tanto as vozes textuais quanto as contextuais podem ser estudadas em conjunto ou separadamente, e apontam estudos feitos por elas e por outros autores (com diferença na terminologia utilizada), demonstrando a relação entre essas duas vozes. Esses autores chamam as “*textual voices*” de “*intra-textual voices*” e as “*contextual voices*” de “*extra-textual voices*” (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 4).

Alvstad e Rosa (2015) explicam sobre os tipos de vozes textuais que elas podem ser diversas, pois são vozes narrativas, e a voz de cada personagem pode fornecer informações sobre quem é ou de onde vem esse personagem (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 4).

Alvstad e Rosa (2015) também comentam sobre a existência de *intertextual voices* (vozes intertextuais), tais como citações, paráfrases e alusões. Elas consideram essas vozes parte do texto traduzido e possuidoras de relação com as vozes contextuais (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 6).

Alvstad e Rosa (2015) citam Schiavi (1996), que considera a presença de um “*implied translator*”. Schiavi ressalta que o modelo narrativo deve ser reproduzido numa tradução, e portanto, um “*implied author*” teria um “*implied translator*” correspondente a ele. Julgamos que essa é uma questão que envolve o estilo de um autor e, por isso, também está presente numa tradução de canção. Um exemplo seria a tradução da canção “Hurricane”, de Bob Dylan, que possui uma narrativa. Essa canção não integra nosso corpus atual, mas é de nosso conhecimento, por ter sido parte do corpus inicial de nosso projeto de pesquisa.

⁵⁵ Within Translation Studies it is relevant to distinguish between two main types of voice: textual voices and contextual voices. Textual voices are part of the product (narrative voice, the voice of characters and the translator’s textually manifested voice), whereas contextual voices are related to the sociological translation process and hence to the multiple agents that produce, promote and write about translations. The contextual voices too are generally textually expressed, but they are labeled ‘contextual’ as they arise in context around the translated text, and not as a part of the translated text in its strictest sense. (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 3/4)

Alvstad e Rosa (2015) citam uma definição de retradução de Koskinen e Paloposki (2010), que consideram a retradução (como produto) como sendo uma segunda ou posterior tradução de um único texto-fonte numa mesma língua-alvo, algo que ocorre dentro de um período de tempo, mas consideram a possibilidade de que isso aconteça simultaneamente ou quase (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 7).

As autoras ressaltam a necessidade de se conceituar retradução, pois os estudos relacionados ao tema abordaram as relações entre retradução e textos de fontes diferentes, revisões, novas edições, reimpressões, adaptações e até traduções indiretas (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 8). Elas consideram que retradução deve ser abordada em termos de história interna e externa (*internal and external history*) e citam essas duas categorias sugeridas por membros do Göttingen Project (1985-1997), que definem a história interna (*internal history*) da retradução “como a análise dos perfis textual-linguísticos dos textos traduzidos, em termos de suas sucessivas reformulações através da retradução” (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 8)⁵⁶ e a história externa (*external history*) da retradução como “focando na identificação das obras que foram traduzidas, e em estabelecer a frequência da retradução, entre outras questões contextuais relevantes”.(ALVSTAD; ROSA, 2015, p 8).⁵⁷ Elas ressaltam que o Göttingen Project também chamou textos que receberam múltiplas traduções de “cometas”, e suas sucessivas traduções de “cauda do cometa” (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 8).

Alvstad e Rosa (2015, p. 9) abordam a retradução do ponto de vista das cinco perguntas “O quê?”, “Quem?”, “Onde?”, “Por quê?”, “Como?” (*what, who, where, when, why, how*), o chamado “*Five W’s and One H approach*”.

Sobre a primeira das cinco perguntas acima, “O quê?” (“*What?*”), Alvstad e Rosa (2015, p. 9) ressaltam que uma retradução pode ser *source-oriented* (direcionada ao texto e à cultura-fonte) ou *target-oriented* (direcionada ao texto e à cultura-alvo), e ressaltam também outras questões, como a relação do texto retraduzido com outras traduções e com traduções pré-existentes, para que se tenha uma análise reveladora de estratégias em níveis diversos, como sintático, semântico ou pragmático (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 9).

Consideramos que as questões acima abordadas por Alvstad e Rosa também ocorrem no âmbito da tradução de canções. Na análise das canções do corpus de nossa pesquisa, consideramos os elementos culturais e contrastamos as retraduições quanto às estratégias empregadas do ponto de vista da semântica, da sintaxe e da pragmática. Um exemplo é

⁵⁶ “as the analysis of textual-linguistic profiles of translated texts in terms of their successive reformulations through retranslation” (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 8, tradução nossa no texto).

⁵⁷ “focusing on identifying the works that have been translated, and on establishing the frequency of retranslation, among other relevant contextual issues” (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 8, tradução nossa no texto).

canção “Mr. Tambourine Man”, de que analisamos uma tradução e três retraduições.

Alvstad e Rosa (2015, p. 9) também consideram a questão da intertextualidade na retradução apontando três caminhos. No primeiro, as retraduições são baseadas em uma ou mais versões de um texto-fonte, ignorando versões existentes na língua-alvo. No segundo, as retraduições são baseadas em outras traduções existentes, resultando em traduções totais ou parciais. No terceiro, as retraduições combinam textos-alvos anteriores com uma ou mais versões na língua-fonte. Além disso, mencionam também a possibilidade da utilização de versões intermediárias em outras línguas que não a língua-fonte. (ALVSTAD; ROSA, 2015, p 9/10). Dentre esses caminhos, observamos na análise das canções de nosso corpus a ocorrência dos três caminhos nas retraduições da canção “Mr. Tambourine Man” e “Knockin’ on Heaven’s door” e dos dois primeiros nas retraduições de “Blowing in the Wind”. O segundo caminho acontece na retradução da canção “Man Gave Names to All the Animals” e o terceiro caminho ocorre na retradução da canção “Knockin’ on Heaven’s Door”, que foi alvo de duas versões traduzidas por Zé Ramalho.

Alvstad e Rosa (2015, p. 10) incluem os gêneros musicais entre os fenômenos de retradução:

Além de textos literários, toda uma gama de outros gêneros e também mídias está sujeita à retradução, formando um campo de estudo amplamente subestudado. Exemplos incluem textos sagrados, como a Bíblia; filosóficos, históricos e textos de ciências sociais (Gambier 1994); música popular e letras [...], óperas e libretos, textos audiovisuais; científicos, comerciais e técnicos, e até memórias de tradução. (ALVSTAD; ROSA, 2015, p. 10, tradução nossa)⁵⁸

Sobre a pergunta “Quem?” (“Who?”) Alvstad e Rosa (2015, p. 11) apontam cinco situações possíveis de serem analisadas num estudo sobre retradução. A primeira delas é a realização do trabalho de um único tradutor (contando ou não com a contribuição de colaboradores) ou de um trabalho coletivo a ser apresentado no formato de *online crowdsourcing* (GAMBIER, 2011 apud ALVSTAD; ROSA, 2015). A segunda situação possível é a realização da autoretradução, e pode ser fruto do desejo de um tradutor querer visitar um trabalho que traduzira, por ter adquirido mais conhecimentos sobre tal obra ou autor. Citamos como exemplo dessa situação as duas versões que o compositor Zé Ramalho fez para a canção “Knocking on Heaven’s Door”, que integra o corpus de nossa pesquisa. A

⁵⁸ Besides literary texts, a whole gamut of further genres and media is also subject to retranslation, forming a largely under-researched field of study. Examples include sacred texts, such as the Bible; philosophical, historical and social sciences texts (Gambier 1994); popular music and lyrics [...], operas and libretti; audiovisual texts; scientific, commercial, and technical texts; and even translation memories. (ALVSTAD; ROSA, 2015, p. 10).

terceira situação possível diz respeito ao status e à competência de um retradutor, considerando-se que retraduições podem representar desafios ou melhorias com relação a versões anteriores. A quarta situação possível é a tendência dos tradutores tornarem-se especialistas em retradução. A quinta situação possível é o próprio autor de uma obra realizar a autoretradução ou contribuir para uma tradução ou retradução de uma obra sua. Outra questão levantada com relação a essa pergunta é “para quem o tradutor retraduz”. Sobre essa questão, Alvstad e Rosa (2015, p. 12) comentam que a investigação desta informação pode fornecer as características textuais e contextuais mais predominantes da retradução, e pode contribuir para um perfil adequado de uma retradução (ALVSTAD; ROSA, 2015, p. 12).

Sobre a pergunta “Quando?” (“When?”), Alvstad e Rosa (2015, p. 12) citam Vanderscheiden (2000 apud ALVSTAD; ROSA, 2015) sobre uma oposição entre *hot translation*, a primeira tradução após um texto ser publicado; e *cold translations*, as retraduições publicadas após um intervalo de tempo, utilizando inclusive traduções anteriores. Alvstad e Rosa (2015, p. 12) também comentam acerca de uma perspectiva diacrônica e sincrônica na retradução (a partir de Vanderscheiden, 2000), que pode envolver primeiramente questões funcionalistas, e adicionalmente questões relacionadas à mudanças contextuais, tanto em termos de língua e cultura-fonte quanto de língua e cultura-alvo, mudanças essas que podem afetar o processo e o resultado de uma retradução (ALVSTAD; ROSA, 2015, p. 12/13).

Sobre a pergunta “Onde?” (“Where?”), Alvstad e Rosa (2015, p. 13) ressaltam que os meios físicos (como canais e mídia) e a localização geográfica devem ser considerados. No caso do espaço geográfico, faz-se necessária uma decisão quanto à existência ou não de uma “retradução” (KOSKINEN; PALOPSKI, 2010 APUD ALVSTAD; ROSA, 2015, p. 13), pois a localização geográfica pode determinar uma variante linguística. Elas citam como exemplo o de uma tradução escrita em português brasileiro de um texto já traduzido para o português de Portugal. Essa retradução pode ser considerada uma primeira tradução (ALVSTAD; ROSA, 2015, p. 13).

Alvstad e Rosa (2015) também ressaltam a posição de Pym (1998 APUD ALVSTAD; ROSA, 2015, p. 14), que apresenta como critérios para analisar retraduições uma competição, um desafio a versões anteriores, combinados aos critérios de tempo e espaço. Ele apresenta uma oposição entre retraduições ativas (*active*), ocorrendo na mesma localização e geração cultural, e retraduições passivas (*passive*), distantes no tempo e no espaço (ALVSTAD; ROSA, 2015, p. 14).

Sobre a pergunta “Por quê?” (“Why?”), Alvstad e Rosa (2015, p. 14) mencionam que

há situações em que os paratextos evidenciam as razões das retraduições, mas também apontam a existência, em grande parte, de motivações não reveladas ou subjacentes. As autoras citam Chesterman (2000 APUD ALVSTAD; ROSA, 2015, p. 14), que observa que há uma tendência de as traduções posteriores de um mesmo texto-fonte numa mesma língua-alvo serem mais próximas do original, enquanto as primeiras traduções nessas mesmas condições tendem a ser direcionadas para a língua-alvo.

Várias causas de retraduições são apontadas pelos estudiosos. Alvstad e Rosa (2015, p. 15) destacam a existência de um certo “envelhecimento” de traduções, e também a busca por uma “grande tradução”, o que motivaria também uma desvalorização de uma tradução ou de traduções anteriores, devido a diferenças de natureza cultural ou histórica (como mudanças de contexto histórico ou mesmo mudanças de normas editoriais). Outra razão relevante para produzir retraduições seria o desejo de criar uma tradução com uma função diferente (VANDERSCHIEDEN, 2000 apud ALVSTAD; ROSA, 2015, p. 15). Alvstad e Rosa (2015, p. 15) também apontam fatores econômicos diversos, envolvendo marketing, disputas entre editores e editoras e questões ideológicas ou políticas. Consideramos que essas questões também afetam o universo musical, sobretudo em termos de canção popular. A questão funcional, por exemplo, pode afetar a retradução de canções em diferentes formas de mídia (cinema, televisão, teatro, internet e outras).

Sobre a pergunta “Como?” (“How?”), Alvstad e Rosa (2015, p. 16), comentam a necessidade de considerar os fatores internos e externos (*internal history*, *external history*), aqui destacados anteriormente. Elas apontam também a existência de *overt* (explícitas) e *covert* (escondidas) *retranslations*. Rótulos como *new version*, *new fully revised version* podem evidenciar a retradução.

Consideramos que essa pergunta é de extrema relevância para o estudo e pesquisa de tradução e retradução de canções, pois entendemos que é um aspecto ainda relativamente obscuro. Concordamos com Alvstad e Rosa (2015, p. 16), que a investigação sobre retradução envolve desde paratextos e depoimentos até a análise em nível linguístico, realizando-se uma verificação das relações entre eles. Esse procedimento é adotado por nós na análise das canções que compõem o corpus desta pesquisa.

Em nossa pesquisa, consideramos como “retradução” as gravações da canção traduzida realizadas após a primeira gravação traduzida.

3.4 Outras questões relevantes na tradução de canções

Além dos elementos discutidos por Peter Low e pelos autores mencionados nos itens anteriores, julgamos pertinente trazer outros aspectos que envolvem a tradução de canções e que se relacionam a nossa pesquisa.

Apter e Herman (2016, p.2) discutem a questão de traduções cantáveis e observam que *“singable translations are almost always designed to fit the original music, they face a constraint beyond those imposed on other translations. No translation is ever perfect”* (“traduções cantáveis são quase sempre concebidas de modo a se adequar à música original; elas enfrentam uma restrição além daquelas impostas a outras traduções. Nenhuma tradução nunca é perfeita.”, tradução nossa).⁵⁹ Os autores citam Burton Raffel (apud APTER; HERMAN, 2016, p.2), que aponta cinco razões pelas quais todas as traduções são necessariamente imperfeitas:

- 1 Não há duas línguas com a mesma fonologia, é impossível recriar numa língua os sons de uma obra composta em outra.
- 2 Não havendo duas línguas com a mesma estrutura sintática, é impossível recriar numa língua a sintaxe de uma obra composta em outra.
- 3 Não havendo duas línguas com o mesmo vocabulário, é impossível recriar o vocabulário de uma obra composta em outra língua.
- 4 Não havendo duas línguas com a mesma história literária, é impossível recriar as formas literárias de uma cultura na língua e cultura literária de outra.
- 5 Não havendo duas línguas com a mesma prosódia, é impossível recriar numa língua a prosódia de uma obra literária composta em outra. (APTER; HERMAN, 2016, p. 2, tradução nossa)⁶⁰

Das razões listadas acima, as que mais afetam a tradução de canções são as duas primeiras e a última, que envolvem a sonoridade, as estruturas sintáticas e o número de sílabas que integram os versos de uma canção. Apter e Herman (2016, p.2) enfatizam a necessidade de se adaptar à prosódia de um outro idioma: *“[...] a singable translation must somehow set words of a language with one prosody to music composed to fit the prosody of a different*

⁵⁹ “singable translations are almost always designed to fit the original music, they face a constraint beyond those imposed on other translations. No translation is ever perfect” (APTER; HERMAN, 2016, p.2)

⁶⁰

1 No two languages having the same phonology, it is impossible to re-create the sounds of a work composed in one language in another language.
 2 No two languages having the same syntactic structures, it is impossible to re-create the syntax of a work composed in one language in another language.
 3 No two languages having the same vocabulary, it is impossible to re-create the vocabulary of a work composed in another language.
 4 No two languages having the same literary history, it is impossible to re-create the literary forms of one culture in the language and literary culture of another.
 5 No two languages having the same prosody, it is impossible to re-create the prosody of a literary work composed in one language in another language. (APTER; HERMAN, 2016, p. 2)

language” (“[...] uma tradução cantável deve, de alguma forma, acomodar palavras de uma língua que tem sua própria prosódia a uma música composta para se ajustar à prosódia de uma língua diferente”, tradução nossa)

Apter e Herman (2016, p.3) também concordam com Raffel (apud APTER; HERMAN, 2016, p. 3), que considera que a “aproximação” deve ser trabalhada quando for impossível recriar com exatidão. Os autores afirmam também que o princípio da compensação deve ser adicionado à aproximação.

Apter e Herman (2016, p.6) também lembram a questão da centenária “batalha entre o logocentrismo e o musicocentrismo”, comentada por Gorlée (APUD APTER; HERMAN, 2016, p. 6). Consideramos que na obra do autor escolhido para nossa pesquisa, Bob Dylan, existe a predominância do logocentrismo, sobretudo por suas qualidades como poeta; embora a presença de diferentes ritmos e gêneros musicais em sua obra tenha criado diferentes sonoridades que se destacaram em fases ao longo de sua carreira.

Apter e Herman (2016, p.15) discutem o posicionamento de James Levine, diretor do *Metropolitan Opera* (posicionamento compartilhado por outros), de que mudar música ou palavras numa obra destinada ao palco seria o mesmo que trair essa obra; e que os sons das palavras são parte da música. Eles observam fatores que influem numa apresentação teatral, como cenários e figurinos, e consideram que

a tradução deve comunicar ao público da língua-alvo que a obra original merece atenção, revelando pelo menos alguma coisa da excelência especial desse original. Isso não significa necessariamente preservar o som das palavras o tempo todo, embora possa significar criar sons de palavras que recriam a beleza e o prazer geral do original, além de, se possível, recriar algumas das interações entre palavra e música do original. (APTER; HERMAN, 2016, p. 15, tradução nossa)⁶¹

Apter e Herman (2016, p.15) consideram que a tradução envolve re-criação, inclusive evocando Ezra Pound, que tinha essa concepção da tradução.

Consideramos que observar os sons das palavras é um aspecto que não deve ser negligenciado quando se pretende preservar qualidades do texto-alvo e da melodia que tenham papel importante na canção; como, por exemplo, o efeito produzido pelo som de determinadas consoantes ou vogais, que podem criar atmosferas que expressam sentimentos como dor, angustia, tristeza, alegria.

⁶¹ the translation should communicate to the target-language audience that the original work is worth its attention by revealing at least something of the special excellence of the original. This does not necessarily mean preserving the sound of the words at all times, though it could mean creating word-music sounds that re-create the overall beauty and pleasure of the original, while also, if possible, re-creating some of the original’s word-music interactions. (APTER; HERMAN, 2016, p. 15)

Apter e Herman (2016, p.17) comentam acerca do processo de tomada de decisões que envolvem a tradução de canções e de outros gêneros, lembrando que, em um determinado momento, os tradutores podem ter de escolher qual aspecto do original é mais importante: sentido, sonoridade, rima, uma piada, uma alusão, uma repetição. Eles observam também que há situações em que o aspecto mais importante é definido por quem solicita a tradução, evocando as “normas” abordadas por Toury (apud APTER; HERMAN, 2016, p. 17).

Apter e Herman (2016, p.18) listam seis mudanças que podem ser realizadas na música: dividir notas (*splitting notes*), combinar notas (*combining notes*), adicionar notas (*adding notes*), retirar notas (*deleting notes*), alongar sílabas (*spreading syllables*) e inserir sílabas (*inserting syllables*). Os autores ressaltam que essas mudanças podem acontecer na tradução de canções para melhorar o aspecto da cantabilidade, principalmente as duas últimas, que dizem respeito à letra de uma canção.

Apter e Herman (2016, p.57) discutem os três formatos de tradução descritos por John Dryden, “metáfrase”, “paráfrase” e “imitação”. Os autores consideram que, nos dias atuais, a “metáfrase” seria uma tradução literal, a “paráfrase” seria uma tradução literária e a “imitação” seria algo entre uma adaptação e um *spin-off*, um trabalho que seria apenas uma sugestão de outra obra. Também concordam com Low (apud APTER; HERMAN, p. 58) em que uma canção cujo texto-alvo não tem nenhuma relação semântica com o texto-fonte não dever ser considerada uma tradução.

Apter e Herman (2016, p.58) abordam diferenças entre tradução e adaptação. Para os autores, uma diferença entre ambas é que, numa tradução, não são realizadas grandes mudanças. Os dois autores abordam tradução de canções para diferentes finalidades, inclusive para o palco, portanto; consideram que a tradução ou produção de obras inacabadas também podem ser consideradas adaptações. Eles enfatizam, ainda, que no caso de produções para as quais já existe mais de uma versão para o palco, existe a possibilidade de uma dessas produções tornar-se uma adaptação, seja por decisão da direção ou outro motivo relacionado ao público-alvo. Entre as razões apontadas por Apter e Herman (2016, p. 60) para se realizar uma adaptação, além dessas razões está a necessidade de se atualizar a obra ou ao menos torná-la mais recente na cultura-alvo, a fim de dar mais relevância à obra. Consideramos que isso pode ocorrer também em tradução de canções. No caso de uma das canções de nosso corpus, “Mr. Tambourine Man”, entre as diferentes versões há adaptações, inclusive uma chamada como tal pelo artista que a realizou.

Apter e Herman (2016, p.61) comentam acerca de traduções realizadas por tradutores que não conhecem a língua-fonte. Nesses casos, quando os tradutores recorrem a uma

tradução intermediária, o resultado provavelmente será uma adaptação, mesmo se a tradução final não se distanciar da tradução intermediária. Em nosso corpus, duas traduções de “Mr. Tambourine Man” gravadas no Brasil partiram de uma tradução a partir de uma refração intralingual, e resultaram em adaptações.

Apter e Herman (2016, p.65) definem retradução como “*the creation of a new target text when one or more target texts already exist*” (“a criação de um texto-alvo quando um ou mais textos-alvo já existem”, tradução nossa). Eles ressaltam que, entre as razões para realizar-se uma retradução, está a existência de uma tradução datada. Outra razão enfatizada pelos autores é o fato de que as traduções já existentes de uma obra sejam, na verdade, adaptações; e, portanto, traduções mais literais podem preservar outras qualidades que essas adaptações não tenham preservado. Consideramos que esse é caso da canção “Mr. Tambourine Man”, que após refração intralingual e adaptações, foi objeto de duas traduções, uma delas realizada por Zé Ramalho, que preservou elementos que não tinham sido preservados nas adaptações e nem na tradução anterior.

Com relação à tradução de nomes, Apter e Herman (2016, p.77) comentam que a escolha deve ser do tradutor. Pela experiência dos autores na tradução de canções para óperas, eles apontam casos em que a tradução de nomes para a língua-lavo nem sempre é necessária, principalmente no caso de plateias já acostumadas a idiomas estrangeiros nesse gênero musical. Em duas traduções de canções de Bob Dylan gravadas no Brasil, “Joey” (“Joquim”) e “Hurricane” (“Furacão”), os nomes que aparecem nas letras foram traduzidos. Essas duas canções possuem em comum com o gênero da ópera o elemento narrativo e o dramático.

3. 5 Sobre adaptação

Linda Hutcheon, em *A Theory of Adaptation* (2006) discute os aspectos mais relevantes que envolvem a adaptação. Ela ressalta primeiramente a questão da intertextualidade: “Quando chamamos uma obra de adaptação, anunciamos abertamente sua relação explícita com outra obra ou obras”⁶² (HUTCHEON, 2006, p. 6, tradução nossa).

Ao discutir uma definição para “adaptação”, Hutcheon (2006, p. 7) ressalta que “De acordo com o significado do dicionário, ‘adaptar’ é ajustar, alterar, tornar apropriado.”

⁶² “When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works” (HUTCHEON, 2006, p. 6).

(“According to its dictionary meaning, ‘to adapt’ is to adjust, to alter, to make suitable.”, tradução nossa). Entre as intenções de uma adaptação, a autora lembra que podem estar o desejo de apagar a lembrança do texto ou de prestar um tributo ao original (HUTCHEON, 2006, p. 7), pois uma adaptação mantém a chamada “aura benjaminiana” (HUTCHEON, 2006, p. 4). Ela observa que o termo “adaptação”, utilizado para o processo e para o produto, pode envolver uma mudança de meio (como de um poema para um filme), de gênero, ou mudança de formato e contexto, uma “transcodificação”; ou, como no caso de uma biografia que é adaptada e transformada numa obra de ficção (em um filme ou outro gênero), uma “transposição” (HUTCHEON, 2006, p. 7/8).

Segundo Hutcheon (2006, p. 8), tomada como “processo de criação”, a adaptação envolve (re)interpretação e (re)criação, e pode ser descrita como

“Uma transposição reconhecida de obra ou obras reconhecíveis”[...]“Um ato criativo e interpretativo de apropriação/resgate” [...] “Um engajamento intertextual estendido com o trabalho adaptado”[...] (HUTCHEON, 2006, p. 8, tradução nossa).⁶³

Gêneros musicais também estão inseridos na definição de adaptação:

Minha mais restrita definição dupla de adaptação como processo e produto está mais próxima do uso comum da palavra e é ampla o bastante para me permitir tratar não apenas filmes e produções para o palco, mas também arranjos musicais e *covers* de canções, revisitação de arte visual de obras anteriores e versões em quadrinhos de história, poemas musicados e *remakes* de filmes, e videogames e arte interativa. (HUTCHEON, 2006, p. 9, tradução nossa).⁶⁴

Hutcheon lembra uma ideia bastante comum com relação a adaptações, a de que (uma) história é o ponto central e, assim como em outras modalidades de tradução, em adaptações, também se busca equivalência em vários elementos, tais como temas, personagens, motivações, pontos de vista, contextos, imaginário, etc. (HUTCHEON, 2006, p. 10), entretanto, ela ressalta que o ponto de partida ou de chegada de uma obra também pode ser totalmente modificado numa adaptação (HUTCHEON, 2006, p. 12).

Hutcheon (2006, p. 18) considera que “adaptadores são primeiro intérpretes e depois criadores” (“*adapters are first interpreters and then creators*”), e que talvez as adaptações malsucedidas tenham sofrido de uma certa falta de criatividade (HUTCHEON, 2006, p. 20).

Hutcheon (2006, p. 22) comenta acerca da interação que o público pode ter com uma adaptação, e concebe três “modos de engajamento” (“*modes of engagement*”), que ela define

⁶³ “An acknowledged transposition of recognizable work or works”[...]“A creative and interpretative act of appropriation/salvaging” [...]“An extended intertextual engagement with the adapted work”[...] (HUTCHEON, 2006, p. 8)

⁶⁴ My more restricted double definition of adaptation as process and product is closer to the common usage of the word and is broad enough to allow me to treat not just films and stage production, but also musical arrangements and song covers, visual art revisitations of prior Works and comic book versions of history, poems put to music and remarks of films , and videogames and interactive art. (HUTCHEON, 2006, p. 9)

como “*telling mode*” (“modo revelador”, em tradução literal), que acontece, por exemplo, na leitura de um romance; “*showing mode*” (“modo exibição”, em tradução literal), que acontece, por exemplo quando se assiste um filme ou peça, e “*participatory mode*” (“modo participativo”, em tradução literal), que acontece, por exemplo quando se joga um videogame. Consideramos que as canções estariam inseridas nas duas primeiras formas, pois uma canção pode possuir elementos narrativos, que serão ouvidos ao invés de lidos; e pode ser apresentada em formato visual, por exemplo, em videoclipes. O fato de canções serem utilizadas como trilhas sonoras de filmes (como é o caso de “Knockin’ on Heaven’s Door”, que integra nosso corpus), também faz com que estejam inseridas no “modo de exibição”. Hutcheon (2006, p. 28) ressalta que o contexto de produção e também o de recepção de obras adaptadas sofrem influências de questões econômicas, culturais, estéticas e até pessoais. Lembramos que esse é um aspecto que afeta não apenas adaptações, mas também traduções.

Ao estabelecer relações entre adaptação e apropriação, Sanders destaca a discussão de questões que envolvem os gêneros de rap e hip-hop, como o copyright, e propõe que o aspecto da recontextualização seja considerado:

Ainda mais recentemente, temos o exemplo prático de *sampling* em gêneros musicais como rap e hip-hop. David Hesmondhalgh descreveu provocativamente isso como plágio, como uma tática cultural ou ato intervencionista, indicando maneiras pelas quais os debates sobre plágio e direitos de propriedade intelectual e literária precisam ser remobilizados de maneiras mais positivas, socialmente produtivas e fortalecedoras. Explorando o que ele descreve como os sons emaranhados do rap, Hesmondhalgh questiona até que ponto o interesse do rap em apropriação, intertextualidade e 'recontextualização' pode estar sujeito à lei convencional de direitos autorais: 'Até que ponto o ato de recontextualização, a colocação de samplear outros sons, significa que a autoria (e as recompensas financeiras resultantes) devem ser atribuídas aos que samplearam, e não aos que foram sampleados?' (2000: 280). [...] Talvez, como em alguns desses reconhecimentos mais comemorativos do potencial do *rap* ou do *sampling* para promover uma nova estética, precisamos ver a adaptação e a apropriação literárias desse ponto de vista mais positivo, vendo-o como criando novas possibilidades culturais e estéticas. fique ao lado dos textos que os inspiraram, enriquecendo ao invés de "roubá-los" (SANDERS, 2006, p.40 / 41, tradução nossa).⁶⁵

⁶⁵ Even more recently we have the working example of sampling in musical genres as rap and hip-hop. David Hesmondhalgh has provocatively described this as plagiarism as a cultural tactic or interventionist act, indicating ways in which debates about plagiarism and intellectual and literary property rights need to be remobilized in more positive, socially productive and empowering ways. Exploring what he describes as the ‘tangled’ sounds of rap, Hesmondhalgh queries the extent of which rap’s interest in appropriation, intertextuality and ‘recontextualization’ can be subjected to conventional copyright law: ‘To what extent does the act of recontextualization, the placing of the sample to other sounds, mean that authorship (and the resultant financial rewards) should be attributed to those sampling, rather than those sampled?’ (2000:280). [...] Perhaps as with some of these more celebratory recognitions of the potential of rap or sampling to foster a new aesthetic, we need to view literary adaptation and appropriation from this more positive vantage point, seeing it as creating new cultural and aesthetic possibilities that stand alongside the texts which have inspired them, enriching rather than ‘robbing’ them (SANDERS, 2006, p.40/41).

Capítulo 4: “Mr. Tambourine Man”

4. 1. Apresentação da canção

As canções de Bob Dylan foram traduzidas e gravadas em diversos idiomas. No Brasil, foram realizadas gravações por vários artistas, e a canção que recebeu até o momento o maior número de gravações em versão traduzida, com letras e estilo de gravação diferentes, foi “Mr. Tambourine Man”⁶⁶.

A canção “Mr. Tambourine Man” faz parte do álbum *Bringing It All Back Home*, lançado em março de 1965, que inclui também outras canções que se tornaram representativas na obra de Bob Dylan, como “Subterranean Homesick Blues”, “Maggie’s Farm”, “It’s All Right Ma (I’m only bleeding)” e “It’s All Over Now, Baby Blue”. Esse álbum tem gravações acústicas e gravações em que Dylan é acompanhado de um grupo de músicos, incluindo John Sebastian, que formaria depois o grupo Lovin’ Spoonful. A essa altura da carreira, Dylan já havia incorporado a seu trabalho o uso da guitarra em apresentações e gravações (e as mudanças de ritmo e estilo que viriam com esse advento), o que provocara diversas reações contrárias por parte de fãs e críticos. Entretanto, seu público crescera, a despeito de críticas e de vaias recebidas em shows. Dylan já não aceitava mais ser classificado como um artista de uma única categoria, de um único estilo musical. Ser considerado um compositor *folk* provavelmente significaria uma restrição criativa a que ele não desejava se submeter, tanto em termos de melodia quanto em termos de letra. Mas a influência e as lições aprendidas com músicos e compositores da tradição *folk* norte-americana (como Woody Guthrie e Leadbelly) jamais deixariam de fazer parte de seu trabalho. Sobre sua relação com a música *folk*, Dylan diz, em entrevista de 1965:

[...] Fiquei interessado em música *folk* porque precisava fazê-lo de alguma forma. Obviamente eu não sou um sujeito que trabalha duro. Eu tocava violão, era tudo o que eu fazia. Eu achava que era ótima música. Certamente eu não virei as costas para nada que é assim. Há – e tenho certeza que ninguém percebe, todas as autoridades que escrevem sobre o que é e o que deveria ser, e quando dizem

⁶⁶ Algumas passagens deste capítulo e do capítulo anterior podem constar em artigo publicado por nós, em cumprimento ao regulamento do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da FFLCH-USP (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP): FERRAZ, Maiaty Saraiva. Traduições de *Mr. Tambourine Man* no Brasil: da Refração à Retradução. **Cadernos de Tradução**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 101-131, 2017. Disponível em< <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2017v37n2p101>>.

mantenha as coisas simples, eles deveriam ser facilmente compreendidos – música *folk* é a única música que não é simples. Nunca foi simples. É estranha, cara, cheia de lendas, mitos, Bíblia e fantasmas. Eu nunca escrevi nada difícil de entender, nem mesmo na minha cabeça, e nem mesmo contando algumas das minhas canções antigas. Elas estavam fora de vista (DYLAN apud COTT, 2006, p. 50, tradução nossa)⁶⁷

“Mr. Tambourine Man” está entre as canções mais conhecidas de Dylan. Como outras canções de Dylan, também recebeu gravações por outros artistas, as chamadas “*covers*”. Johnny Rivers, Johnny Johnson, William Shatner e Judy Collins estão entre os que fizeram regravações da canção. Entretanto; os Byrds foram provavelmente os primeiros a realizar uma gravação *cover* de “Mr. Tambourine Man”. Os Byrds lançaram, também em 1965, seu primeiro álbum, que se chamou exatamente *Mr. Tambourine Man*, no qual gravaram, além de canções de autoria do grupo e de outros autores (como Pete Seeger), uma versão dessa e de outras canções de Dylan, “All I Really Want To Do”, “Spanish Harlem Incident” e “Chimes of Freedom” (do álbum *Another Side of Bob Dylan*, de 1964). Tanto a gravação de Bob Dylan quanto a dos Byrds atingiram o topo das paradas. O estilo vocal e instrumental, além da presença de canções de Bob Dylan e Pete Seeger, valeram ao grupo o epíteto de *folk rock*, embora seu trabalho fosse considerado também como semelhante ao dos Beatles. Outras canções de Bob Dylan foram também gravadas pelos Byrds, que reuniu e relançou todas no álbum *The Byrds Play Dylan*, em 1979. As gravações das canções de Dylan feitas pelos Byrds também foram lançadas em formato de disco compacto, o que era comum na época; principalmente nos anos 1960 e 1970. Várias canções de Dylan também foram lançadas em formato compacto ao longo de sua carreira. É oportuno lembrar que as datas que mencionamos são as datas de lançamento nos EUA, pois o lançamento dos álbuns de artistas de *rock* e *pop* no Brasil nas décadas de 1950, 1960 e 1970 geralmente ocorria depois do lançamento no país de origem, às vezes até com anos de intervalo, mesmo se tratando de artistas com grande popularidade e público no Brasil. A partir dos anos 1980, esse hiato foi diminuindo, e o número de lançamentos simultâneos ou com menos tempo decorrido do lançamento original pôde se tornar menor, como é o caso do álbum *Infidels*, que não demorou muito tempo para ser lançado no Brasil. Apesar dessa situação, o público brasileiro teve acesso a gravações de Dylan por meio de outras alternativas, como discos importados e

⁶⁷ [...] I became interested in folk music because I had to make it somehow. Obviously I’m not a hard-working cat. I played the guitar, that was all I did. I thought it was great music. Certainly I haven’t turned my back on anything like that. There is – and I’m sure nobody realizes this, all the authorities who write about what it is and what it should be, when they say keep things simple, they should be easily understood – folk music is the only music where it isn’t simple. It’s never been simple. It’s weird, man, full of legend, myth, Bible, and ghosts. I’ve never written anything hard to understand, not in my head anyway, and nothing as far out as some of the old songs. They were out of sight. (DYLAN apud COTT, 2006, p. 50)

também divulgação em rádios e televisão. As mudanças trazidas pelo formato digital transformaram o cenário mundial das gravações e reproduções de música de forma radical, e problemas como esse *delay* na chegada das gravações ao público praticamente não existem mais. As questões que permeiam a indústria musical hoje dizem respeito ao *copyright*; ou seja, se por um lado a digitalização facilitou a divulgação e reprodução de material sonoro gravado, por outro lado criou impasses quanto aos direitos de gravação, e essa é uma questão que ainda está sendo discutida.

4.1.1 Estrutura da canção

“Mr. Tambourine Man”, na primeira gravação de Dylan, possui um refrão intercalado a quatro estrofes, com o refrão iniciando e terminando a canção, como segue: refrão + estrofe1 + refrão + estrofe2 + refrão + estrofe3 + refrão + estrofe4 + refrão. Julgamos conveniente utilizar uma numeração para cada uma das estrofes, na sequência em que são cantadas na gravação de Dylan de 1965, para facilitar a referência a cada estrofe nas análises.

Apresentaremos graficamente a letra numa divisão em versos que toma por base a estrutura melódica sobre a qual é cantada, e não a forma como aparece nos encartes dos álbuns. Melodicamente, a estrutura se compõe basicamente de três linhas melódicas no refrão e três linhas melódicas que se repetem dentro das estrofes.

4.1.2 Estrutura melódica do refrão

O refrão inicia e termina a canção, além de retornar após cada uma das estrofes.

- 1 *Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me*
- 2 *I'm not sleepy and there is no place I'm going to*
- 3 *Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me*
- 4 *In the jingle jangle morning I'll come followin' you.*

Ele se compõe de três frases melódicas. A primeira delas se repete no primeiro e terceiro versos, com a mesma letra e com uma pequena variação de notas ao final. O segundo e o quarto versos têm melodias diferentes dessa primeira e também diferem entre si. Nas cinco vezes em que esse refrão é ouvido ao longo da canção, não há praticamente variações nessa estrutura melódica.

Primeiro verso

fá	Hey	Mis	
mi		ter	
ré#			
ré		Tam	
do#			
do	bou	rine	song
si			
lá#			
lá	Man	play	a for
sol#			
sol			
fá#			
fá			me

Terceiro verso

fá	Hey	Mis	
mi		ter	
ré#			
ré		Tam	
do#			
do	bou	rine	song
si			
lá#			
lá	Man	play	a
sol#			
sol			
fá#			
fá			for me

Segundo verso

fá			
mi			
ré#			
ré		is	
do#			
do	py	and there	no
si			
lá#		place	
lá	slee		I'm
sol#			
sol	not		go in to
fá#			
fá	I'm		

Quarto verso

fá			
mi			
ré#			
ré		gle	
do#			
do		jan	
si			
lá#		mor	
lá	jin	gle	ning ilow
sol#			
sol	the	I'll	fo ing
fá#			
fá	In	come	you

As estrofes têm uma estrutura comum construída sobre três frases melódicas básicas, que aparecem em sequência. A mesma sequência de três frases melódicas retorna na segunda metade da estrofe, como se pode visualizar na representação gráfica da melodia na figura abaixo.

Estrofe 1 – Primeira parte

fá	Though	I	know	that	e
mi					venin's
ré#					
ré					em
do#					
do		pire		turned	in
si					
lá#					
lá			has	re	to
sol#					
sol					
fá#					
fá					sand
fá					
mi					
ré#					nished
ré					
do#					from
do					
si					
lá#					
lá			va		my
sol#					
sol					
fá#					
fá					hand
fá					
mi					
ré#					
ré					stand
do#					
do	dy	here	to		but
si					
lá#					still
lá		blin			not slee
sol#					
sol		me			ping
fá#					
fá					left

Estrofe 1 – Segunda parte

fá	My	wea	n	ness
mi				a
ré#				
ré				ma
do#				
do		zes	me	on
si				
lá#				
lá			I'm	bran ded my
sol#				
sol				
fá#				
fá				feet
fá				
mi				
ré#				
ré				no
do#				
do				one
si				
lá#				
lá			have	to
sol#				
sol			I	
fá#				
fá				meet
fá				
mi				
ré#				
ré				street's
do#				
do		cient	emp	ty too
si				
lá#				dead
lá		an		for drea
sol#				
sol		that		ming
fá#				
fá				and

A depender da estrofe, há variações maiores ou menores nessas três frases melódicas básicas, mas elas são estáveis o bastante para serem reconhecidas auditivamente com facilidade, especialmente no caso das duas primeiras. A terceira frase, que conclui esse conjunto melódico, é a que tem maiores variações ao longo da canção, chegando, em algumas estrofes, a se alterar completamente. A primeira frase melódica do conjunto é a mais estável. A segunda ocorre apenas uma vez na primeira e segunda parte da primeira estrofe, mas começa a se repetir nas estrofes subsequentes, cada vez mais vezes, de modo que, na última estrofe, chega a haver cinco repetições dessa segunda frase melódica na primeira parte da estrofe e quatro repetições na segunda metade da estrofe.

Estrofe 4 – Primeira parte

1ª frase melódica

tá	Than take me di
mi	sa
rê#	
rê	pea mags
do#	
do	my of
si	
lã#	
tã	through the smoke my
sol#	
sol	
tã#	
tã	mind

2ª frase melódica

tã	
mi	
rê#	
rê	gy
do#	
do	ruin
si	
lã#	
tã	fog of
sol#	
sol	the
tã#	
tã	down time

2ª frase melódica

tã	
mi	
rê#	
rê	the
do#	
do	tro
si	
lã#	
tã	past zen
sol#	
sol	far
tã#	
tã	leaves

2ª frase melódica

tã	
mi	
rê#	
rê	ted
do#	
do	frigh
si	
lã#	
tã	haun tened
sol#	
sol	the
tã#	
tã	trees

2ª frase melódica

tã	
mi	
rê#	
rê	the
do#	
do	win
si	
lã#	
tã	to dy
sol#	
sol	out
tã#	
tã	beach

Estrofe 4 – Segunda parte

tã	Yes to dance be neath the di
mi	a mond sky
rê#	
rê	
do#	
do	with one hand wa
si	
lã#	
tã	ving
sol#	
sol	
tã#	
tã	tree

tã	
mi	
rê#	
rê	ted
do#	
do	by
si	
lã#	
tã	et the
sol#	
sol	thou
tã#	
tã	si sea

tã	
mi	
rê#	
rê	the
do#	
do	cir
si	
lã#	
tã	by cus
sol#	
sol	clied
tã#	
tã	cir sands

tã	
mi	
rê#	
rê	mo
do#	
do	ry
si	
lã#	
tã	me and
sol#	
sol	all
tã#	
tã	with fate

tã	
mi	
rê#	
rê	be
do#	
do	neath
si	
lã#	
tã	deep the
sol#	
sol	ven
tã#	
tã	dri waves

fá	_____ of _____			
mi	_____ cra _____			
ré#	_____			
ré	_____ the _____			
do#	_____			
do	_____ twis _____		_____ zy _____	
si	_____			
lá#	_____			
lá	_____ from _____		_____ tead _____ so _____	
sol#	_____			
sol	_____ far _____		_____ row _____	
fá#	_____			
fá	_____ reach _____			

fá	_____							
mi	_____							
ré#	_____							
ré	_____ day _____							
do#	_____							
do	_____ a _____		_____ bout _____		_____ to _____		_____ un _____	
si	_____							
lá#	_____							
lá	_____ get _____				_____ til _____ to _____ mo _____			
sol#	_____							
sol	_____ for _____				_____ row _____			
fá#	_____							
fá	_____ let _____		_____ me _____					

4.1.3 A letra de “Mr. Tambourine Man”

A temática de “Mr. Tambourine Man” suscitou muitas discussões e diferentes interpretações, provavelmente devido ao discurso com imagens inusitadas, enigmáticas, complexas e ricas em simbologia ao longo de toda a letra, que chegaram a fazer com que fosse considerada surrealista⁶⁸.

O texto é predominantemente descritivo e estruturado em forma de monólogo de um eu-lírico, que se dirige, no entanto, a um interlocutor específico, a quem chama de “*Mr. Tambourine Man*” já desde as primeiras palavras do refrão, que começa com uma interjeição (*Hey*) e com “*Mr. Tambourine Man*” como vocativo. O direcionamento da fala do eu-lírico a esse interlocutor único e particular reitera-se ao longo de toda a canção nos diversos imperativos que aparecem na letra (*play, take me, cast, let me...*).

A letra inicia, portanto, com esse refrão, em que o eu-lírico se dirige ao *Tambourine Man*, provavelmente um homem que toca pandeiro, pedindo a ele que toque uma canção, dizendo que não está indo a lugar algum e explicitando a intenção de segui-lo.

- 1 *Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me*
- 2 *I'm not sleepy and there is no place I'm going to*
- 3 *Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me*
- 4 *In the jingle jangle morning I'll come followin' you.*

Nos vários momentos em que o eu lírico tematiza a si mesmo ao longo da canção, os aspectos focalizados são bastante subjetivos como, por exemplo, a percepção que tem de sua própria condição atual e sensações físicas no presente da enunciação, seu desejo de deixar ou mesmo fugir do lugar e tempo em que se encontra.

Ao referir-se a sua condição atual, ela vai sendo caracterizada como solitária (“*I have*

⁶⁸ Surrealismo: “Movimento artístico e literário iniciado na Europa da década de 1920, tendo como projeto valorizar ao máximo o irracionalismo, a incoerência, a expressão do inconsciente e, por isso, o instinto, o sonho, as imagens e valores nascidos dessa atitude” (<http://www.aulete.com.br/surrealismo>).

no one to meet”), de desalento (“*the ancient empty street is too dead for dreaming*”), de descaminho (“*there is no place I’m going to*”). Assim, ele parece apresentar a si mesmo como isolado em seu mundo. Não há lugar ao qual esteja indo, nem ninguém a quem ele vá encontrar, e há algumas imagens que parecem remeter a um passado morto (além da referência à rua ancestral e vazia que está “morta demais para sonhar”, o trecho “*the evenin’s empire has returned into sand, vanished from my hand*”, por exemplo).

Quanto a suas sensações físicas, além da afirmação de não estar com sono - que aparece no refrão e, portanto, é várias vezes repetida e ocupa uma posição-chave na letra -, há algumas reiteraões de estados de entorpecimento (“*my toes too numb to step, my hands can’t feel to grip*”), provavelmente como resultado de algum tipo de privação ou amortecimento geral dos sentidos (“*my senses have been stripped*”).

A partir dessa autopercepção subjetiva declarada é que o eu-lírico se dirige ao personagem *Tambourine Man*, para, na maior parte da letra, fazer-lhe uma série de pedidos: pede não apenas que toque para ele (“*play a song for me*”), mas também que o conduza numa viagem num barco mágico rodopiante (“*take me on a trip upon your magic swirlin’ ship*”), por exemplo. E também, em mais de um ponto da letra, diz que está pronto para partir e seguir o *Tambourine Man*.

Ao falar de si, o eu-lírico deixa poucas pistas de quem ele é objetivamente, mas expressa seus sentimentos e seu desejo de deixar a realidade em que está (“*let me forget about today until tomorrow*”, ao final da letra, por exemplo), e é ao *Tambourine Man* que ele pede para tocar e conduzi-lo para além desse mundo que ele está pronto para deixar e deseja deixar.

Esse mundo, no discurso do eu-lírico, é delineado por meio de imagens muitas vezes sem lógica, do ponto de vista da realidade dos fenômenos objetivos (árvores assombradas e assustadas, o império da noite que volta a ser areia, o barco mágico rodopiante, por exemplo), criando um sistema imagético muito visual, em que se mencionam vários elementos da natureza (mar, praia, vento) e que, pelas características insólitas, cria uma atmosfera onírica. Certamente esse caráter onírico das imagens foi o que valeu à canção a qualificação de letra “surrealista”.

São muito escassos os elementos narrativos. Na descrição de seu mundo, o eu-lírico lança mão da alternância de opostos, em imagens que contrapõem noite e dia, luz e escuridão, vigília e sono, lembrança e esquecimento, entre outras.

Há uma destacada reiteração ao longo da canção de remissões a formatos circulares (*tambourine, circus*), a movimentos de giro (*swirlin’, spinnin’*) e oscilação (*swingin’*), a dança (*dancing, skippin’*, e os próprios movimentos giratórios e de “balanço” mencionados antes), a

elementos de circo (*circus, clown*) e a elementos musicais ou a sonoridades afins às musicais (*tambourine, play, song, jingle, jangle* e várias palavras que, além da acepção com que aparecem na canção, têm acepções próprias no campo da música, como *time, wind, following, reel*).

A estreita relação e interação entre pelo menos dois desses campos semânticos é clara: o da dança e o da música. Ela já se anuncia desde “*following*”, que pode significar “seguir” outra pessoa, no sentido de tocar com ela ou dançar a partir do que ela toca. São várias as celebrações em que se toca e se dança, conjuntamente. Há vários nomes que designam, ao mesmo tempo, um estilo musical e uma dança, como é o caso de *reel*, bolero, rock, *twist*, samba, o que indica a estreita proximidade entre essas manifestações artísticas e culturais, e a letra parece trabalhar fortemente sobre esses dois campos semânticos (dança e música).

O eu-lírico descreve onde esteve e locais para onde deseja ir, embalado pela canção do *Tambourine Man*. A letra não apresenta descrições físicas do eu-lírico ou de quem ele seja socialmente, assim como não o faz com relação ao *Tambourine Man*. O elemento que os une é a canção, e o retrato subjetivo e difuso de ambos pode ser feito através das imagens expressas na canção. Essas imagens, de grande riqueza poética, suscitaram variadas e diversas interpretações sobre os significados da canção, a ponto de o próprio Dylan ter sido questionado a respeito.

A busca da explicação da figura do pandeiro e de seu tocador esbarrou antes na questão que mais envolveu a canção: seria uma canção sobre drogas, ou sobre o efeito delas na mente? Shelton, biógrafo oficial de Dylan, define a canção primeiramente como

[...] Uma grande letra-poema sobre a busca do artista por transcendência. Novamente, a atenção de Dylan volta-se para os sentimentos – a sua natureza e a escolha entre render-se a eles ou controlá-los, com humor e dureza [...](SHELTON, 2009, p.384).

Shelton (2009) explora a questão da temática sobre as drogas, apontando na letra prováveis motivações semânticas e sonoras para essa interpretação:

“Tambourine” é ousada por definição, mas ressoa com ambiguidade. Dylan pergunta qual experiência, caminho ou nova porta pode levar-nos à felicidade e à plenitude. A interpretação mais amplamente aceita é que Dylan estivesse falando sobre drogas. (Richard Goldstein planejava dar ao seu primeiro livro, sobre drogas nas universidades, o título de *Mr. Tambourine Man*. O sócio de Grossman⁶⁹, John Court, solicitou, ou exigiu que o editor mudasse o título). A teoria da metáfora sobre drogas é fácil de sustentar: referências a transcendência, liberdade, fuga e referências diretas, na segunda estrofe, a uma viagem e sentidos despidos, e na quarta estrofe a

⁶⁹ Grossman foi o primeiro empresário de Dylan. (Nota da autora)

“*the smoke rings of my mind*” [os anéis de fumaça da minha mente]. As *Confissões de um Comedor de Ópio*, de Tomas De Quincey, referem-se ao ópio como “o ídolo sombrio”, tradução do latim *Mater Tenebrarum*. É possível que Dylan, ao ler De Quincey, tenha ficado suficientemente intrigado com a sonoridade da expressão *Mater Tenebrarum* para adaptá-la como Mr. Tambourine Man? (SHELTON, 2009, p.385).

Hinton (2009) cita o próprio Dylan afirmando que o tema da canção não teria relação com drogas:

Já tendo feito duas tentativas de gravar esta música em junho de 1964, primeiro como uma demo para a Witmark Publishing e em seguida durante a sessão de gravação de *Another Side of Bob Dylan*, Dylan estava pronto para o arranjo definitivo. Apesar de muita especulação, ela foi inspirada, não por LSD, que Bob afirma nas notas de *Biograph* ter experimentado alguns meses depois de escrevê-la, mas literalmente por um pandeiro turco enorme, com 10 centímetros de altura e guizos em volta da circunferência. Dylan relembria que o instrumento era “grande como uma roda de carroça. Compus parte dela em Nova Orleans. Coisas diferentes me inspiraram. O filme *La Strada* de Fellini. As drogas não influenciaram esta canção, elas nunca foram assim tão importantes para mim. Eu podia usá-las ou não.” (HINTON, 2009, p. 44/45).

Shelton (2009) aponta outras prováveis referências na letra da canção, que chegam a conduzi-la a outros extremos:

Conhecedor da música gospel negra, Dylan não teria dificuldade para identificar o Tambourine Man como o portador da salvação religiosa, ao levar um “barulho jubiloso” para a igreja. Qualquer trupe do Exército da Salvação que pregue nas ruas usa tamborins para animar os hinos. O Tambourine Man poderia, facilmente, ser uma personificação das musas da música e da poesia, ou um *sandman* para adultos [Em referência ao mito de Morfeu, personagem que joga areia nos olhos das crianças para ajudá-las a dormir. (Nota do Tradutor)], um espírito que nos arrasta para fora do nosso desfile diário, nos faz escapar para “*far from the twisted reach of crazy sorrow*” [longe do alcance tortuoso do desgosto insano] com a esperança de que possamos “*forget about today until tomorrow*” [esquecer sobre hoje até amanhã]. (SHELTON, p.385/6).

O próprio Shelton (idem) expressa sua compreensão da figura do *Tambourine Man*:

Na minha opinião, o Tambourine Man é o próprio Bob, que toca uma canção para mim, me faz segui-lo, lança sobre mim seu feitiço dançante. O espírito que seduz os seus próprios sentidos é o efeito que Dylan teve sobre tantos outros. Ao escutá-lo, ficamos de fato prontos para ir a qualquer lugar. Ele me faz esquecer o dia de hoje, e amanhã terá outra canção para mim. (SHELTON, p.386).

A explicação sobre a estrutura da canção e as discussões com relação a sua temática são relevantes para que se possa compreender a canção. Apresentaremos a seguir a análise das estrofes de “Mr. Tambourine Man”.

4.1.4 Análise da letra de “Mr. Tambourine Man”

4.1.4.1 O refrão

Consideremos inicialmente o significado de “*tambourine*”, presente tanto no título – “*Mr. Tambourine Man*” - quanto no refrão. O dicionário *Webster* Inglês-Português (editado por Houaiss) traz para o verbete: “**tambourine** s. (mús.) pandeiro, (orn.) pombo-tambor.” O título da canção apresenta um homem que se chama “Sr. Pandeiro”, numa quase personificação às avessas (o homem se tornou o instrumento ou o instrumento ganhou vida?).

É oportuna a questão da construção da identidade de um indivíduo e de sua relação com a sociedade. Laurenti; Barros (2000) ressaltam que, na identidade de um indivíduo, estão inseridos os papéis que desempenha na sociedade; pois a “identidade é vista como totalidade não apenas no sentido da multiplicidade dos personagens, mas também no que se refere ao conjunto de elementos biológicos, psicológicos e sociais que a constitui”. Essa identidade, criada pelo elemento humano e sujeita a mudanças estabelecidas na relação entre indivíduo e sociedade, tem na sua representação relações especiais com o nome. As autoras lembram ainda que “Para muitos, a identidade se confunde com o nome e, nele estão a diferença (pré-nome) e igualdade (sobrenome)” (Idem, 2000). No caso do título da canção, o “Sr. Pandeiro” é ao mesmo tempo prenome e sobrenome, tendo essa única identidade. Mas acrescentam que “O nome não é a identidade; enquanto substantivo não revela a identidade, mas apenas parte dela. O substantivo é algo que nomeia o ser, e para isso é necessária uma atividade: o nomear.” O “Sr. Pandeiro”, circunstancialmente nomeado pelo eu-lírico da canção, tem sua identidade relacionada ao instrumento, pois assim é percebido pelo outro:

É importante, segundo Jacques (1998), não limitar o conceito de identidade ao de autoconsciência ou auto-imagem. A identidade é o ponto de referência, a partir do qual surge o conceito de si e a imagem de si, de caráter mais restrito. Seria mais sensato dizer que essa singularidade, o reconhecimento pessoal dessa exclusividade, não é construída, mas vai sendo construída, a fim de abandonar a noção de imutabilidade. A identidade não se apresenta sob a forma de uma entidade que rege o comportamento das pessoas, mas é o próprio comportamento, é ação, é verbo.[...] (LAURENTI; BARROS, 2000).

Ao ser percebido pelo eu-lírico da canção como “Sr. Pandeiro”, sua identidade será a mesma do instrumento - que, por sua vez, vincula o personagem “*Mr. Tambourine Man*” à música -, pois o discurso em que está inserido, ou seja, o discurso da canção não apresenta, como veremos ao longo da letra, elementos que se oponham a essa identidade. Ele é o

homem-instrumento que vai ser chamado a tocar e conduzir por meio da música.

O refrão começa com uma interjeição e um vocativo no primeiro verso, “*Hey! Mr. Tambourine Man*”, que serão repetidos no terceiro verso do refrão. Esse vocativo já indica que o eu-lírico vai dirigir-se a um interlocutor único ao longo da canção, que é o homem-pandeiro. Esse discurso é unilateral, pois o eu-lírico se dirige ao “*Tambourine Man*”, fazendo pedidos e descrevendo sua própria condição, seus sentimentos, seus desejos, suas perspectivas; mas não há qualquer resposta por parte desse interlocutor. Temos uma situação semelhante à de um monólogo. O imperativo que vem em seguida, “*play*”, é apenas o primeiro de uma série de pedidos que veremos ao longo da canção.

Refrão

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
I'm not sleepy and there is no place I'm going to
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
In the jingle jangle morning I'll come followin' you.

No segundo verso, o eu da canção começa a falar de si: descreve seu estado físico (“*I'm not sleepy*”) e diz não estar indo a lugar algum (“*there is no place I'm going to*”). Temos dois verbos no presente e em estruturas negativas, para expressar esse estado. Temos depois o verbo “ir” relacionado à ideia de movimento, “*no place I'm going to*”. O quarto verso do refrão traz uma estrutura de futuro, “*I'll come following you*” (“eu irei te seguir”). O uso dos verbos no presente e no futuro - expressando uma descrição e uma ação futura que é uma intenção e vontade (*will*) - tornam claro que o refrão não possui uma narrativa no passado, nem tampouco se refere a ele. A natureza descritiva do refrão se reforça também com o uso de substantivos e adjetivos, “*sleepy*” (um adjetivo), “*no place*” (um determinante e um substantivo) e da expressão “*jingle jangle*”, de natureza onomatopaica, mas com valor de adjetivo nesse texto (modifica *morning*).

Segundo o dicionário Oxford (1998), além dos significados “*a light ringing sound such as that made by metal objects being shaken together*” e “*a short slogan, verse or tune designed to be easily remembered, specially as used in advertising*” que “jingle” tem como substantivo, um dos significados do verbete pode ser: “**verb** [*of writing*] *be full of alliteration or rhymes. [...] Origin: late Middle English; imitative*”. O mesmo dicionário apresenta o

seguinte sentido para “jangle”: “**verb** make or cause to make a ringing metallic sound, typically a discordant one. [...] **noun** [in sing] a ringing metallic sound: the shrill jangle of the door bell.” Essas duas palavras qualificam a manhã a partir de suas qualidades sonoras, tanto semanticamente (pelo sentido que essas palavras têm) quanto pelo efeito sonoro que a junção das duas produz, evocando os sons metálicos do próprio pandeiro.

Ainda levando em conta a sonoridade, verificamos que o refrão possui rima no final do segundo e quarto versos, entre “to” e “you”. Há uma tendência aliterativa marcada pela presença do som /p/ em “play”, no primeiro verso, e duas vezes no segundo verso, em “sleepy” e “place”, além do som /t/ em “Mister”, “Tambourine” e “to”. Em termos fonéticos, a sonoridade explosiva desses sons contrasta com os sons sonoros e nasais /m/ e /n/, encontrados em “man”, “me”, “come” e com “morning”, “jingle”, “jangle”.

No primeiro verso do refrão (que se repete no terceiro), em “*play a song*”, o *Tambourine Man* já havia sido diretamente associado ao universo da música. No quarto verso, “*In the jingle jangle morning I’ll come following you*”, temos “jingle jangle”, que é uma onomatopeia, um som agudo. Se considerarmos somente a palavra “jingle” (canção criada para ser utilizada em propaganda), já temos mais uma evocação do universo musical.⁷⁰

No refrão de “*Mr. Tambourine Man*”, temos o universo da música em destaque (“play”, “song”, “tambourine”, “jingle”, “jangle” compõem esse universo), mais especificamente a canção (*song*), envolvendo a jornada de um ser que tem nela e no homem-pandeiro sua possibilidade de caminho. A palavra “following”, por sua vez, faz surgir para o ouvinte principalmente a ideia de seguir alguém em termos de movimento (ir atrás). No entanto, também é uma palavra usada para “acompanhar” tocando junto com outra pessoa

⁷⁰ “jingle jangle morning” pode ser considerada uma alusão à canção de abertura da peça *The Quare Fellow*, de Brendan Behan, que é cantada por um prisioneiro para acordar os presos (HINTON, 2006, p. 45). A primeira estrofe da canção: *A hungry feeling came o’er me stealing/And the mice were squealing in my prison cell/And the old triangle went jingle jangle/All along the banks of the Royal Canal* (BEHAN, 1978, p. 39). Os dois versos “*And the old triangle went jingle jangle/All along the banks of the Royal Canal*” são repetidos ao final de cada estrofe, caracterizando um refrão. Na canção da peça, “jingle jangle” é uma onomatopeia do som do triângulo, ao passo que na canção de Dylan essa ligação não está expressa. A canção da peça de Behan tornou-se uma das mais populares dentro da tradição de canções folk irlandesas. Outra fonte de inspiração pode ter sido a canção country “*I’ve got spurs that jingle jangle jingle*”, composta por Joseph J. Lilley e Frank Loesser em 1942, e gravada por Gene Autry e outros artistas. A canção foi tema do filme *The Forest Rangers*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mctfvAMrqrq>>. Acesso em 15.01.2020.

(música) ou acompanhar uma música dançando (dança), como vimos. Esse triplo sentido possível da palavra, numa posição-chave da canção que é o refrão, parece se desdobrar, ao longo das estrofes, em diferentes imagens relacionadas à música e à dança. Permite simultaneamente entender que o eu-lírico se propõe “seguir” ou “acompanhar” o *Mr. Tambourine Man*, seja indo atrás dele, tocando com ele, dançando ao ritmo da canção que pede a ele.

Esse ser, esse “eu” da canção descreve a si mesmo por meio de negativas; ele não tem sono, não está indo a lugar algum. O objeto de seu desejo é uma canção, ele quer ser embalado, encantado por essa canção para seguir o homem-pandeiro, o homem do pandeiro que vai tocar numa manhã e encher essa manhã de música. E esse ser não tem sono, o que faz com que deseje a chegada dessa manhã. A questão da ausência de sono caracteriza uma presença constante do estado de vigília, de consciência da realidade, não há uma indicação de que o momento da enunciação seja noite ou dia, apenas a manifestação do que ele vai fazer numa manhã, num dia que ainda virá, num tempo que principiará. O “eu-lírico” da canção pede ao *Tambourine Man* que o resgate da realidade, de seu descaminho, do que ele quer deixar.

O uso de imperativos confere, como diz a Teoria dos Atos de Fala, segundo a qual “todo dizer é um fazer” (KOCK; ELIAS, 2009), um caráter específico à ação do “eu” da canção. É através dos pedidos que esse ser realiza que podemos caracterizar as potencialidades do *Tambourine Man*, embora este personagem nada diga na canção.

A seguir, apresentaremos a análise das estrofes que integram a canção e se intercalam ao refrão.

4. 1. 4. 2 Análise das estrofes da canção

Estrofe 1

*Though I know that evenin's empire has returned into sand,
Vanished from my hand,
Left me blindly here to stand but still not sleeping.*

*My weariness amazes me, I'm branded on my feet,
I have no one to meet
And the ancient empty street's too dead for dreaming.*

Na primeira estrofe aparecem duas imagens inusitadas, de caráter simbólico: um império da noite que vira areia e escorre pelas mãos do “eu” e uma ancestral rua vazia morta demais para sonhar. Nos três primeiros versos da estrofe 1, o “eu-lírico” tematiza esse “império da noite”, mas a partir de uma perspectiva subjetiva que se marca na presença da primeira pessoa em pronomes, sujeito, complemento e possessivos (“*I know*”, “*my hand*”, “*left me*”) (“*I have*”, “*amazes me*”, “*my feet*”, “*my weariness*”). Ele declara o que “sabe” sobre o desvanecimento desse império, usando o verbo “*know*” (verbo de cognição e conhecimento), e o foco dos primeiros versos recai em como esse império o afetou: deixando-o onde está agora (“*here*”) e no estado em que se encontra (“*still not sleeping*”), que se caracteriza pelo “não dormindo”. Os três últimos versos fecham ainda mais o foco sobre o estado do “eu”, que se surpreende, se impressiona com seu cansaço e diz não ter a quem encontrar (“*I have no one to meet*”). O termo “*weariness*” expressa cansaço, desânimo por ter feito algo durante um longo tempo. No verso anterior ele diz que “ainda não está dormindo”, e esse contínuo estado de vigília é uma das prováveis razões desse cansaço. Some-se o cansaço ao descaminho expresso no refrão e à solidão expressa nesta estrofe, e começamos a caracterizar o estado em que se encontra esse “eu”, a descobrir os motivos que fazem com que peça ao *Tambourine Man* para embalar-lhe com uma canção.

No caso das duas imagens criadas nessa estrofe, o “império da noite” e a “rua ancestral e vazia”, elas recebem uma caracterização personificadora. Ter impérios ou pertencer a um império é característico de governantes ou nações. Segundo o *Longman Dictionary* (2001), “*empire*” significa “*a group of countries that are all controlled by one ruler or government*”. A rua ancestral, por sua vez, é caracterizada como “morta demais para sonhar”, novamente a partir de termos atribuíveis a seres vivos e mais propriamente a seres humanos (“*dead*”, “*dreaming*”).

Outro elemento figurado a ser ressaltado na estrofe 1 é a presença da metonímia. Embora use a primeira pessoa, o eu-lírico não se retrata por completo, toma partes de seu corpo para representá-lo. É de sua mão que o império que voltou a ser areia desaparece. E são seus pés que estão marcados (“*branded*”). Essa metonímia pode significar uma fragmentação de si mesmo, um autorretrato fragmentado.

Em termos de sonoridade, temos a presença de rimas, “*sand*”/ “*hand*” / “*stand*”,

“*feet*”/“*meet*”, “*sleeping*”/“*dreaming*”, num esquema de rimas finais AABCCB, de acordo com a configuração dos versos melódicos descritos anteriormente para as estrofes dessa canção:

Though I know that evenin's empire has returned into sand, (A)

Vanished from my hand, (A)

Left me blindly here to stand but still not sleeping. (B)

My weariness amazes me, I'm branded on my feet, (C)

I have no one to meet (C)

And the ancient empty street's too dead for dreaming. (B)

Além disso, há rima interna (“*stand*” em relação às rimas finais “*sand*”/ “*hand*”) e um efeito de aliteração do som /s/ em “*stand but still not sleeping*” e do som /d/ em “*dead for dreaming*” e do som /m/ em “*amazes me*”. A presença do som agudo /i/ e do som /m/ criam um efeito de dor, de tristeza, de melancolia.

Na estrofe 1, estão alguns dos poucos verbos em tempo passado desta canção, e as formas verbais ocorrem especialmente em presente e imperativos, e que tem natureza mais descritiva e evocadora. Mas mesmo esses versos em passado falam de um passado que se relaciona diretamente ao presente do “eu lírico”. Ele afirma seu conhecimento (presente) de que o império da noite virou areia novamente (“*I know that evenin's empire has returned into sand*”), que sumiu de sua mão (“*Vanished from my hand*”) e deixou-o cego, permanecendo no lugar, suportando sua condição (“*left me blindly here to stand*”), e ainda sem dormir (“*still not sleeping*”). São três, portanto, os verbos em tempo passado nessa estrofe. O primeiro deles, “*has returned*”, aparece quando o ser fala que o império voltou a ser areia. Esse verbo está no *present perfect*, um tempo verbal utilizado para expressar ações ocorridas em um passado indefinido, sem uma data ou referência equivalente. O segundo verbo no passado, “*vanished*”, é usado quando o eu-lírico fala que a areia “sumiu de sua mão”. Esse verbo está no *simple past*, mas também pode ser compreendido como uma extensão, uma continuidade da estrutura de *present perfect* do verso anterior, “*has returned*”, pois está em seguida a ele. (Além disso, “*vanished*” é um verbo regular e seu *past participle* também é “*vanished*”). O terceiro verbo no passado é “*left*”, e aparece quando o eu-lírico diz que o império da noite o deixou naquele lugar, num estado de cegueira, sem dormir. Esse verbo também pode ser compreendido como uma continuidade do *present perfect* “*has returned*”. O *present perfect* pode se referir a tempo

recém-acabado ou ainda não acabado (quando falamos, por exemplo, de fatos que têm acontecido). É um tempo verbal que pode se estender do passado até o presente. Essas estruturas no passado constituem os poucos traços narrativos que a canção apresenta, pois esses verbos no passado dão indícios do que acontecera antes. Se considerarmos “*vanished*” e “*left*” como *simple past* (passado simples), podemos compreender a relação de consequência, pois o império da noite voltou a ser areia, desapareceu de sua mão, e deixou-o.

Alguns outros componentes de sentido que poderíamos ver na enigmática imagem do império da noite seriam os seguintes. Ao falar da noite como um “império”, confere-se a ela uma dimensão especialmente ampla e vasta. O império da noite findou, desapareceu; portanto, o momento de enunciação pode ser uma transição entre noite e dia. Esse império “volta a ser areia”, o que significa que ele era areia antes. Como areia escorre pelos dedos, a noite lhe escapara, desaparecera, ele não pôde contê-la. A imagem de areia escorrendo por entre os dedos pode estar evocando a figura da ampulheta, em que a areia escorre para demarcar o tempo, numa relação entre “passagem da noite” e “passagem do tempo”. “Voltou a ser areia” pode estar evocando a relação com “voltar ao pó”, “voltar às cinzas”.

O eu-lírico fala ainda que a noite o deixou “*blindly*”. Segundo o *Longman Dictionary* (2001), “*blindly*” pode significar “*not seeing or noticing what is around you, especially because you are upset*”. Ou seja, a noite o deixou sem perceber as coisas ao redor, apenas permanecendo ali, suportando o que lhe acontece, (“*here to stand but still*”) e ainda não está dormindo. Segundo o mesmo *Longman* (idem), “*blindly*” também significa “*not thinking about something or trying to understand it*”. Pela posição que esse advérbio ocupa na frase “*Left me blindly here to stand*”, o termo pode estar se referindo tanto a “*left*” quanto a “*stand*”. Pode-se entender que o eu-lírico foi deixado naquele lugar pelo império da noite “de maneira cega”, alienada; e também que foi entregue à sua “cegueira” da realidade ao redor. No campo semântico, temos novamente a imagem da ausência de sono, também encontrada no refrão. O eu-lírico está confirmando o que dissera no refrão, dialogando com esse refrão, pois ele permanece “ainda sem sono” (“*still not sleeping*”).

No quarto verso da estrofe, o eu-lírico fala ao *Tambourine Man* que seu cansaço o surpreende (“*My weariness amazes me*”), que tem os pés marcados (“*I’m branded on my feet*”), que ele não tem ninguém (“*I have no one to meet*”). É oportuno lembrar que “*brand*” é o verbo usado em inglês para expressar quando se faz uma marca num animal ou objeto porque se quer imprimir uma marca nesse animal ou objeto, demonstrando alguma identidade ou posse. Esse verbo também é usado para descrever algo ou alguém negativamente, pejorativamente (como “ficar marcado” por algo que se fez). Segundo Cirlot (1992), a marca

pode ser comparada a cicatrizes, podendo possuir um caráter pessoal, de distinção, de inclusão num grupo.

Nessa segunda metade da estrofe, o eu-lírico volta a usar formas de presente, sobretudo quando diz “*I have no one to meet*”. Pode-se estabelecer aqui um paralelo com “*there is no place I’m going to*”. O eu-lírico diz no refrão que não está indo a lugar algum e agora diz que não tem a quem encontrar. Temos aqui mais um “diálogo” com o refrão. E temos duas negativas, do mesmo modo como no refrão.

No último verso da estrofe 1, temos mais um verbo no presente fazendo a descrição da “rua ancestral vazia” como “morta demais para sonhar” (“*the ancient empty street’s too dead for dreaming*”). Como vimos anteriormente, nesta estrofe, o eu-lírico combina verbos no passado e no presente para aludir figuradamente a acontecimentos passados que repercutem em seu estado atual. Neste verso, “*ancient*” é uma palavra vinculada à ideia de passado e de um passado “ancestral”, que aparece muito frequentemente associada a tempos e civilizações remotos, principalmente da antiguidade, como Grécia e Roma antigas. Nesse sentido, é uma palavra com afinidade semântica com “*empire*”. A imagem da rua pode significar uma referência, um endereço, um local onde algo ou alguém se localiza. Nesse sentido, estar vazia e morta e na sequência imediata da afirmação “não há ninguém com quem me encontrar”, pode reforçar uma imagem de solidão ou abandono (“*has...left me here*”). Mas também permite pensar, figuradamente num “caminho” como um percurso que se traça no tempo e que, ao ser qualificado como “ancestral”, funciona metonimicamente como representação da História ou duma tradição. Essa referência está morta. E assim como o eu-lírico, a rua também não recebe nenhum nome na canção.

A partir dessas informações sobre o passado que o eu-lírico expressa digirindo-se ao *Tambourine Man*, podemos começar a traçar a relação que ele vai ter com esse personagem. Ele começou a canção como quem começa uma jornada, se dispondo a seguir o homem que toca o pandeiro e sua canção, falou de um passado morto, responsável por seu estado presente e continuará afirmando a disposição de seguir o *Tambourine Man*, em todos os retornos do refrão e na estrofe seguinte.

Estrofe 2

*Take me on a trip upon your magic swirlin' ship,
My senses have been stripped, my hands can't feel to grip,
My toes too numb to step,
Wait only for my boot heels to be wanderin'.*

*I'm ready to go anywhere,
I'm ready for to fade
Into my own parade,
Cast your dancing spell my way,
I promise to go under it.*

Na estrofe 2, o eu-lírico que se dirige ao *Tambourine Man* pede que ele o leve numa viagem em seu “barco mágico rodopiante”. Há mais de uma referência a um estado de entorpecimento sensorial: mãos que não conseguem sentir suficientemente para segurar, dedos dos pés entorpecidos demais para pisar (“*my hands can't feel to grip, my toes too numb to step*”). Diz estar pronto para se desvanecer, ir a qualquer lugar, pede que o homem do pandeiro dance, enfeitiçe seu caminho, e novamente promete segui-lo.

No primeiro e no terceiro versos dessa estrofe, novamente o “eu” se dirige ao *Tambourine Man* com formas de imperativo (*take me, cast*), para fazer-lhe pedidos, como no refrão. Os pedidos são agora para ser levado numa viagem e para que o *Tambourine Man* “lance sua dança”. A viagem em “seu barco rodopiante” é outra imagem do movimento rotatório, circular, que pode ser associado à dança ou ao próprio tempo (dia e noite), e está presente em vários pontos da letra. Em termos simbólicos, segundo Cirlot (1992), o movimento rotatório é a geração de uma potência mágica, de uma força defensiva, a proteção do “eu”, além de possuir um caráter sagrado, ritualístico. O movimento rotatório também pode ser associado ao movimento da Terra, que marca os dias e as noites. Ressaltamos ainda que a palavra “*trip*” é usada para definir uma viagem curta a um lugar novo, e da qual se vai voltar logo. Essa “*trip*” pode simbolizar uma fuga temporária da realidade. Se lembrarmos o estado de vigília, a solidão, o cansaço e o descaminho de que o eu-lírico fala na primeira estrofe, o desejo de fugir de sua realidade é plenamente justificável.

Temos no segundo verso da estrofe um tempo verbal passado em “*my senses have been stripped*”, numa metáfora que fala de sentidos “despidos” e pode ser entendida como alguma medida de privação das capacidades de percepção sensorial. Essa forma de passado é estreitamente ligada ao presente, o *present perfect*, e pode se compreender pela natureza da ação que ele ainda está privado de seus sentidos. O uso da forma passiva em “*have been stripped*”, denota que algo ou alguém privou-o de seus sentidos.

O presente em “*my hands can't feel to grip*”/ “*My toes too numb to step*”/ “*Wait only for my boot heels to be wanderin'*”, é usado para descrever seu estado de torpor, como se ele, nesse momento, não fosse dono de seu sentir. Assim como na estrofe analisada anteriormente,

o eu-lírico fala de suas mãos, dizendo agora que não estão firmes (“*my hands can't feel to grip*”), e de seus pés, usando também desta vez uma metonímia, mencionando os dedos dos pés, “*my toes*”. Seus pés aparentemente não se movem, estão adormecidos, “*too numb to step*”. Ele diz que seus dedos dos pés esperam os saltos da sua bota (outra metonímia) para se mover (“*to be wandering*”) como se ele não fosse completamente dono de seus movimentos. “*Wander*” também significa vagar, perambular, mover-se sem direção, sem destino. Esse movimento sem propósito e sem destino pode ser associado também ao movimento circular, com o tipo de gratuidade de movimentação (sem um lugar para chegar) que caracteriza a dança. Os saltos da bota também podem remeter a movimentos de dança, pois mais de um gênero de dança tem nos saltos um apoio rítmico e sonoro.

Temos, na segunda metade da estrofe, verbos no presente que expressam a disposição do eu da canção em deixar o estado e o lugar em que se encontra: “*I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade*”, “*I promise to go under it*”.

Ao pedir ao homem do pandeiro que lance sobre ele seu feitiço dançante (“*cast your dancing spell my way*”). A palavra “*spell*” parece ter no verso um duplo sentido, pois apesar de não existir uma pontuação que separe “*spell my way*” de “*cast your dancing*”, há uma pausa rítmica que se faz naturalmente quando se canta (ou se lê) esse verso. De modo que poderíamos fazer essas leituras: (1) “*cast your dancing spell*”, com *dancing* como modificador do substantivo *spell* (um feitiço dançante); (2) “*cast your dancing, spell my way*”, com *spell* como imperativo verbal (enfeitice meu caminho). Em qualquer uma dessas possibilidades, igualmente temos o pedido de um feitiço e de uma dança.

A imagem da dança também encerra em sua simbologia a ideia da magia, da transformação, da metamorfose. Segundo Cirlot (1992), a dança encarna a energia eterna, simboliza o ato de criação. Podemos considerar que, ao pedir ao *Tambourine Man* que o leve em seu navio mágico rodopiante e que o encante com uma dança, ele pede que o homem do pandeiro o conduza ao seu universo mágico, realizando nesse encantamento uma recriação para ele, um novo caminho. O próprio “navio mágico rodopiante” poderia ser uma metáfora para a dança.

Se voltarmos ao refrão e à estrofe anterior, podemos lembrar que esse ser não está indo a lugar algum, não tem a quem encontrar, pode ir a qualquer lugar, e agora pede para ser encantado, para ser conduzido. Ele se declara pronto para seguir e desaparecer em seu desfile solitário (“*I'm ready for to fade/Into my own parade,*”). A ideia do desaparecimento (*fade*), além de expressar uma vontade de abandonar a si mesmo, a ideia de fugir da própria condição, de negar a própria identidade, também simboliza uma forma de encantamento

(CIRLOT, 1992). A ideia do desaparecimento está presente também em outros momentos da canção: na imagem do império da noite que virou areia e desapareceu (*vanished*) de sua mão (estrofe 1); em “*I’m ready for to fade/into my own parade*” (estrofe 2), em “*Then take me disappearin’ through the smoke rings of my mind*” (estrofe 4). Essa ideia reiterada ao longo da letra, a imagem do desaparecer, pode ser associada ao desejo de fuga da realidade que o eu-lírico manifesta em outros momentos da canção.

Fazendo uma comparação com as estruturas do refrão, podemos ressaltar que o eu da canção começa essa estrofe fazendo um pedido ao *Tambourine Man*, como o faz no refrão (“*play a song for me*”) e, como no refrão, termina dizendo que vai segui-lo (“*I promise to go under it*”).

Considerando os elementos sonoros dessa estrofe, temos a presença de rimas em “*trip*”/”*ship*”/”*grip*” e “*fade*”/”*parade*” e também um efeito aliterativo na presença do som /t/ em “*take*”/”*trip*”, em “*toes too*”/”*step*” e na presença do som /f/ em “*for to fade*”.

Podemos compreender que a canção também fala de uma jornada a ser realizada pelo eu-lírico e pelo homem que toca pandeiro, uma jornada muitas vezes giratória (como em “*swirling ship*”). Essa jornada aparentemente não conduz a um lugar específico, é uma jornada que vai levar o eu-lírico da canção além da sua realidade, vai retirá-lo temporariamente de sua condição, pois ele afirma no final da canção “*Let me forget about today until tomorrow*”.

Estrofe 3

*Though you might hear laughin', spinnin',
Swingin' madly across the sun,
It's not aimed at anyone, it's just escapin' on the run
And but for the sky there are no fences facin'.
And if you hear vague traces of skippin' reels of rhyme
To your tambourine in time,
It's just a ragged clown behind,
I wouldn't pay it any mind, it's just a shadow you're
Seein' that he's chasing.*

Na estrofe 3, há duas antecipações que o eu-lírico faz, dirigindo-se ao “*Mr. Tambourine Man*”, sobre o que este possa ouvir (“*might hear*”, “*if you hear*”). É, portanto,

uma estrofe que destaca o sentido da audição. No entanto, o que aparece como complemento desse “ouvir” nem sempre são sons, como risos e rimas (*laughin', rhymes*): em outros casos são verbos de movimento - girar (*spinnin'*), balançar (*swingin'*). Fala-se de rimas como “rolos de rimas saltitantes” (*“skippin' reels of rhyme”*), portanto elas também aparecem associadas a movimentos, tanto de saltos quanto circulares. Movimentos que podem ser ouvidos criam um efeito de sinestesia. São movimentos formulados em gerúndio e sem sujeito expreso para eles (ex. *“you might hear spinnin'”*), o que lhes dá um caráter impessoal, misterioso, pois não se sabe por quem esses sons e movimentos estariam sendo realizados. Um deles é o de balançar de um lado a outro do Sol (*“swingin' madly across the sun”*), ou seja, num espaço cósmico, e de modo louco (*madly*). A ideia de gratuidade (nenhuma finalidade) desses sons e movimentos mencionados na estrofe 3 é afirmada em seguida (*“It's not aimed at anyone”*) e o “eu” afirma que são apenas uma fuga, uma escapada (*“it's just escapin'”*) frenética, agitada (*“on the run”*).

Se nas estrofes anteriores predominou a primeira pessoa, nesta a primeira pessoa está ausente, e o que é tematizado são as possíveis percepções do interlocutor (*you*). O uso de verbos no gerúndio ajuda a expressar a ideia de que as ações designadas pelos verbos da estrofe *“laughin'”, “spinnin'”, “swingin'”, “escapin'” “facin'”, “skippin'”, “chasin'”* são movimentos que estão em curso. Além das ações referidas acima, temos *“facin' ”* no terceiro verso, em que o “eu” diz que não há cercas pela frente, exceto o céu (*“And but for the sky there are no fences facin'”*), construindo a ideia de que o céu é o único limite, ou seja, uma imagem do ilimitado, da ausência de limites materiais.

No verso seguinte, a forma *“skipping”* é um movimento que adjetiva vagos traços de rimas, (*“vague traces of skipping' reels of rhyme”*) ou seja, tem um agente que é abstrato, de modo a não permitir uma leitura literal, já que vagos traços de rima não podem, literalmente, saltar. São saltos de rimas *“to your tambourine in time”*, que sugerem que elas acontecem ao ritmo, ou acompanhando o ritmo (*in time*) do pandeiro. O sujeito sintático da oração seguinte é um pronome neutro que retoma anaforicamente algo dito na letra, identificando o que retoma, a partir do verbo ser, com um palhaço esfarrapado: *“it's just a ragged clown behind,”* [“(Isso) é só um palhaço esfarrapado atrás”], o que pode ser entendido como a identificação do sujeito responsável pela ação retomada por *it*, ou seja, o responsável pelos sons saltitantes dos vagos traços de rima seria um palhaço esfarrapado atrás (*behind*) do *Tambourine Man*. No verso seguinte, o eu-lírico aconselha que o *Tambourine Man* não dê importância a isso que ele possa estar ouvindo (*“I wouldn't pay it any mind”*) e volta a definir a natureza daqueles sons de rimas saltitantes, desta vez como uma sombra perseguida pelo palhaço (*“It's just a shadow*

you're /Seein' that he's chasing”, “ é só uma sombra que você está vendo/ que ele está seguindo”).

Enquanto nas estrofes anteriores o eu-lírico que segue o *Tambourine Man* fala de si mesmo, nesta estrofe ele vai falar em termos hipotéticos descrevendo sons que o homem do pandeiro pode vir a escutar (risos, danças, rimas), e essa descrição, apesar de ser apresentada como uma hipótese (“*if your hear*”) é uma indicação do que está circundando ou está próximo do *Tambourine Man* (além do próprio eu-lírico). Se há a possibilidade de se ouvir risos, danças e rimas, provavelmente o eu-lírico não será o único a seguir o homem do pandeiro. E quem poderá estar produzindo alguns desses sons, as rimas, é um “*ragged clown*”, um “palhaço esfarrapado”. A figura do palhaço, do *clown*, encerra uma simbologia significativa. O bobo, o palhaço, representava, nas cortes, o oposto ao rei, embora fosse, por vezes, a pessoa que dizia verdades em tom jocoso, principalmente porque não seria levado a sério. Além disso, era também associado a criaturas de aspecto físico deformado e que eram tratadas nos tempos primitivos como “bode expiatório” dos males do mundo, ou seja, a figura do palhaço estaria ligada ao ser sacrificado (CIRLOT, 1992). Também costuma se associar a figura do “*clown*” à figura do louco. O louco é o último dos arcanos maiores do tarô, e isso simboliza que está fora da ordem do sistema. Sua atitude de caminhar sem perceber ou sem fazer conta de que está sendo mordido por um cão simbolizam o desligamento da realidade e a determinação em seguir nesse caminho. O palhaço da canção está esfarrapado, assim como o louco do tarô, e como ele segue adiante, mas perseguindo uma sombra (“*it's just a shadow you're /Seein' that he's chasing.*”). Além disso, a ideia de “perseguir uma sombra” pode ser relacionada à alegoria da caverna, de Platão.

A presença de vários verbos no gerúndio (“*laughin'*”, “*spinnin'*”, “*swingin'*”, “*escapin'*”, “*facin'*”, “*skippin'*”, “*chasin'*”) confere a essa estrofe uma sonoridade diferente das demais. Os sons nasalados que os verbos no gerúndio em inglês produzem nas sílabas finais ajudam a criar uma carga emotiva que pode transmitir dor, sofrimento. Essa sonoridade contribui para que o tom de tristeza seja um pouco mais acentuado nessa estrofe, e mais precisamente no ponto da canção em que o eu-lírico fala que poderá estar acompanhado de um “*clown*”, figura que externa alegria, mas não necessariamente a vive. Nessa estrofe, temos também a rima entre “*sun*”, “*aynone*” e “*run*”, que também terminam em sons nasalados e ajudam a reforçar o efeito produzido pelos verbos no gerúndio. Também temos o efeito aliterativo em “*fences facin'*”, “*tambourine in time*”, “*reels of rhyme*”.

A estrofe 3 tem uma diferença bastante marcada das anteriores por não estar centrada em dizer algo sobre o eu-lírico. Ela não tematiza esse “eu”, como fizeram as anteriores, por

meio das quais foi-se compondo sua figura como a de alguém que não está indo a lugar algum, não tem a quem encontrar, tem seus sentidos alterados. Tematiza principalmente algo que o *Tambourine Man* possa estar eventualmente ouvindo, e que é atribuído, pelo menos em parte (no caso das rimas), à presença de um palhaço esfarrapado atrás (“*behind*”) do *Tambourine Man*, que pode ser o responsável por produzir as rimas vagas que o *Tambourine Man* esteja ouvindo, e é um palhaço que está perseguindo (“*chasing*”) uma sombra. A estrofe introduz, portanto, um terceiro personagem na letra. A partir dela, então, são três os personagens na letra: o "eu", a pessoa a quem o eu dirige sua fala (*you*, o *Tambourine Man*), e uma terceira pessoa (“*he*”), que é um palhaço.

Como vimos, a figura do palhaço evoca fortes associações com a irracionalidade: o desajuizado, o bobo, tolo (“*fool*”), o louco do tarô. O componente de loucura aparece explicitamente na presença da palavra “*madly*” no segundo verso (“*swingin' madly across the Sun*”), atribuído a um dos "movimentos ouvidos" pelo *Tambourine Man*, de modo que é um elemento semântico com presença reiterada nesta estrofe 3, além da menção à ausência de limites (“*and but for the sky there are no fences facin'*”) e da ideia da fuga (“*it's just escapin' on the run*”).

Por fim, o fato de estar "atrás" (“*behind*”), sugere a ideia de que o palhaço está "seguindo" (“*following*”) o *Tambourine Man*, assim como o próprio eu lírico se propõe a fazer (“*I'll come following you*”), o que é um elemento que identifica essas duas personagens da letra: o "eu" e o palhaço (“*he*”). Outro elemento comum entre eles é o fato de ambos produzirem rimas, que podem estar sendo ouvidas pelo *Tambourine Man* (“*if you hear*”). Exatamente nesse momento da letra, que apresenta o personagem do palhaço produtor de rimas saltitantes, há vários "saltos" sobre um mesmo trecho breve, e em cada volta sobre essa mesma frase melódica, o verso termina em rimas feitas a partir da palavra “*rhyme*” (*rhyme, time, behind, mind*):

fa	And	if	you	hear	vague	tra	
mi							ces
ré#							
ré					of		
do#							
do				ski	pin'	reels	
si							
lá#							
lá						of	
sol#							
sol							
fa#							
fa							rhyme

fa							
mi							
ré#							
ré					bou		
do#							
do							rine
si							
lá#							
lá					tam		in
sol#							
sol						your	
fa#							
fa					to		time

fa	_____	fa	_____
mi	_____	mi	_____
re#	_____	re#	_____
re	_____	re	_____
do#	_____	do#	_____
do	_____	do	_____
si	_____	si	_____
la#	_____	la#	_____
la	_____	la	_____
sol#	_____	sol#	_____
sol	_____	sol	_____
fa#	_____	fa#	_____
fa	_____	fa	_____

ged
it

clown
a

rag
be
pay
ny

a
dn't

it's
just
hind
I
woul
mind

And if you hear vague traces of skippin' reels of rhyme
To your tambourine in time,
It's just a ragged clown behind,
I wouldn't pay it any mind

Esses elementos de identificação entre o “eu” e o *clown* (“*he*”) abrem espaço para interpretações – que de fato aconteceram – de que o palhaço esfarrapado seja uma representação do próprio eu-lírico, que neste momento da canção que ouvimos, produz rimas saltitantes.

Como dissemos anteriormente, o filme *La Strada*, de Federico Fellini, teria sido uma das fontes de inspiração de Bob Dylan para compor a canção “Mr Tambourine Man”, segundo Shelton (2009). O filme traz a jornada de três personagens: Zampano (interpretado por Anthony Quinn), um artista circense que realiza um número no qual exibe sua força física; Gelsomina (interpretada por Giulietta Masina), uma jovem pobre e de pouca inteligência e esperteza, que fora comprada por Zampano da mãe extremamente pobre, e que passa a acompanhá-lo e ajudá-lo na apresentação, tocando tambor; e o Louco (interpretado por Richard Basehart), um trapezista, que realiza seu número no alto de praças e ruas, sem redes, e que zomba de Zampano e se aproxima de Gelsomina quando os dois passam a fazer parte do circo que ele integra. A primeira associação que podemos fazer entre a canção e o filme é a imagem da parada (“*parade*”), do desfile. Outra relação significativa com o filme pode ser expressa através da alusão a uma das sequências do filme, em que, Gelsomina, após deixar Zampano, segue andando por uma estrada vazia. Ela para por alguns minutos, e então surgem também seguindo pela estrada, atrás dela, três homens vestindo roupas semelhantes a uniformes de banda, andando e tocando instrumentos de sopro. O primeiro toca flauta, o segundo toca clarinete e o terceiro toca fagote. Gelsomina alegre-se ao vê-los e os segue, dançando, num gesto simples que faz lembrar a figura que segue o “Flautista de Hamelin” dos contos infantis, que tinha o poder de encantar pessoas e animais com sua música. Podemos ver uma estreita relação entre a personagem de Fellini e o eu-lírico da canção: a atração pela

figura do músico e pela música, a disposição em seguir ambos, a canção como um caminho.

Se, na estrofe anterior, o eu-lírico da canção poderia ser comparado à Gelsomina, que segue os músicos que tocam, nesta estrofe, ao descrever a figura do *clown*, ele evoca também a figura do Louco. “Louco”, o nome de outro personagem de *La Strada*, é uma figura extremamente semelhante à de um *clown*, quando está atuando no circo e em outros momentos da trama; ele age de maneira inconsequente, rindo de Zampano e provocando-o continuamente, sem se preocupar com o que possa lhe acontecer (mesmo depois que Zampano é preso por querer matá-lo). Em uma determinada cena, o Louco diz à Gelsomina “que não tem casa nem teto”. É um homem sem destino, assim como Gelsomina e Zampano.

Estrofe 4

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

Na primeira metade da quarta estrofe, o eu-lírico pede ao *Tambourine Man* que o leve a desaparecer nos anéis de fumaça de sua própria mente (“*Then take me disappearin' through the smoke rings of my mind*”), embaixo das ruínas enevoadas do tempo, para além das folhas congeladas, (“*Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves*”) e das árvores assombradas e amedrontadas (“*The haunted, frightened trees*”), saindo em direção a uma praia em que venta.

Por um lado, há uma concentração de advérbios e preposições com sentido de movimento: “*through*”, “*far past*,” “*down*”, “*out to*”, “*far from*”, “*beneath*”, sendo que o movimento predominante é de afastamento (através de, longe de, além de, para fora), embora tenhamos também o movimento de submersão (para baixo, em “*down the ruins*”, “*driven deep beneath the waves*”) e de aproximação (“*out to the windy beach*”). Por outro lado, há concentração de imagens, predominantemente visuais, de lugares, divididos entre aqueles dos quais o “eu” pede que “*Mr. Tambourine Man*” o leve a se afastar e um lugar de destino, ao

qual, em oposição, ele chegaria: a praia em que venta (“*the windy beach*”). Esta imagem de praia se desdobrará na segunda metade da estrofe, de que falaremos mais adiante. A primeira metade da estrofe concentra os lugares aos quais se aplicam os advérbios de afastamento, ou seja, aqueles que o “eu” pretende deixar, e nas imagens desses lugares notam-se alusões ao passado, qualificado como ruinoso, imóvel e frio: ruínas do tempo (“*ruins of time*”); folhas congeladas, que podem ser compreendidas como o símbolo de algo que ficou congelado, parado na memória.

Além do tempo associado a “ruínas”, em “*ruins of time*”, essas ruínas são qualificadas como “enevoadas” (“*foggy ruins*”), imediatamente depois da menção aos “anéis de fumaça da mente”, sendo “*foggy*” e “*smoke*” imagens bastante assemelhadas, como elementos que tiram a nitidez da percepção (visual) e ajudam a compor um cenário de decadência, um pouco lúgubre, para representar o passado e talvez caracterizando a memória de contornos pouco nítidos desse passado. A fumaça tem um significado místico especial, pois é utilizada em rituais indígenas (tanto na tradição do xamanismo quanto na tradição dos pajés) com a finalidade de se obter a cura, ou mesmo como parte de rituais que buscam a transcendência através da alteração da consciência. Segundo Cirlot (1992), a fumaça simboliza, para os alquimistas, a alma separada do corpo. Esse pode ser um dos elementos que contribuíram para a interpretação da canção por parte de alguns como relacionada às drogas.

No início da estrofe, o eu-lírico pedia ao *Tambourine Man* que ele o levasse a desaparecer “abaixo, nas ruínas enevoadas do tempo”. Ainda quanto a interpretações possíveis para os simbolismos das imagens desta estrofe, para Humpries (1995), esses versos da canção têm relação com o filme “Orfeu”, de Jean Cocteau (1950) e com o mito de Orfeus. Na mitologia clássica, Orfeus era um poeta que tocava sua lira de tal forma “que até as feras ficavam fascinadas por sua música” (HARVEY, 1998). Tal como o poeta, o homem do pandeiro tem o poder de atrair o ser que fala nessa canção, o “eu” da canção. Temos também uma possível relação com o filme quanto às “*foggy ruins of time*”. No filme, o motorista que serve à Morte (personificada no filme por uma mulher muito bonita e extremamente elegante) diz que a vida é feita das lembranças dos homens e das ruínas de seus hábitos (“*Elle est faite des souvenirs des hommes et de la ruine de leurs habitudes*”). As ruínas enevoadas também podem simbolizar o fim de um ciclo, pois, na simbologia, a névoa representa o indeterminado, o obscurecimento necessário entre cada fase da evolução (CIRLOT, 1992).

A primeira metade da estrofe trabalha ainda com a imagem de árvores assombradas e amedrontadas (“*the haunted, frightened trees*”), personificando as árvores, dentro do conjunto de lugares aos quais se aplicam advérbios de afastamento e outras das imagens lúgubres da

estrofe. A imagem evoca algo que “assombra”, e nesse sentido também pode ser associada a uma memória (algo morto que volta para assombrar) e introduz o sentimento do medo, no adjetivo “*frightened*”. O verso seguinte, “*far from the twisted reach of crazy sorrow*”, dá uma chave de leitura para as imagens soturnas e lúgubres desses “lugares” de que o eu deseja se afastar: do “alcance da tristeza louca”. Como já salientamos antes, esse ser que se dirige ao homem do pandeiro pode estar próximo de alguém que perdeu sua razão (o “*clown*”), e aqui, tristeza e loucura estão juntas (“*crazy sorrow*”).

A praia ventosa, que aparece na primeira parte da estrofe como lugar de destino (com a preposição “*to*”) está relacionada com as imagens da segunda parte, em que uma cena na praia se configura a partir das palavras “mar”, “areia” e “onda” (“*sea*”, “*sands*”, “*waves*”). É uma cena aparentemente noturna, com alusão a um céu estrelado em “céu de diamante” (“*diamond sky*”).

Além de manifestar, na primeira metade da estrofe, a intenção de desaparecer através dos anéis de fumaça, na segunda parte o eu-lírico da canção diz que quer dançar sob um céu de diamante com uma mão acenando livre (“*Yes, to dance beneath the diamond sky with one hand waving free,*”). Nos primeiros versos da estrofe três há uma imagem de dança ao sol (“*Though you might hear laughin', spinnin', / Swingin' madly across the sun*”), embora quem dança não seja o “eu”. Temos a duplicidade e a oposição das imagens de dançar ao sol, à luz do dia e dançar à noite, colocando a dança num ciclo completo (dançar de dia e à noite). Quanto a dançar com uma das mãos acenando, livre, esse aceno pode ser entendido como um adeus a tudo que deseja deixar para trás. E o fato de a mão estar livre é uma metonímia para a liberdade do “eu” ao seguir o *Tambourine Man*, em oposição com as metonímias nas estrofes anteriores em que seus pés estão cansados e suas mãos sem forças.

No penúltimo verso da estrofe, o “eu” fala em dançar, com sua silhueta recortada pelo mar, circundada pelas areias do circo (“*Silhouetted by the sea, circled by the circus sands*”). A cena noturna na praia associada ao circo tem fortes pontos de contato com o filme *La Strada*, no qual Dylan havia dito ter se inspirado. Zampano, Gelsomina, o Louco e a trupe circense viajam e acampam em cidades e praias. A última cena do filme, inclusive, tem lugar numa praia: desolado por saber da morte de Gelsomina e de como ela morrerá, Zampano bebe e briga num bar e chora, na areia, à beira do mar, à noite, sozinho. Vimos a areia escorrendo pelas mãos numa imagem da primeira estrofe, que havíamos associado à passagem do tempo num relógio de areia e à figura da poeira, do pó que representa a finitude humana no adágio de origem bíblica, “Do pó vieste e ao pó retornarás”. A areia retorna compondo a última cena da canção como “areias do circo”. Um circo, por sua vez, pode representar uma jornada

constante, talvez a jornada errante da vida, e esta canção traz também a imagem de um palhaço esfarrapado, andando em círculos, perseguindo sombras. A letra, que começara falando em areia escorrendo pelas mãos do eu, na estrofe 1, nesta última estrofe apresenta a imagem de um circo na areia.

Os dois últimos versos da estrofe mencionam passado, presente e futuro. O ser que se dirige ao *Tambourine Man* pede que toda a memória e destino sejam levadas para o fundo, submergindo nas ondas, (“*With all memory and fate driven deep beneath the waves,*”), com “*memory*” remetendo ao seu passado, e termina a estrofe com “*Let me forget about today until tomorrow*”, “Me deixe esquecer de hoje até amanhã”. A ida de sua memória até abaixo das ondas também pode ser comparada à viagem de Orfeus ao Hades, e pode simbolizar uma descida ao inconsciente (CIRLOT, 1992), numa jornada embalada pela canção do homem do pandeiro. Ele quer mergulhar em seu inconsciente e esquecer sua realidade, seu “hoje”.

Podemos observar que nessa estrofe temos estruturas verbais e nominais que, além de oferecerem imagens para a situação da qual o eu-lírico quer se afastar, indicam os modos como ele quer desaparecer. Temos algumas formas infinitivas, “*disappearin’*”, “*to dance*”, “*forget*” e as formas de particípio passado “*driven*” e “*circled*”; e temos um número maior de adjetivos: “*foggy*”, “*frozen*”, “*haunted*”, “*frightened*”, “*windy*”, “*silhouetted*”. Assim como a primeira e a terceira estrofes começam com estruturas frasais semelhantes, “*Though I know*” e “*Though you might hear*”; a terceira e essa quinta estrofe também começam com imperativos, “*Take me on a trip*” e “*Then take me disappearin’*”.

Em termos de sonoridade, essa estrofe tem uma rima final em “*sorrow*” / “*tomorrow*” e algumas rimas que alternam palavras internas e finais em “*beach*” / “*reach*”, “*free*” / “*sea*”. Temos também um efeito aliterativo nas palavras “*foggy*”, “*far*”, “*frozen*”, “*frightened*” e no terceiro e quarto versos, e em e “*far from*” no quarto verso, assim como em “*dance*” e “*diamond*” no quinto verso e “*silhouetted*”, “*sea*”, “*circle*”, “*circus sands*” no sexto verso, no qual o efeito aliterativo do som /s/ é bem mais completo. Os efeitos de assonância ocorrem no quinto verso, em “*with one*” e “*waving*”.

Observa-se um caráter descritivo ao longo da letra da canção, a começar pelo refrão. O ser que fala ao *Tambourine Man* descreve um estado abstrato de perda e descaminho por meio de uma série de imagens visuais concretas, mas irreais, fragmentárias, de natureza surreal. Ao longo das estrofes, ele vai expressar dessa forma também a situação em que está, de onde quer sair, o mundo (ou situação) para o qual quer ir, além de como quer sair desse mundo. A descrição figurada do mundo em que se encontra expressa sua tristeza, seu desalento, sua solidão, uma certa loucura, uma busca da transição entre a consciência e o sono, o sonho. A

relação entre consciência e inconsciência, entre vigília e sono, é um dos elementos mais presentes na canção e que suscita as diferentes interpretações que essa canção de Dylan recebeu. Pode-se perceber ao longo da letra que o eu-lírico dirige-se ao *Tambourine Man* pedindo que ele o embale com uma canção para que ele o siga e deixe o mundo em que está, o mundo real, do consciente, onde habitam ele e suas memórias, seus sofrimentos, suas dores, suas limitações. Esse acúmulo de imagens de submersão, que permitem uma leitura como mergulho no “eu”, na inconsciência, no dormir, no sono, podem ter dado margem à compreensão de que a canção estaria relacionada às drogas. A interpretação feita por Humpries (1995) as relaciona ao filme de Jean Cocteau, de 1950, e ao mito de Orfeu. No filme, Orfeu e Eurídice realizam sua jornada entre vigília e sono, e entre ambas buscam recuperar a vida e recomeçá-la (pois ambos morrem, em momentos distintos). No começo do filme, Eurídice pergunta a Orfeu se ele está dormindo em pé (“*Vous dormez debout?*”) e ele responde que sim (“*Je le crois.*”). Para Orfeu, a morte de Eurídice é um sonho; na verdade, um pesadelo. Ambos mergulham nesse sonho/pesadelo para realizar sua jornada. O motorista que serve à mulher que personifica a morte acompanha Orfeu em sua jornada em busca de Eurídice, e ao fazê-lo diz que todos os sonhos conduzem à zona que liga a vida à morte. A personificação da morte, apaixonada por Orfeu, vem contemplá-lo durante seu sono, termina por trazê-lo de volta à vida. Ele e Eurídice despertam e revivem como se tudo o que lhes acontecera não tivesse passado de um sonho. Sob esse ponto de vista, a viagem ao inconsciente pode ter um efeito de renascimento, de cura, e talvez por isso o eu-lírico da canção peça ao *Tambourine Man* que o encante, que o faça seguir em viagem, tire-o de seu estado “sem sono” e faça-o esquecer do presente até amanhã. E o amanhã pode significar mais do que apenas um dia.

E se considerarmos as imagens de *La Strada*, temos também uma relação entre vigília e sono, entre realidade e sonho. Após a morte do Louco, Gelsomina enlouquece, e sua loucura se caracteriza por alternar sono e vigília; entretanto ela não consegue mais comer, sua vida passa a se resumir a dormir e acordar, tocar a corneta e vagar. Ela também não tem aonde ir. E seu sono também é uma fuga.

A canção “*Mr. Tambourine Man*” apresenta metalinguagem, é uma canção de um homem que pede a outro que toque uma canção. Esse homem, esse ser, esse eu-lírico, retrata seu mundo e sua busca através da figura do homem pandeiro, de quem não se diz nada além da evocação desse nome que o identifica com um instrumento musical rítmico, mas que teria o poder de conduzir e talvez libertar o “eu” lírico com sua canção.

A canção tem uma condensação notável de imagens e palavras que remetem ao

universo da música e da dança, associadas entre si, e com movimentos e formas circulares, assim como é circular a forma do pandeiro e os vários retornos circulares da melodia sobre si mesma.

“*Mr. Tambourine Man*” é uma canção que possui uma estrutura complexa em termos de letra. Sua forma melódica, conforme analisamos, possui relações com a própria estrutura da letra da canção. Esses elementos aqui analisados, foram contemplados em maior ou menor proporção nas traduções gravadas dessa canção gravadas no Brasil até o presente momento, que analisaremos a seguir, tendo como base os conceitos abordados no capítulo destinado construto teórico desta pesquisa.

4. 2 Análise das traduções de “Mr. Tambourine Man”

4. 2. 1 Refrações de “Mr. Tambourine Man”

Conforme dissemos anteriormente, a canção “Mr. Tambourine Man”, de Bob Dylan, faz parte do álbum *Bringing It All Back Home*, lançado em março de 1965, e a canção surgiu num momento em que Dylan realizou mudanças significativas em sua carreira: não desejava mais compor apenas canções em ritmo *folk*, não desejava mais ser considerado um compositor *folk*; e começou a utilizar, além do violão, a guitarra elétrica em suas gravações e apresentações.

Também julgamos oportuno relembrar o fato de que o primeiro álbum gravado pelo grupo The Byrds se chama *Mr. Tambourine Man*, e dele fazem parte, além dessa canção, outras canções de Bob Dylan de um álbum anterior, além de outras composições em estilo *folk*, e que canção “Mr. Tambourine Man” foi lançada também em formato de disco compacto.

Tudo indica que a natureza das primeiras versões/adaptações de “Mr. Tambourine Man” no Brasil foi influenciada pelas gravações que os Byrds fizeram de canções de Bob Dylan, sobretudo da própria canção “Mr. Tambourine Man”. Essas gravações, que contribuíram para tornar a canção conhecida pelo público americano e de outros países, não apresentavam a letra da canção na sua totalidade, mas continham apenas o refrão e os versos da segunda estrofe.

A gravação que os Byrds fizeram de “Mr. Tambourine Man” em seu primeiro álbum

pode ser considerada uma refração intralingual, pois se trata de uma adaptação por redução, que dirige a leitura dos receptores dessa canção. A canção original de Dylan possui quatro estrofes e um refrão, que é cantado no início da canção e após cada estrofe, conforme explicamos ao falar da estrutura da letra, no começo deste capítulo. Os Byrds, em sua gravação, cantaram apenas o refrão, seguido da segunda estrofe da letra e depois o refrão novamente:

Refrão

*Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
I'm not sleepy and there is no place I'm going to
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
In the jingle jangle morning I'll come followin' you.)*

Segunda estrofe

*Take me on a trip upon your magic swirlin' ship,
My senses have been stripped, my hands can't feel to grip,
My toes too numb to step,
Wait only for my boot heels to be wanderin'.
I'm ready to go anywhere,
I'm ready for to fade
Into my own parade,
Cast your dancing spell my way,
I promise to go under it.*

A letra da canção de Dylan, extensa e complexa, é apresentada na gravação dos Byrds apenas parcialmente. É evidente que apresentar isoladamente uma estrofe da canção de Dylan ao invés das quatro estrofes da letra completa dirige a leitura de “Mr. Tambourine Man” num sentido específico e mais restrito. A gravação do Byrds apresenta ao público apenas cerca de um quarto da letra.

Outro elemento que deve ser considerado nessa gravação é o arranjo: na gravação dos Byrds, o refrão é cantado em coro, diferentemente do arranjo de Dylan que, em sua gravação, canta sozinho a letra. Como dissemos, a gravação dos Byrds para essa canção (assim como a de outras canções do álbum) apresenta um estilo que se aproxima da chamada música *folk* norte-americana.

Ao reduzir a letra da canção para cantar apenas o refrão e uma estrofe, grande parte

das imagens poéticas e sentidos complexos que a letra completa de Dylan apresenta não são apresentados pelos Byrds. E, ao gravarem essa canção em estilo *folk*, fica evidente a intenção de fazer com que ela seja ouvida e compreendida como uma canção *folk*; estilo que havia marcado os primeiros álbuns de Bob Dylan. Entretanto, o próprio Dylan não se sentia mais pertencente a esse estilo. O fato de o álbum dos Byrds apresentar canções de Pete Seeger, artista *folk*, também contribuiu para que a gravação de “Mr. Tambourine Man” feita por eles soasse e fosse compreendida como uma canção *folk*, embora a canção de Dylan não o seja, como uma leitura da letra total evidencia.

A gravação de compactos da canção também constitui elemento de refração, pois reforça a ideia de que aquela seria a canção original completa de Dylan, embora não fosse.

As canções traduzidas recebem no mercado musical brasileiro o nome de “versões”. No caso de “Mr. Tambourine Man”, foram utilizados os termos “versão” e “adaptação” pelos compositores que as traduziram e gravaram. As gravações de versões brasileiras dessa canção realizadas até o presente momento são as seguintes:

- “Mr. Tambourine Man”, gravada por Renato e seus Blue Caps, com participação de Zé Ramalho (1981), versão de Gileno⁷¹;
- “Sr. Camelô”, gravada pelo grupo Hallai (1987), versão de Necão Castilhos;
- “Mr. Tambourine Man”, gravada por Zé Geraldo⁷² (2007), versão de Gileno com adaptação de Zé Geraldo; incluída no álbum *Catadô de Bromélias*.
- “Mr. Do Pandeiro”, gravada por Zé Ramalho (2008), versão de Braulio Tavares, incluída no álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando*.

Essas gravações apresentam um intervalo de tempo significativo com relação ao lançamento da gravação feita por Dylan (16, 22, 40 e 44 anos). Se considerarmos o intervalo mínimo entre todas, de dezesseis anos, temos já um intervalo de tempo suficiente para que se possa avaliar a importância dessa canção na carreira de Dylan. Na década de 1980, “Mr. Tambourine Man” já era um dos clássicos de Dylan, e como tal, já tinha sido bastante

⁷¹ Gileno Osório Wanderley de Azevedo, nascido em Natal, em 1949, mais conhecido como ‘Leno’, é um cantor, compositor e guitarrista brasileiro. Integrou a dupla ‘Leno e Lilian’ nos anos 1960/70. Fez versões para o português de canções de rock e pop. Seu site oficial: <http://www.leno.com.br/>

⁷² Zé Geraldo: cantor e compositor (José Geraldo Juste), nascido em Minas Gerais, em 1944. Mudou-se para São Paulo aos 18 anos. Começou tocando em bailes e depois passou a atuar profissionalmente. Foi premiado em vários festivais, compôs para televisão e realizou trabalhos em parcerias. Seu estilo situa-se entre rock e MPB. Seu site oficial: <http://zegeraldo.uol.com.br/>

comentada e discutida por público e crítica. Como grande parte das canções de Bob Dylan, tem uma letra dotada de complexidade, plena de imagens e simbologia; e como obra de arte, permanece suscetível a diversas interpretações.

A primeira tradução para ser cantada que a canção “Mr. Tambourine Man” recebeu no Brasil, de Gileno, foi gravada por Renato e seus Blue Caps com Zé Ramalho, e data de 1981. A influência da “refração intralingual” realizada pela gravação dos Byrds pode ser detectada por diversas características do arranjo e da letra nessa versão. De maneira semelhante à gravação dos Byrds, o arranjo tem a letra do refrão cantada em coro, instrumentação com guitarra e bateria em ritmo de *rock*, reproduz o *riff* de guitarra da gravação dos Byrds. Esses elementos apontam sem muita margem a dúvidas para uma recepção de Dylan mediada pela gravação dos Byrds. A letra traduzida por Gileno tem, assim como a refração de Dylan pelos Byrds, a estrutura de refrão, uma única estrofe e novamente o refrão. Seguem as letras do refrão e da estrofe única:

Refrão	Estrofe única
<p><i>Hey, Mr. Tambourine, toque uma canção Que me deixe flutuando sobre o mundo Hey, Mr. Tambourine Man, toque mais pra mim Quero estar voando em notas pelo mundo</i></p>	<p>Nesta mágica viagem que me leva pelo céu Entre estrelas de papel Pelo céu da minha boca eu vou cantando Em nuvens de fumaça, como novelos de lã E tô pronto pra partir Mesmo pra qualquer lugar Quero mais é esquecer o hoje até amanhã</p>

Na letra em português, podemos observar várias diferenças em relação à letra da canção de Dylan para o refrão e as estrofes. A primeira, já mencionada, é que a letra completa de Dylan possui quatro estrofes intercaladas pelo refrão. Na gravação dessa versão traduzida, temos o refrão cantado no início e no final da canção e apenas uma estrofe. Nessa estrutura, a versão de Gileno coincide com a gravação dos Byrds, mas apresenta diferenças na letra. Um contraste entre a tradução do refrão e a letra original revela que o sentido dos versos sofre diversas manipulações (Nas letras alinhadas, segmentos destacados são aqueles em que há coincidência de significados de superfície entre a letra-fonte e a letra-alvo):

Refrão de Dylan (e Byrds)	Refrão da versão de Gileno
<p><i>Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, I'm not sleepy and there is no place I'm going to. Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, In the jingle jangle morning I'll come followin' you.</i></p>	<p>Hey, Mr. Tambourine Man, toque uma canção Que me deixe flutuando sobre o mundo Hey, Mr. Tambourine Man, toque mais pra mim Quero estar voando em notas pelo mundo</p>

Na tradução do refrão, privilegia-se o verso “*Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me*”, que por sua repetição no refrão e por conter o título da canção, tem especial destaque na letra em inglês. Provavelmente porque a tradução palavra por palavra completa desse verso não se ajustaria bem às notas da frase melódica original, na versão em português não se repete a mesma tradução para esse verso nos versos 1 e 3. No verso 1 se traduz o segmento “*play a song*” (“toque uma canção”) e um segmento fica de fora: “*for me*” (“[toque] pra mim”). Descarta-se, na letra de Gileno, a declaração que o “eu” enunciador faz de seu estado insone (“*I’m not sleepy*”) e de sua ausência de rumo (“*There is no place I’m going to*”) no segundo verso. Com isso, a versão seleciona e prioriza a temática do poder de encantamento e evasão agradável da realidade que têm as canções (um tipo de evocação elogiosa da música), apenas uma das temáticas inter-relacionadas na complexa teia da letra de Dylan.

Quanto à estrofe única da versão de Gileno, considerando a divisão em versos a partir das frases melódicas em que é cantada a letra em inglês, o alinhamento de versos entre ela e a segunda estrofe de Dylan poderia ser apresentado como segue:

Estrofe de Dylan gravada pelos Byrds (segunda)	Estrofe da versão de Gileno
<p><i>Take me on a trip upon your magic swirlin' ship, My senses have been stripped, my hands can't feel to grip, My toes too numb to step Wait only for my boot heels to be wanderin'. <u>I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade</u> Into my own parade, Cast your dancing spell my way, I promise to go under it.</i></p>	<p>Nesta mágica viagem que me leva pelo céu entre estrelas de papel</p> <p>pelo céu da minha boca eu vou cantando, em nuvens de fumaça como novelos de lã e <u>tô pronto pra partir</u> <u>mesmo pra qualquer lugar.</u> Quero mais é esquecer o hoje até amanhã</p>

Na estrofe de Gileno, nota-se um tratamento da tradução similar ao visto no refrão, em termos do que se prioriza ou se descarta das temáticas e recursos da letra de Dylan. Se a compararmos com a gravação dos Byrds, algumas correlações semânticas reforçam a hipótese de que a versão brasileira partiu dela: a versão se inicia a partir da mesma segunda estrofe de Dylan que os Byrds selecionaram. Assim, a imagem principal da estrofe em português é a de uma viagem mágica. Comparada com a estrofe em inglês, a versão a trabalha seletivamente, retomando apenas a imagem da viagem (“*take me on a trip*”/ “nesta ... viagem que me leva”) e utilizando a palavra “mágica” (“*magic*”) em relação com essa viagem para compor uma imagética fantástica, surreal. No entanto, “mágica” aparece adjetivando a própria palavra

“viagem”, ao passo que na letra em inglês, “*magic*” é adjetivo para “*ship*” (barco, nave, nau). O “barco rodopiante” (“*upon your swirlin’ ship*”) e mágico como veículo da viagem é descartado na versão em português, e a ideia da magia se transpõe para a viagem em si, num tipo de condensação dos sentidos do verso da letra-fonte, em que a relação lógica é clara: uma viagem feita a bordo de um barco mágico rodopiante é uma viagem mágica. Não traduzir “em teu barco rodopiante” permite ganhar o espaço valioso de muitas notas no verso melódico. O segmento “*I’m ready to go anywhere*” é traduzido quase totalmente palavra por palavra em “tô pronto pra partir mesmo pra qualquer lugar”.

A ideia de viagem “pelo céu” não aparece em nenhum dos versos da segunda estrofe de Dylan, embora haja, em outras estrofes da letra completa de “Mr. Tambourine Man”, menções ao céu⁷³, especialmente na quarta estrofe, em que também se trata de um céu noturno (um céu de diamantes, imagem que evoca, no brilho dos diamantes, a luz das estrelas). Também no caso das “nuvens de fumaça como novelos”, a motivação pode estar no segmento que fala de “anéis de fumaça da mente” na quarta estrofe de Dylan (“*Then take me disappearin’ through the smoke rings of my mind*”). A inclusão de elementos da quarta estrofe de “Mr. Tambourine Man” na versão em português é inequívoca na tradução quase palavra por palavra do último verso daquela estrofe, “*Let me forget about today until tomorrow*” (em “Quero mais é esquecer o hoje até amanhã”). Comparando a estrofe da primeira versão em português com a quarta estrofe da letra de Dylan, temos as seguintes relações entre elas (em destaque):

Quarta estrofe de “Mr. Tambourine Man”	Estrofe da versão de Gileno
<p><i>Then take me disappearin’ through the smoke rings of my mind, down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves, the haunted, frightened tress, out to the windy beach, far from the twisted reach of crazy sorrow. Yes, to dance beneath the diamond sky with one hand waving free, Silhouetted by the sea, circled by the circus sands, With all memory and fate driven deep beneath the waves, <u>Let me forget about today until tomorrow.</u></i></p>	<p>Nesta mágica viagem que me leva pelo céu entre estrelas de papel</p> <p>pelo céu da minha boca eu vou cantando, <u>em nuvens de fumaça</u></p> <p><u>Quero mais é esquecer o hoje até amanhã.</u></p>

⁷³ (Na terceira estrofe: “*but for the sky there is no fences facin’*”, e especialmente a imagem de um céu estrelado ou “céu de diamantes” na quarta estrofe de Dylan: “*Yes, to dance beneath the diamond sky*”).

Essa análise das correlações semânticas mostra que a versão de Gileno resgata mais ou menos na mesma medida elementos da segunda e da quarta estrofes da letra de “*Mr. Tambourine Man*” de Dylan. Quanto aos versos que parecem ser totalmente descartados de ambas as estrofes, eles são principalmente partes da letra da canção que focalizam elementos e imagens de conotação negativa ou ao menos desconfortável, dos quais o “eu” gostaria de se afastar, ao menos momentaneamente, para uma suposta situação mais confortável e agradável (ainda que de fuga) que a canção do “*Mr. Tambourine Man*” poderia propiciar-lhe, ao segui-la num tipo de viagem mágica de esquecimento do “hoje” e de sua situação atual de descaminho, entorpecimento e memórias “ruinosas” e “assustadas” de um passado, de uma “*crazy sorrow*”. Esse é um ponto de contato entre os versos de Dylan que ficara de fora na versão da estrofe e no verso descartado do refrão (“*I'm not sleepy and there is no place I'm going to*”).

A temática de desconformidade do “eu” enunciador com sua situação presente e real, com um passado ruinoso e morto, fica atenuada tanto na refração intralingual dos Byrds quanto na interlingual gravada por Renato e seus Blue Caps, e ainda mais nesta última, em que a situação de desconformidade só aparece sugerida num dos versos, na expressão do desejo de esquecer o hoje. Nesse sentido, a versão em português leva mais longe a direção de releitura imprimida pela refração dos Byrds, que descartava as estrofes com mais densidade de imagens representativas da situação desconfortável e de desconformidade do “eu” da canção.

Julgamos que essas características da tradução fazem com que a canção seja ouvida e compreendida de maneira diferente da canção de Dylan. Assim como na refração intralingual realizada pelos Byrds, a versão de Gileno dirige de forma específica a recepção da canção. Por fim, consideramos esta primeira versão em português uma “refração interlingual” mediada por uma “refração intralingual”.

4.2.2 Retraduções de “Mr. Tambourine Man” no Brasil

Além da gravação de “*Mr. Tambourine Man*”, por Renato e seus Blue Caps com Zé Ramalho (1981), apresentada com o título de “versão” e traduzida por Gileno, outras três gravações de versões dessa canção foram posteriormente realizadas, das quais trataremos segundo sua sucessão cronológica.

A tradução de Necão Castilhos que o grupo Hallai gravou da canção “Mr. Tambourine Man” em 1987, intitulada como “versão”, recebeu o nome de “Sr. Camelô”. Essa retradução da canção apresenta o refrão da canção intercalado a três estrofes. A gravação do grupo Hallai também apresenta o refrão cantado em coro, como na gravação dos Byrds, mas o arranjo difere em outros aspectos. O grupo incluiu o som de uma gaita de boca no arranjo e fez pequenas alterações na melodia, como explica o próprio Necão Castilhos (HALLAI, 2009):

[...] Levei 6 meses para aprontar a letra e colocá-la em (E) mi maior. O original é em (D), ré maior. Aquele novo tom deu uma “cara” Hallai à música, tirou aquele toque solo americano e revitalizou a canção que ficou feita para vocal Hallai. A liberação da editora que detinha os direitos da canção foi demorada, eles custaram a remeter à gravadora o documento de autorização. Foi estudada cada palavra da adaptação. [...]

Na versão de Castilhos, “Mr. Tambourine Man” se traduz, tanto no título da canção como no refrão, como “Sr. Camelô”. Castilhos (HALLAI, 2009) explica essa tradução dizendo que “na verdade era um simbolismo daqueles jovens que vendiam drogas (chocolate /cabeça de negro) em GREENWICH VILLAGE dentro de um pandeiro, pelas ruas do bairro”. Abaixo, alinhamos a letra do refrão em inglês e o da retradução de Castilhos:

Refrão de Dylan	Refrão de Castillos
<i>Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, I'm not sleepy and there is no place I'm going to. He! Mr. Tambourine Man, play a song for me, In the jingle jangle morning I'll come followin' you.</i>	Hey, sr. Camelô, toque uma canção pra mim Estou sem sono e não tenho para onde ir. Hey, sr. Camelô, toque uma canção pra mim. Na manhã ruidosa eu irei contigo

A abordagem do refrão por Castilhos é notavelmente mais próxima dos significados palavra por palavra da letra-fonte, se comparada com sua antecessora, de Gileno. Para isso, foram necessários alguns desdobramentos de notas mais longas da melodia original em notas mais breves, e esse procedimento também caracteriza a tradução das estrofes, sendo especialmente notável (a ponto de comprometer a “cantabilidade”) no verso “e a velha rua vazia está demasiada morta para sonhar”. No restante da letra traduzida gravada pelo grupo Hallai, há mais manipulações semânticas em relação à letra em inglês, com destaque para a diferença no número de estrofes: três, em vez de quatro. A letra da tradução feita por Castilhos apresenta as seguintes estrofes (alinhas segundo as frases melódicas em que são cantados os versos da letra de Dylan):

<p>Primeira estrofe de Dylan <i>Though I know that evenin's empire has returned into sand, vanished from my hand, Left me blindly here to stand but still not sleeping. My weariness amazes me, I'm branded on my feet, I have no one to meet And the ancient empty street's too for dreaming.</i></p>	<p>Primeira estrofe de Castilhos Embora saiba que o império da noite se desfez em areia, me escapou por entre os dedos me deixou aqui cego mas ainda sem dormir. O meu cansaço espanta-me, mas tenho as pernas firmes só não tenho ninguém pra ver e a velha rua vazia está demasiada morta pra sonhar</p>
---	---

<p>Segunda estrofe de Dylan <i>Take me on a trip upon your magic swirlin' ship, My senses have been stripped, my hands can't feel to grip, My toes too numb to step, Wait only for my boot heels to be wanderin'. I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade Into my own parade, Cast your dancing spell my way, I promise to go under it.</i></p>	<p>Segunda estrofe de Castilhos Leva-me em viagem No teu estonteante barco mágico Estou pronto a ir para qualquer lado Estou pronto a desaparecer</p> <p>Lança o teu encantamento Que eu prometo segui-lo Os meus pés estão pesados As minhas mãos vazias Os meus sentidos amarrados O meu tambor de palhaço esfarrapado Embora possa ouvir danças loucas ao sol</p>
--	---

A segunda estrofe de Castilhos segue palavra por palavra os dois primeiros versos da segunda estrofe de Dylan, antecipa a tradução palavra por palavra de “*I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade*” para o quarto e o terceiro versos, descarta o segmento “*into my own parade*”, antecipa para o lugar do quinto e sexto versos cantados por Hallai uma tradução condensada de “*Cast your dancing spell my way*” em “Lança o teu encantamento” e traduz palavra por palavra “*I promise to go under it*”, que na estrofe de Dylan são os últimos versos. Toda a descrição do torpor de sentidos e imobilidade que vai dos versos “*My senses*” até “*too numb to step*” se desloca para o início da segunda metade da estrofe, com algumas condensações, deslocamentos e modulações de significados. O segmento “*wait only for my boot heels to be wandering*” é descartado na tradução. Os dois versos finais da estrofe de Dylan, que haviam sido antecipados, dão lugar a uma antecipação de versos e imagens da terceira estrofe da letra em inglês. Os versos iniciais da terceira estrofe “*Though you might hear laughin, spinnin', swingin madly across the sun*” são condensados em “embora possa ouvir danças loucas ao sol”. “*It's just a ragged clown behind*”, mais ao final da terceira estrofe, e algumas ideias dos dois versos que o antecedem são reconfigurados e condensados em “O meu tambor de palhaço, esfarrapado” no penúltimo verso da segunda estrofe da gravação de Hallai. As demais partes da terceira estrofe de Dylan são descartadas, de modo que a terceira estrofe de Castilhos trabalha principalmente sobre a quarta estrofe de Dylan.

<p>Quarta estrofe de Dylan <i>Then take me disappearin'</i> <i>through the <u>smoke rings of my mind,</u></i> <i><u>down the foggy ruins of time,</u></i> <i><u>far past the frozen leaves,</u></i> <i>the haunted, frightened tress,</i> <i>out to the <u>windy beach,</u></i> <i><u>far from the twisted reach of crazy sorrow.</u></i> <i>Yes, to dance beneath the diamond sky</i> <i>with one hand waving free,</i> <i><u>Silhouetted by the sea,</u></i> <i><u>circled by the circus sands,</u></i> <i>With all memory and fate</i> <i>driven deep beneath the waves,</i> <i><u>Let me forget about today until tomorrow.</u></i></p>	<p>Terceira estrofe de Castilhos <u>Pelas ruínas do tempo</u> <u>Bem além das folhas geladas</u> <u>Distante do alcance da mente</u> Longe <u>de uma tristeza louca</u></p> <p><u>Recortado pelo mar de areias circenses</u> Camelô das <u>praias ventosas</u> E, de todas as esquinas do mundo Coloque a venda de imediato Todos os <u>sonhos da mente</u></p> <p><u>Assim eu esqueço o dia de hoje até amanhã!</u></p>
--	---

Estão sublinhados no alinhamento acima os versos que têm significados traduzidos palavra por palavra ou recuperados parcialmente na letra de Castilhos. Nos dois casos, muitas vezes eles estão deslocados para outros versos cantados. O que não aparece sublinhado na quarta estrofe de Dylan foi descartado. O que não aparece sublinhado na terceira estrofe de Castilhos foi acrescentado à letra em inglês. A ideia de que o Sr. Camelô vende sonhos nas esquinas do mundo parece derivar do recorte interpretativo que Castilhos faz para a rede de imagens surrealistas de Dylan: a de que a letra de “Mr. Tambourine Man” fala da fuga da realidade pelo uso de drogas alucinógenas. Assim, os versos finais acrescentados por Castilhos praticamente conduzem a leitura da letra de Dylan nessa direção, em detrimento do componente de apologia que “Mr. Tambourine Man” faz da música, do ritmo e da dança, até mais reiterados nos campos semânticos da letra em inglês que os elementos que poderiam ser lidos por alusão a drogas.

Por todos esses elementos, julgamos que a retradução de Castilhos gravada pelo grupo Hallai apresenta um caráter híbrido de tradução bastante literal com apropriação. Como refração, ela não parece mostrar a forte mediação da gravação dos Byrds que se evidenciava na versão gravada por Renato e seus Blue Caps, no que se refere ao tratamento da letra: mostra-se diretamente pautada pela letra completa de Dylan.

Outra retradução de “Mr. Tambourine Man” foi gravada por Zé Geraldo em 2007, em seu álbum *Catadô de Bromélias*, feita a partir da versão de Gileno e apresentada como adaptação pelo próprio Zé Geraldo. Consideramos anteriormente a versão de Gileno (gravada por Renato e seus Blue Caps) como uma refração interlingual de outra intralingual. Oportuno agora mostrá-la lado a lado com a de Zé Geraldo:

Versão de Gileno	Adaptação de Zé Geraldo
<p>Hey, Mr. Tambourine Man, toque uma canção Que me deixe flutuando sobre o mundo Hey, Mr. Tambourine Man, toque mais pra mim Quero estar voando em notas pelo mundo</p>	<p>Ei Mr. Tambourine Man, toca uma canção Tô sem sono e não tenho para onde ir Ei, Mr. Tambourine Man, toca uma canção Que me deixe flutuando pelo mundo</p>
<p>Nesta mágica viagem que me leva pelo céu, entre estrelas de papel, pelo céu da minha boca eu vou cantando, em nuvens de fumaça como novelos de lã e tô pronto pra partir mesmo pra qualquer lugar. Quero mais é esquecer o hoje até amanhã.</p>	<p>Nesta mágica viagem que me leva pelo céu, entre estrelas de papel, pelo céu da minha boca vou cantando em nuvens de fumaça feito um novelo de lã, estou pronto pra partir, seja pra qualquer lugar. Quero mais é esquecer o hoje e quem sabe o amanhã.</p>
<p>[Volta do refrão]</p>	<p>[Volta do refrão]</p>
	<p>Feito um lobo solitário a vagar dentro da noite, pelos cantos onde eu ando, entre errantes e vadios, entre loucos delirantes, um bando de sozinhos, é com eles que eu divido a minha solidão É com eles que eu posso abrir o coração, mostrar minhas fraquezas, falar da minha busca, perdido na multidão, à espera de um sinal, à procura de um olhar que possa me mostrar de novo a direção.</p>
	<p>[Volta do refrão]</p>

Contrastando as duas letras, podemos observar que Zé Geraldo fez alterações em relação ao refrão da versão de Gileno. Zé Geraldo não adota a forma vocativa “*Hey*” em inglês, preferindo a forma “*Ei*”, em português. Contudo, mantém a estrangeirização “*Mr. Tambourine Man*”, inclusive no título de sua adaptação. Ele também faz uma mudança no uso do imperativo, ao utilizar “*Toca uma canção*”, enquanto a versão de Gileno traz “*Toque uma canção*”.

A primeira estrofe da adaptação de Zé Geraldo trabalha com pequenas alterações sobre a estrofe única da versão de Gileno, como uma supressão do pronome “*eu*”, a passagem de um plural (“*novelos de lã*”) para singular (“*um novelo de lã*”, na versão de Zé Geraldo), e a substituição do comparativo “*como*” por outro mais marcadamente da fala: “*feito*”. No

sentido contrário, a forma mais marcadamente oral “tô” é passada para "estou" por Zé Geraldo.

O verso “mesmo pra qualquer lugar” é alterado para “seja pra qualquer lugar”. A conjunção “mesmo” é substituída por uma forma verbal (“seja”). Os dois versos finais da estrofe de Gileno “Quero mais é esquecer/O hoje até amanhã” são modificados para “Quero esquecer o hoje/E quem sabe o amanhã”, havendo uma alteração do sentido. É oportuno lembrar que a tradução de Gileno se aproxima mais dos versos da canção original de Dylan (“*Let me forget about today until tomorrow*”).

A alteração mais significativa está no número de versos que a letra da adaptação de Zé Geraldo apresenta, com a inserção de uma estrofe longa que não estava na versão de Gileno, e cujos versos não podem ser considerados como tradução de quaisquer versos da letra de Dylan. No entanto, eles recuperam, desdobram e focalizam especialmente temáticas na letra original de “Mr. Tambourine Man”: a da loucura e a da solidão, num direcionamento da interpretação de “Mr. Tambourine Man” que não havia aparecido nas refrações anteriores.

O arranjo da gravação de Zé Geraldo não possui semelhança com a gravação feita pelos Byrds. A letra é cantada apenas pelo compositor acompanhado de instrumentos de cordas (violões e violino), teclados e bateria. Quanto à existência de paratextos, a letra da adaptação está incluída no encarte do CD sem acompanhamento da letra original, mencionando a autoria de Bob Dylan.

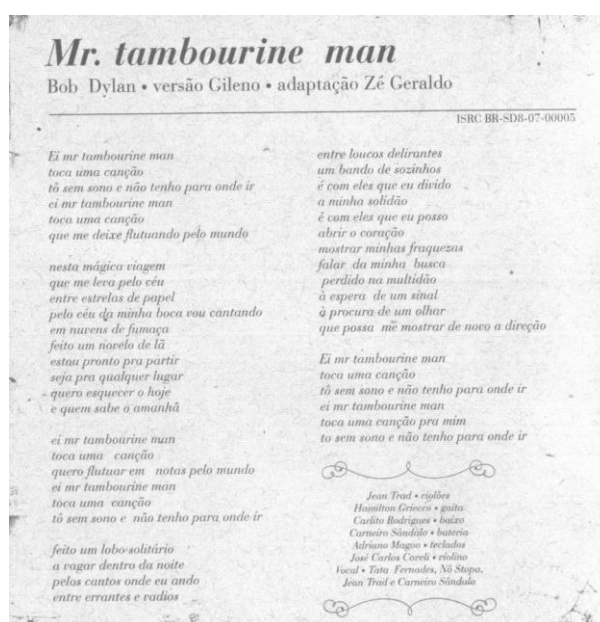


Figura 77 : Letra Mr. Tambourine Man - álbum "Catadô de Bromélias"

Fonte: Acervo da autora (2019)

A retradução mais recente de “Mr. Tambourine Man” é “Mr. do Pandeiro”, gravada por Zé Ramalho em 2008, apresentada como versão de Braulio Tavares, e incluída no álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando*. Esse álbum é um tipo de antologia na qual Zé Ramalho grava versões de dez canções de Dylan; algumas vertidas apenas por ele, outras em parceria com outros compositores (Babal, Mauricio Baia) e algumas vertidas somente por outros compositores (Mauricio Baia, Gabriel Moura, Babal, Caetano Veloso, Péricles Cavalcante, Braulio Tavares, Geraldo Azevedo). O álbum tem também uma gravação *cover* de Zé Ramalho para a canção de Dylan “If Not For You”.

Merece comentário a questão dos paratextos desse álbum, lançado em formato de CD. O CD apresenta referências visuais relevantes: a capa do encarte de *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* faz uma alusão ao vídeo clip de “*Subterranean Homesick Blues*”, em que Dylan, parado, em pé, vai soltando cartazes de papel com fragmentos da letra da canção. Ramalho aparece em foto numa cena alusiva (incluindo a vestimenta e o cenário ao fundo), segurando nas mãos um cartaz onde se lê “Tá Tudo Mudando”, título da versão de “*Things Have Changed*”, que também faz parte do álbum. Dentro do encarte estão impressas as letras das versões gravadas por Zé Ramalho, apresentadas com cada verso seguido de uma barra, numa disposição linear, sem distinção de refrão ou estrofe. Contudo, no *site* oficial de Zé Ramalho as letras são apresentadas de maneira convencional, numa disposição em versos, com separação entre as estrofes e o refrão. Cada página do encarte apresenta uma elaboração artística, e a direção, concepção e realização artística ficam a cargo de LaStudio, Leka Coutinho, Rony Corrêa e demais artistas creditados. O encarte conta também com o texto crítico intitulado “Ramalho Dylan: Zé Zimmerman da Paraíba”, escrito pela crítica musical e jornalista Ana Maria Baiana.



Figura 78: *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* (capa)
Fonte: acervo da autora (2019)



Figura 79: Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando (contracapa)
 Fonte: acervo da autora (2019)

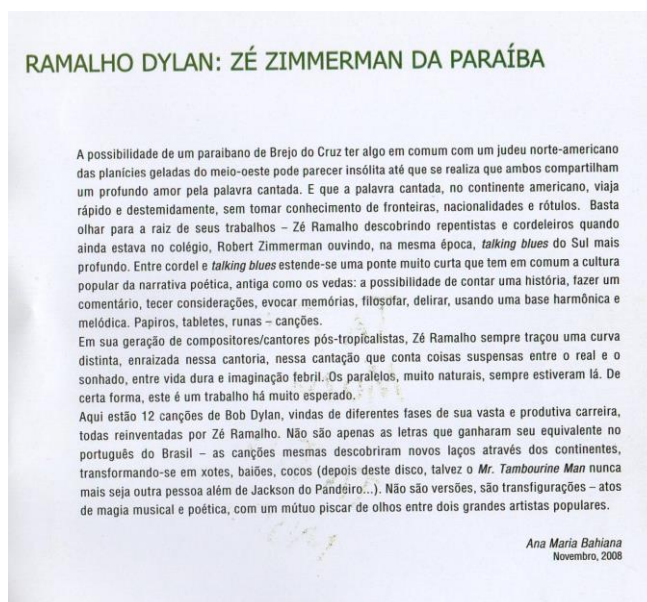


Figura 80: Texto Ana Maria Bahiana

Fonte: Acervo da autora (2019)

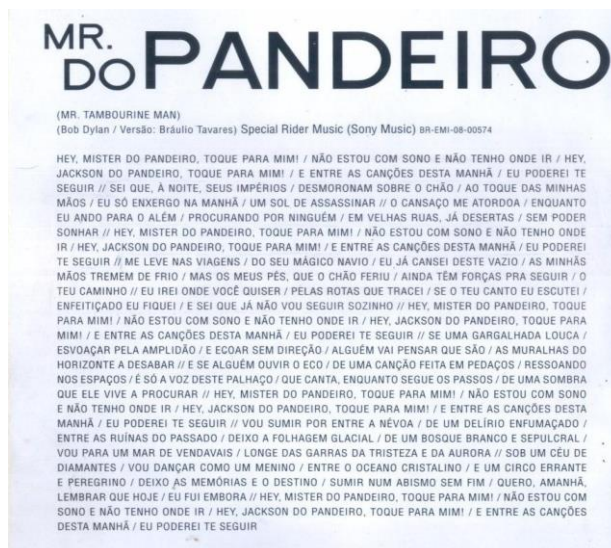


Figura 81: Letra Mr. do Pandeiro -
Album *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá tudo Mudando*
Fonte: acervo da autora (2019)

O título da versão de Bráulio Tavares para a canção, “Mr. do Pandeiro”, representa uma domesticação. O refrão leva a adaptação cultural mais longe, incluindo na tradução uma referência à figura de Jackson do Pandeiro:

Refrão de Dylan	Refrão de Bráulio Tavares
<p><i>Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, I'm not sleepy and there is no place I'm going to. Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, In the jingle jangle morning I'll come followin' you.</i></p>	<p>Hey, mister do pandeiro, toque para mim! Não estou com sono e não tenho onde ir Hey, Jackson do pandeiro, toque pra mim! Entre as canções desta manhã, eu poderei te seguir.</p>

Na versão de Bráulio Tavares, “Mr. Tambourine Man” não é apenas “Mr. do Pandeiro”, ele é também Jackson do Pandeiro, músico nascido na Paraíba em 1919, um dos responsáveis pela divulgação do forró no Sudeste do Brasil. A referência ao artista nordestino brasileiro caracteriza a leitura que Tavares faz da canção de Dylan: o *Tambourine Man* tem nome e sobrenome, é de carne e osso, e é brasileiro. A gravação de Zé Ramalho apresenta, na introdução e no final, uma batida de pandeiro, dando um destaque ao som do instrumento. Essa representação do *Tambourine Man* numa figura real é uma interpretação da canção por um viés cultural, associando a figura da canção à realidade do nosso país. Tavares opta por domesticar a figura do tocador de pandeiro de Dylan.

A tradução da letra de “Mr. Tambourine Man” realizada por Braulio Tavares é a única versão brasileira que apresenta o mesmo número de estrofes que a letra de Dylan e, dentro de cada uma delas, o mesmo número de frases melódicas versificadas, exatamente com o mesmo aumento progressivo ao longo das estrofes que ocorre na canção de Dylan. Nesse sentido, é como um ápice das versões de “Mr. Tambourine Man”, que vão progressivamente aumentando o número de estrofes, versos e temáticas incorporados, com relação à letra completa em inglês. Também é um ponto alto no tratamento conjunto de letra e música, na completude no tratamento das imagens, metáforas e temáticas de Dylan na letra de “Mr. Tambourine Man”, seguindo de perto as imagens e as temáticas, ao mesmo tempo em que resgata os retornos de sonoridade vocal (especialmente os feitos por rimas finais) e no ter em conta a "cantabilidade" e a naturalidade do verso cantado em português, fazendo lembrar da terceira fase “evolutiva” das várias traduções de um mesmo texto proposta por Goethe.

Reproduzimos abaixo as estrofes traduzidas acompanhadas do texto original da canção:

<p>Primeira estrofe de Dylan <i>Though I know that evenin's empire has returned into sand, vanished from my hand, Left me blindly here to stand but still not sleeping. My weariness amazes me, I'm branded on my feet, I have no one to meet And the ancient empty street's too for dreaming.</i></p>	<p>Primeira estrofe de Braulio Tavares Sei que à noite, seus impérios desmoram sobre o chão ao toque de minhas mãos. Eu só enxergo na manhã um sol de assassinar. O cansaço me atordoa enquanto eu ando para o além, procurando por ninguém em velhas ruas, já desertas, sem poder sonhar.</p>
<p>Segunda estrofe de Dylan <i>Take me on a trip upon your magic swirlin' ship, My senses have been stripped, my hands can't feel to grip, my toes too numb to step, wait only for my boot heels to be wanderin'. I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade Into my own parade. Cast your dancing spell my way, I promise to go under it.</i></p>	<p>Segunda estrofe de Braulio Tavares Me leve nas viagens do seu mágico navio. Eu já cansei deste vazio. As minhas mãos tremem de frio, mas os meus pés, que o chão feriu ainda têm forças pra seguir o teu caminho. Eu irei onde você quiser pelas rotas que tracei se o teu canto eu escutei, enfeitado eu fiquei, e sei que já não vou seguir sozinho.</p>
<p>Terceira estrofe de Dylan <i>Though you might hear laughin', spinnin', swingin' madly across the sun, it's not aimed at anyone, it's just escapin' on the run and but for the sky there are no fences facin'. And if you hear vague traces of skippin' reels of rhyme to your tambourine in time,</i></p>	<p>Terceira estrofe de Braulio Tavares Se uma gargalhada louca esvoaçar pela amplidão e ecoar sem direção, alguém vai pensar que são as muralhas do horizonte a desabar. E se alguém ouvir o eco de uma canção feita em pedaços,</p>

<p><i>it's just a ragged clown behind, I wouldn't pay it any mind, it's just a shadow you're seein' that he's chasing.</i></p>	<p>ressoando nos espaços, é só a voz deste palhaço que canta enquanto segue os passos de uma sombra que ele vive a procurar.</p>
<p>Quarta estrofe de Dylan <i>Then take me disappearin' through the smoke rings of my mind, down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves, the haunted, frightened tress, out to the windy beach, far from the twisted reach of crazy sorrow. Yes, to dance beneath the diamond sky, with one hand waving free, Silhouetted by the sea, circled by the circus sands, With all memory and fate driven deep beneath the waves, Let me forget about today until tomorrow.</i></p>	<p>Quarta estrofe de Bráulio Tavares Vou sumir por entre a névoa de um delírio enfumaçado, entre as ruínas do passado deixo a folhagem glacial de um bosque branco e sepulcral vou para um mar de vendavais, longe das garras da tristeza e da aurora. Sob um céu de diamantes vou dançar como um menino, entre o oceano cristalino e um circo errante e peregrino, deixo as memórias e o destino sumir num abismo sem fim Quero, amanhã, lembrar que hoje eu fui embora</p>

Os elementos da retradução de Tavares anteriormente abordados, como o refrão, o título da canção, o arranjo, caracterizam-na como uma transcrição, além do caráter de domesticação pontual no tratamento do refrão e do título e no ritmo de samba com que se ouve tocar um pandeiro em certo momento do arranjo. É a refração que apresenta a letra de “Mr. Tambourine Man” com abertura para diversas interpretações de forma mais comparável à que a canção de Dylan oferece e que lhe valeu variadas interpretações ao longo do tempo.

4.3 Considerações finais sobre as traduções gravadas de “Mr. Tambourine Man”

Os estudiosos do campo dos Estudos da Tradução têm buscado, principalmente a partir do século XX, expandir e complementar cada vez mais as pesquisas em áreas novas ou pouco estudadas, contribuindo para tornar mais visível e integrada a multidisciplinariedade inerente à atividade tradutória, de modo que mais recentemente contamos com algumas propostas de instrumental mais específico para abordar a tradução de canção para ser cantada, assim como contribuem para seu estudo descritivo teorias e conceitos que não foram concebidos especificamente para essa modalidade de tradução, como é o caso dos estudos da adaptação e de certo instrumental do ramo descritivo orientado à função (ou ao contexto) proposto por Holmes (2004, p. 180-192) e da historiografia da tradução.

A refração intralingual da canção “Mr. Tambourine Man”, realizada pelos Byrds em 1965, contribuiu para que fosse construída uma leitura bastante dirigida da canção, recortando

apenas sua temática positiva de celebração da música, uma “imagem” que não apresentava a canção em toda sua complexidade temática e imagética. Um fator que influenciou na divulgação da gravação dos Byrds foi ela possuir uma duração mais curta que a canção original. Naqueles dias, as estações de rádio não tinham como procedimento comum transmitir canções longas; e a televisão, ao exibir gravações de música também preferia canções breves (ou versões mais curtas de canções mais longas), pois ainda não se falava em “video clip” na época, e grande parte das apresentações para televisão recorriam à dublagem. Essas gravações para televisão eram registradas em videotape e depois podiam ser transmitidas em emissoras de TV no mundo todo. Nesse contexto, a gravação dos Byrds tornou-se a mais popular. Essa maior popularidade alcançada pela gravação dos Byrds fez com que ela se tornasse mais conhecida em nosso país nos anos 1960 e 1970 do que a gravação do próprio Dylan. E foi essa refração, essa “leitura” da canção “Mr. Tambourine Man” que serviu de parâmetro para a primeira versão dessa canção em português no Brasil, gravada pelo grupo Renato e Seus Blue Caps com a participação de Zé Ramalho, com grande intervalo de tempo com relação à gravação dos Byrds (e de Dylan). Seguem-se então as “retraduções” da canção de Bob Dylan: a gravada pelo grupo Hallai, a de Zé Geraldo e a gravação de Zé Ramalho. Cada uma dessas retraduições apresentou características próprias. Necão Castilhos, em sua retradução (gravada pelo grupo Hallai) escolhe fazer pequenas alterações na melodia e privilegiar a literalidade na tradução da letra, a fim de obter um resultado que considera mais próximo à sonoridade do grupo, numa tentativa de imprimir sua voz (seu estilo) à tradução. Podemos dizer que Zé Geraldo realizou uma nova refração a partir da refração dos Byrds, chamando-a de adaptação. A retradução de Braulio Tavares possui caráter de recriação, e é a que atende mais completa e minuciosamente à simbiose entre letra e música, ao mesmo tempo em que contempla mais características formais e do tratamento imagético da letra em sua totalidade. Sua retradução, que não segue os passos das anteriores, é a que dialoga mais de perto com a canção de Dylan; e consegue obter uma inovação em relação a elas ao inserir um elemento domesticador, é um tipo de ápice na apresentação de “Mr. Tambourine Man” de Dylan em português, fechando o círculo.

Cada uma dessas gravações está inserida em um contexto temporal que a diferencia das demais, apesar da existência de certa intertextualidade, especificamente entre a refração do Byrds e a de Gileno, e entre esta e a regravação de Zé Geraldo. Julgamos oportuno lembrar que retraduições dessa canção não foram realizadas apenas no Brasil, o que contribui para demonstrar a complexidade de uma canção que, ao ser (re)traduzida, atravessa diferentes processos e resultados.

Capítulo 5: “Blowin’ in the Wind”

5.1 Apresentação da canção

A canção “Blowin’ in the Wind” (em tradução literal, “Soprando ao vento”) faz parte do álbum *The Freewheelin’ Bob Dylan* (“Bob Dylan Descontraído”, em tradução nossa), lançado em maio de 1963 nos EUA e em novembro de 1963 no Reino Unido, e gravado entre abril e maio (SHELTON, 2011, p. 232-4). É a primeira canção do álbum. Na capa, Bob Dylan e sua namorada Suze Rotolo caminham juntos sobre a neve numa rua de Nova York. Na contracapa, o álbum é apresentado numa apreciação escrita por Nat Hentoff, crítico e colaborador de publicações como *New Yorker* e *Playboy* (DYLAN, 1963).



Figura 82: *The Freewheelin’ Bob Dylan* (capa)

Disponível em: < <https://www.bobdylan.com/albums/freewheelin-bob-dylan/>>. Acesso em: 26.dez.2019.

É seu segundo álbum, e o primeiro álbum em que gravou apenas composições suas. Nele estão, entre outras, “Blowin’ in the Wind”, “A Hard Rain’s a Gonna Fall” e “Masters of War”, três canções em que a guerra é um dos tópicos. A lista das canções que integram o álbum é a seguinte: lado A - “Blowin’ in the Wind”, “Girl from the North Country”, “Masters of War”, “Down the Highway”, “Bob Dylan’s Blues”, “A Hard Rain’s a Gonna Fall”; lado B - “Don’t Think Twice, It’s All Right”, “Bob Dylan’s Dream”, “Oxford Town”, “Talking World War III Blues”, “Corrina, Corrina”, “Honey, Just Allow Me one More Chance”, “I Shall be Free”.

A importância desse álbum na carreira de Dylan é realmente incomensurável, por trazer sua canção mais famosa e mais conhecida até hoje, por apresentar apenas composições

suas, por representar uma grande virada na carreira de Bob Dylan, que passaria a se tornar uma voz única, não só pela originalidade de seu cantar, mas também pela poesia que traria para o *folk*. Neste álbum, estão canções que mostram ao público o talento do músico e o ativismo que inspirara o compositor. O primeiro álbum de Bob Dylan mostrou seu potencial, e o segundo fez com que suas canções passassem a ser conhecidas por todo o país e também internacionalmente.

Durante a gravação do álbum *The Freewheelin' Bob Dylan*, Dylan teve toda a liberdade para gravar como e quando quisesse (HEYLIN, 1995). Heylin (1995, p. 15), comenta que o título do álbum era inicialmente *Bob Dylan's Blues*, e que provavelmente Dylan pretendesse inicialmente que esse trabalho se voltasse mais para o *blues* do que para o *folk*, o que não aconteceu. Apesar disso, Heylin (1995, p. 16) considera Dylan entre os melhores cantores de blues.

“Blowin’ in the Wind”, com a letra estruturada em forma de perguntas, chegou a suscitar críticas por parte de alguns membros da esquerda porque “fazia as perguntas, mas não as respondia” (SHELTON, 2011, p. 234). “Blowin’ in the Wind” representou um momento de grande expansão e popularidade das canções de protesto, canções engajadas, canções que falavam de igualdade e liberdade. O sucesso estrondoso da canção trouxe muitas conquistas para Bob Dylan, abriu-lhe portas que até então não tinham sido abertas, fez dele uma voz nacional (e também internacional); mas também lhe trouxe alguns dissabores. Nos seus tempos de Village, muitos que o cercavam viam nele um promissor cantor e compositor, mas quando isso começou a acontecer, seu sucesso fez com que as dores da inveja brotassem em alguns dos que estiveram ao seu lado anteriormente. Dylan cantaria sobre esse tipo de sentimento em algumas canções suas, jamais deixando de observar esse e outros tipos de fraqueza humana. Dylan recebeu duras críticas⁷⁴, condenando-o por fazer o que Woody Guthrie fizera antes; adaptar canções *folk*, reescrevê-las, mudar parte delas ou mesmo citar versos em certos trechos das composições (SHELTON, 2011). Charles Seeger, pai de Pete Seeger, comentou sobre o processo criativo da canção *folk*:

“Apropriação consciente e inconsciente, empréstimos, adaptações, plágios e puro e simples roubo [...] sempre foram inseparáveis do processo de criação artística. A tentativa de fazer sentido das leis de *copyright* encontra seu limite na canção *folk*. Pois nela está a ilustração por excelência da Lei do Plágio. A canção *folk* é por definição, e até onde sabemos, na realidade, inteiramente produto do plágio.” (SEEGER APUD SHELTON, 2011, p.248)

⁷⁴ Ver Shelton (2011, p. 246) sobre acusações dirigidas à Dylan sobre o uso de canções *folk*.

O tempo mostraria que a carreira de Dylan não ficaria restrita ao universo *folk*, pois ele se permitiria buscar outras influências, se permitiria beber em outras fontes, misturando-as até, quando desejasse.

Antes de lançar “Blowin’ in the Wind”, Bob Dylan cantou-a em clubes do Greenwich Village e em outros locais, como o Newport Folk Festival, uma noite antes do lançamento em 27 de maio de 1963. Através do empresário de Dylan na época, Albert Grossman, Peter, Paul & Mary tiveram acesso à gravação, e o trio gravou sua versão da canção, que foi lançada pela Warner em junho de 1963, e em pouco tempo ela chegou às paradas. A gravação vendeu dois milhões de cópias e rendeu ao trio duas premiações do Grammy Awards, como melhor performance de grupo vocal e melhor gravação de música *folk* (GRAY, 2006, p 64). Dylan comenta sobre quando a compôs:

“eu a compus em um café em frente ao Gaslight, do outro lado da rua (o Commons, em abril de 1962). Escrevi de supetão, sabe? Lembro de esbarrar com Peter na rua. ‘Cara’, ele disse, ‘você vai faturar US\$5 mil’. Isso parecia um milhão naquela época. O dinheiro nunca foi uma motivação para escrever nada.” (HINTON, 2009, p. 23)

“Blowin’ in the Wind” recebeu cerca de oitenta versões gravadas num prazo de dois anos a contar de seu lançamento, e entre os artistas que a gravaram estão intérpretes de variados gêneros: Bobby Darin, Stan Getz, Duke Ellington, Elvis Presley, Neil Young, Mahalia Jackson, Trini Lopez, Cliff Richard, Marlene Dietrich. Em 2002, essas versões contavam em torno de 375 (GRAY, 2006, p. 64). O sucesso estrondoso da canção fez com que, após alguns meses, Dylan passasse a evitar cantá-la em público durante anos, e só voltasse a apresentá-la ao vivo no começo dos anos 70 (GRAY, 2006, p. 64). Dylan provavelmente tomou essa atitude para evitar que o público ficasse cansado de ouvir a composição. A força da canção, no entanto, impulsionou-a por si mesma, e fez com que fosse e continue sendo tocada e regravada.

5.1.1 Estrutura semântica e formal da canção

Abaixo a letra completa da canção (sem itálico), como está transcrita no site oficial de Bob Dylan, (BOB DYLAN, 2016).

BLOWIN' IN THE WIND

How many roads must a man walk down Before you call him a man? Yes, 'n' how many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly Before they're forever banned?	Estrofe
The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.	Refrão
How many years can a mountain exist Before it's washed to the sea? Yes, 'n' how many years can some people exist Before they're allowed to be free? Yes, 'n' how many times can a man turn his head, Pretending he just doesn't see?	Estrofe
The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.	Refrão
How many times must a man look up Before he can see the sky? Yes, 'n' how many ears must one man have Before he can hear people cry? Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows That too many people have died?	Estrofe
The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.	Refrão

© 1962 by Warner Bros. Inc.; renewed 1990 by Special Rider Music

Abaixo a transcrição (sem itálico) encontrada no livro *Lyrics 1962-1985* (DYLAN, 1993) e no livro *Lyrics, 1962-1985. Rev. ed of: writings and drawings* (DYLAN, 1995):

Blowin' in the Wind

How many roads must a man walk down
Before you call him a man?
Yes, 'n' how many seas must a white dove sail
Before she sleeps in the sand?
Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind

How many times must a man look up
Before he can see the sky?
Yes, 'n' how many ears must one man have
Before he can hear people cry?

Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows
 That too many people have died?
 The answer, my friend, is blowin' in the wind
 The answer is blowin' in the wind

How many years can a mountain exist
 Before it's washed to the sea?
 Yes, 'n' how many years can some people exist
 Before they're allowed to be free?
 Yes, 'n' how many times can a man turn his head
 Pretending he just doesn't see?
 The answer, my friend, is blowin' in the wind
 The answer is blowin' in the wind

As duas transcrições apresentam diferenças com relação à ordem da segunda e da terceira estrofe. A gravação do álbum *The Freewheelin' Bob Dylan* apresenta as estrofes na ordem em que aparecem no *site* oficial. Os *songbooks* utilizados por nós apresentam nas partituras a ordem que está nos dois livros. Para nossa pesquisa, vamos considerar a letra que está nos dois livros e nos *songbooks*, considerando que essa foi a ordem utilizada nas versões gravadas no Brasil e selecionadas para nosso corpus, com exceção apenas da versão de Nazareno de Brito, “Escuta a voz do Vento”, que não segue nenhuma das transcrições.

A temática da canção começa a ser apresentada ao ouvinte a partir do título, “*Blowin' in the Wind*”/“Soprando ao vento”, que remete a algo que parece estar voando, inalcançável, perdido até, algo que não está localizado em lugar algum; e que, além de não ter uma localização, também não possui uma forma física. Essa imagem que o título sugere é, na verdade, a resposta às perguntas que a canção apresenta. Essas perguntas estão num contexto social e político. O eu-lírico pergunta quão longa deve ser a jornada de um homem antes que seja realmente um homem, pergunta quando as balas de canhão deixarão de existir, pergunta quando a paz existirá (usando a figura da pomba branca para expressá-la). A questão da guerra e do conflito, e também da violência trazida por eles é um dos pontos principais da letra da canção. O eu-lírico pergunta quantas mortes serão necessárias para extinguir a violência. Também a canção questiona a impassividade da sociedade diante do sofrimento, pois pergunta quanto tempo o homem demorará para ouvir os lamentos dos que “choram” (“*before he can hear people cry*”), e até quando a sociedade vai permanecer indiferente (a questões importantes e urgentes). A letra também trata da questão da liberdade, perguntando quando as pessoas poderão ser livres. E também se aproxima da questão da fé ao trazer a imagem do céu, embora use a palavra “firmamento” (*sky*), perguntando quando o homem poderá contemplá-lo.

A resposta para esses questionamentos colocados pela canção sobre a paz, sobre a

liberdade, sobre a realidade do homem, sobre a alienação de grande parte da sociedade não é dada, pois na verdade não está acessível, está “soprando ao vento”. A letra da canção coloca questionamentos sobre questões universais, extremamente importantes; e seu caráter atemporal e universal é um dos elementos que fez com que recebesse versões *covers* e traduções por todo o mundo.

“Blowin’ in the Wind” é composta por 3 estrofes. Cada estrofe possui 8 versos e todas terminam com os versos “*The answer, my friend, is blowin’ in the wind, / The answer is blowin’ in the wind*”, que constituem um refrão breve cantado ao final de cada estrofe. Podemos considerar que cada estrofe é estruturada da seguinte maneira: 6 versos + refrão com 2 versos.

O refrão da canção, embutido em cada estrofe, possui uma estrutura simples, pois vale-se da repetição quase total do verso: “*The answer, my friend is blowin’ in the wind*” / “*The answer is blowin’ in the wind*”. Entretanto, essa estrutura simples dialoga com os versos anteriores, pois como dissemos, a canção possui perguntas, e o refrão expressa a resposta a essas perguntas. Cada uma das perguntas começa num verso e termina no verso seguinte, como vemos em “*How many roads must a man walk down/ Before you call him a man?*”. O formato de cada estrofe fica estruturado da seguinte maneira: pergunta+pergunta+pergunta+refrão-resposta.

Abaixo, a letra da canção acompanhada de uma tradução literal realizada por nós:

BLOWIN’ IN THE WIND (letra)	SOPRANDO AO VENTO (tradução literal)	
<i>How many roads must a man walk down Before you call him a man? Yes, ‘n’ how many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, ‘n’ how many times must the cannon balls fly Before they’re forever banned?</i>	Quantas estradas deve um homem percorrer Antes que possamos chamá-lo de homem? Sim, e quantos oceanos deve uma pomba branca percorrer Antes de descansar na areia? Sim, e quantas vezes devem as balas de canhão voar Antes de serem banidas para sempre?	Estrofe
<i>The answer, my friend, is blowin’ in the wind, The answer is blowin’ in the wind.</i>	A resposta, meu amigo, está soprando no vento, A resposta está soprando ao vento.	Refrão
<i>How many times must a man look up Before he can see the sky? Yes, ‘n’ how many ears must one man have Before he can hear people cry? Yes, ‘n’ how many deaths will it take till he knows That too many people have died?</i>	Quantas vezes deve um homem olhar pra cima Antes que ele possa ver o céu? Sim, e quantos ouvidos deve um homem ter Antes que ele possa ouvir as pessoas chorarem? Sim, e quantas mortes acontecerão até que ele saiba Que morreram pessoas demais?	Estrofe

<i>The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.</i>	A resposta, meu amigo, está soprando no vento, A resposta está soprando ao vento.	Refrão
<i>How many years can a mountain exist Before it's washed to the sea? Yes, 'n' how many years can some people exist Before they're allowed to be free? Yes, 'n' how many times can a man turn his head, Pretending he just doesn't see?</i>	Quantos anos pode uma montanha existir Antes que ela seja varrida pelo mar? Sim, e quantos anos podem algumas pessoas existirem Antes que elas possam ser livres? Sim, e quantas vezes pode um homem virar sua cabeça Fingindo que ele não vê?	Estrofe
<i>The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.</i>	A resposta, meu amigo, está soprando no vento, A resposta está soprando ao vento.	Refrão

5.1.2 Estrutura melódica da canção

Os seis primeiros versos de cada estrofe da canção apresentam uma linha melódica que se diferencia da linha melódica do refrão. Como cada estrofe tem uma sequência de 3 perguntas antes do refrão, a linha melódica dessas perguntas tende a seguir um padrão que liga a primeira parte de cada pergunta (num verso) à segunda metade da pergunta (no verso seguinte). Esse padrão se repete nos seis primeiros versos de cada estrofe.

si	roads
lá#	
lá	How ma ny must man
sol#	
sol	a
fá#	walk
fá	
mi	
ré#	
ré	down
do#	

si	call
lá#	
lá	fore you him man
sol#	
sol	a
fá#	Be
fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	

si	seas
lá#	
lá	How ma ny must a white
sol#	
sol	
fá#	dove
fá	
mi	
ré#	
ré	sail
do#	

si	
lá#	
lá	fore
sol#	
sol	sleeps in
fá#	Be she the
fá	
mi	sand
ré#	
ré	
do#	

si	times must
lá#	
lá	Yes and how ma ny the ca nnon
sol#	
sol	
fá#	balls
fá	
mi	
ré#	
ré	fly
do#	

si	for
lá#	
lá	fore they're e banned?
sol#	
sol	ver
fá#	Be
fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	

Os dois últimos versos de cada estrofe que compõem o refrão possuem uma linha melódica bastante semelhante, pois o primeiro diferencia-se do segundo apenas pela interpolação de “*my friend*” entre “*The answer*” e “*is blowing in the wind*”.

si	
lá#	
lá	
sol#	
sol	an swer is
fá#	The my blow in in
fá	
mi	friend the
ré#	
ré	wind
do#	

si	
lá#	
lá	
sol#	
sol	an swer
fá#	The is
fá	
mi	blow in
ré#	
ré	in wind
do#	the

O arranjo da canção consiste da melodia entoada acompanhada de violão e gaita. A gaita entra em solo em alguns momentos. Bob Dylan imprimiu à canção seu estilo, ao cantar e tocar em ritmo *folk* com o acompanhamento da gaita, o que se tornou uma de suas marcas características. Esse formato foi utilizado na maioria das canções do álbum. Esse arranjo

original da gravação de 1963 foi variado em diversas outras gravações e apresentações realizadas pelo próprio Dylan e pelos artistas que gravaram a canção ou cantaram-na ao vivo. Lembramos também que a canção foi cantada pelo próprio Dylan com outros artistas, como Joan Baez (em dueto), ou acompanhado de Keith Richards e Ron Wood, no evento mundial Live Aid.

5.1.3 Análise da letra da canção

“Blowin in the Wind” foi escrita e gravada em um período em que o conflito da Guerra Fria entre União Soviética e os Estados Unidos estava em um momento muito difícil, o que muito provavelmente influenciou Dylan a compor a canção. Importante lembrar que a Guerra do Vietnã também estava em curso.

Analisando a sequência em que as imagens aparecem na letra da canção, vemos que ela começa com a figura do homem caminhando, procurando um caminho, assim como a figura da pomba branca que busca um pouso. Em seguida, vem a imagem das balas de canhão, no verso “*Yes, ‘n’ how many times must the canon balls fly*” (“Sim, e quantas vezes devem as balas de canhão voar”), simbolizando a guerra, enquanto a pomba branca simboliza a paz. Temos na estrofe duas metonímias, pois a bala de canhão representa a guerra, e o homem representa a raça humana, toda a humanidade. As imagens aparecem na letra por meio de um paralelismo sintático, pois as perguntas têm estrutura sintática semelhante, a primeira começa com “*How many roads must a man walk down*” (“Quantas estradas devem um homem percorrer”) e a segunda começa com “*Yes, ‘n’ How many seas must a white dove sail*” (“Quantos oceanos deve a pomba branca percorrer”), e são concluídas nos versos seguintes, com “*Before you call him a man*” (“Antes que possamos chamá-lo de homem?”) e “*Before she sleeps in the sand*” (“Antes que possa repousar na areia?”). Evidencia-se nesta estrofe a oposição entre a bala de canhão e a pomba branca, figura da paz. A imagem da pomba associada ao verbo “navegar” (*sail*) remete ao discurso bíblico, em que a pomba é enviada por Noé para buscar um pouso após o dilúvio. Há também no paralelismo a relação entre a estrada (*roads*) e o mar (*sea*), duas possibilidades de se percorrer um caminho, de realizar uma viagem, uma jornada. E temos três sujeitos que realizam (ou devem realizar) uma jornada: o homem, a pomba branca e a bala de canhão. A figura do homem está metaforicamente colocada entre os símbolos opostos da guerra (a bala de canhão) e da paz (a pomba branca).

Na estrofe seguinte, temos mais uma vez estruturas com o mesmo paralelismo

sintático da primeira estrofe. A primeira pergunta começa com “*How many*”, e a segunda e a terceira começam com “*Yes, ‘n’ how many*”, com o advérbio de afirmação reforçando a pergunta, exatamente como na estrofe anterior. Em “*How many times must a man look up*” (“Quantas vezes um homem deve olhar para cima”, tradução nossa), temos novamente a metonímia do homem representando a raça humana. O verbo “ver” aparece no verso que completa a pergunta “*Before he can see the sky?*” (“Antes que ele possa ver o céu?”), ou seja, o sentido da visão é expresso no verso. Nos versos seguintes, “*Yes, ‘n’ how many ears must one man have/Before he can hear people cry?*” (“Sim, e quantos ouvidos um homem deve ter/Antes que ele possa ouvir as pessoas chorarem?”), temos o sentido da audição expresso. A estrofe trabalha limitações da condição física do homem (ser humano), pois há algo que os olhos ainda não podem ver, e algo que os ouvidos ainda não podem ouvir. A terceira pergunta possui a mesma estrutura das anteriores “*Yes, ‘n’ how many deaths will it take till he knows/That to many people have died?*” (“Sim, e quantas mortes serão necessárias até que ele saiba/Que pessoas demais morreram?”), e ela refere-se também a “pessoas” (*people*). Na pergunta anterior o homem não escuta os choros das pessoas, e agora ignora a morte delas. Na verdade, a limitação física é uma representação da impossibilidade de compreensão e sensibilização diante da situação do outro.

Na última estrofe, temos o mesmo paralelismo encontrado nas estrofes anteriores. A primeira pergunta inicia-se com “*How many years can a mountain exist*” (“Quantos anos pode uma montanha existir”), e termina no verso seguinte, em “*Before it’s washed to the sea?*” (“Antes que ela seja varrida até o mar?”). A segunda pergunta, “*Yes, ‘n’ how many years can some people exist/Before they’re allowed to be free?*” (“Sim, e quantos anos podem algumas pessoas existirem/Até que possam ser livres?”), ao fazer o paralelismo, coloca a montanha e as pessoas na mesma condição. É importante lembrar que a palavra “*people*” em inglês também significa “povo”. Assim, tem-se a comparação entre o tempo que demora a destruição da montanha e o tempo que um povo leva para ser livre. Na terceira pergunta, “*Yes, ‘n’ how many times can a man turn his head/Pretending he just doesn’t see?*” (“Sim, e quantas vezes um homem pode virar a cabeça/ E apenas fingir que não vê?”), temos a condição física do homem, do ser humano, aparecendo novamente. Como numa das perguntas da estrofe anterior, esta traz o sentido da visão, mas desta vez expressando a “cegueira” fingida.

A letra da canção coloca questões que dizem respeito à guerra e à liberdade. A menção às balas de canhão (“*cannon balls*”), e também a figura da pomba branca (“*white dove*”) que ainda não encontrou um local para (re)pousar (“*before she sleeps in the sand*”) estão associadas à guerra; e os versos “*Yes, ‘n’ how many years can some people exist/Before*

they're allowed to be free?” (“Sim, e quantos anos podem algumas pessoas viverem/Antes que possam ser livres?”). O eu-lírico começa por questionar quantas estradas deve percorrer um homem, qual seu caminho, que jornada ele deve seguir para que mereça ser chamado de “homem” (“*How many roads must a man walk down /Before you call him a man?*”). Esse questionamento pode ser compreendido como se o eu-lírico estivesse perguntando quais caminhos o ser humano pretende seguir. Nos versos seguintes, o poema evoca uma imagem-símbolo da paz, perguntando quantos mares a pomba branca vai ter de cruzar até poder descansar (“*Yes, 'n' how many seas must a while dove sail Before she sleeps in the sand?*”). Considerando que a Segunda Guerra Mundial terminara em 1945, e após o fim dessa guerra, a Guerra Fria ainda ocorria com grande intensidade no começo dos anos 1960, menos de vinte anos depois; o poema expressa uma angústia que fora sentida por todos na época, o medo diante da possibilidade mais uma guerra mundial. Bob Dylan (2005, p. 40) comenta em *Crônicas – Volume Um*, que na década de 1950, crianças tinham de realizar treinamentos de emergência para o caso de serem atacados por aviões russos, e que eram estimuladas a acreditar que um conflito bélico poderia acontecer a qualquer momento. Esse mesmo sentimento de angústia também está presente nos versos “*Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly/Before they're forever banned?*”.

Na segunda estrofe, a pergunta “*How many times must a man look up/ Before he can see the sky?*” (“Quantas vezes deve um homem olhar para cima/Antes que consiga ver o céu?”), a figura do céu pode representar não apenas o firmamento, mas também o céu como lugar oposto ao inferno. Nesse sentido, pode expressar um sentimento de desesperança ou ainda de desapontamento com a raça humana, como se o eu-lírico estivesse perguntando quando o homem poderá vislumbrar um céu, um paraíso. O céu também pode significar algo que está evidente, que está diante de todos, algo que acontece o tempo diante de todos e; no entanto, não é visto. Nos versos “*Yes, 'n' how many ears must one man have/ Before he can hear people cry?*” (“Quantos ouvidos deve um homem ter/Antes que ele consiga ouvir as pessoas chorando?”), a crítica está voltada à alienação diante do sofrimento alheio. A referência a “pessoas” aparece em mais de uma parte da letra. Nesta estrofe, as pessoas choram (“*people cry*”), as pessoas morrem (“*too many people have died*”); e na estrofe seguinte elas ainda não são livres (“*can some people exist/Before they're allowed to be free?*”). E no verso “*Yes, 'n' how many ears must one man have*”, temos uma oposição em relação a “pessoas”, a “povo”, pois é apenas um homem que não escuta as pessoas chorarem. Temos o pronome e numeral “*one*”, e não o artigo “*a*”, então evidencia-se a quantidade. Esse “um homem” pode expressar a figura de um governante, alheio ao sofrimento das pessoas.

Em “*Yes, ‘n’ how many deaths will it take till he knows/That too many people have died?*”, temos a última pergunta da estrofe, a que expressa a consequência mais séria das questões abordadas: a morte. A letra não explica como ou por que as pessoas morrem, mas a presença das balas de canhão leva à compreensão de que as mortes estejam relacionadas à guerra.

Na terceira estrofe, a letra traz a questão da liberdade, traçando um paralelo com a figura de uma montanha. Nos versos “*How many years can a mountain exist/ Before it’s washed to the sea?*” (“Quantos anos pode uma montanha existir/Antes que seja levada pelo mar?”) há uma comparação entre o tempo que uma montanha pode ser levada até o mar e o tempo que um povo pode levar para ser livre. A figura da montanha também pode representar uma espécie de obstáculo, de muro intransponível. A imagem de algo que não muda de lugar pode também ser compreendido como uma situação que não se altera. A figura da montanha também possui um caráter sagrado, e também pode estar associada ao contexto religioso, principalmente se considerarmos o Sermão da Montanha, e o monte onde Moisés recebeu os mandamentos. Assim como no final da primeira estrofe, “A resposta está soprando no vento” (“*The answer, my friend, is blowin’ in the wind,/ The answer is blowin’ in the wind.*”). A imagem de algo que “sopra no vento” pode significar algo que nos escapa, alguma coisa que não pode ser segurada com as mãos, algo que está fugindo do nosso alcance, algo que está voando, partindo, indo embora com o vento ou se desfazendo nele, desaparecendo nele. O que sopra ao vento também é algo que não tem firmeza, não está no chão, não está sólido, está solto. Essa imagem expressa desesperança e incerteza, pois não há possibilidade de encontrar a resposta para as perguntas feitas.

Relações entre o texto bíblico e letras de canções de Bob Dylan foram encontradas diversas vezes ao longo de sua carreira, e em “Blowin in the Wind” essas relações também estão presentes. Gray (2006, p. 64) destaca a relação entre uma passagem de Ezequiel (12:1-2), “*The word of the Lord also came unto me, saying, Son of man, thou dwellest in the midst of a rebellious house, which have eyes to see, and see not; they have ears to hear, and hear not...*”⁷⁵, e os versos “*Yes, ‘n’ how many ears must one man have/ Before he can hear people cry?*” e “*Yes, ‘n’ how many times must a man turn his head/ Pretending he just doesn’t see?*”:

(In the New Testament the Ezekiel passage is cited by Christ in Matthew 13:43[‘...Who hath ears to hear, let him hear’] and repeatedly by Christ and others in Mark and Revelation:’ And he said unto them, He that hath ears to hear, let him hear’ [Mark 4:23];’ If any man have ears to hear, let him hear’[Mark 7:16];’Having

⁷⁵ “E veio a mim a palavra do Senhor, dizendo, Filho do homem, tu habitas no meio da casa rebelde, que tem olhos para ver e não vê, e tem ouvidos para ouvir e não ouve...” (Ezequiel (12:1-2 In A Bíblia Sagrada, 1969 – ver referências).

eyes, see ye not? ...' [Mark 8:18]; and 'He that hath an ear, let him hear...' [Revelation 2:7, 11 & 29; 3:6, 13&22] [...] (GRAY, 2006, p.64).⁷⁶

Paralelamente às imagens expressas na letra, a figura do Homem é apresentada ao longo das estrofes como um ser cercado de inverdades, pois ele caminha sem ter um destino; olha para o “céu”, mas não o vê, também não é capaz de ouvir o lamento de outros homens e, por fim, vira a cabeça, fingindo não ver a realidade ao seu redor, fugindo da realidade. É uma figura que é retratada por meio de perguntas, de incertezas, de questionamentos, como um ser que está numa busca, uma busca de respostas que não são encontradas.

A letra da canção como um todo constitui uma grande crítica à existência de guerras e conflitos de maneira geral, e seu tom de questionamento, de “dedos apontados” para o que “está errado”, como o próprio Dylan definiria essa e outras canções dos primeiros álbuns⁷⁷, fez com que “Blowin’ in the Wind” se tornasse um clássico, uma espécie de hino a ser cantado em protesto, pois as guerras e os conflitos persistem. A letra da canção faz críticas à alienação, à passividade diante da falta de liberdade e à impossibilidade de se encontrar uma resolução, uma “resposta” as questões que ela traz. Gray (2006, p. 65) cita comentário de Dylan sobre a canção para a revista *Sing Out!*:

Não há muito que eu possa dizer sobre essa música, a não ser que a resposta está soprando ao vento. Não tá em nenhum livro ou filme ou programa de TV ou grupo de discussão. Cara, tá no vento – e tá soprando no vento. Muitas dessas pessoas descoladas estão me dizendo onde a resposta está, mas ah, eu não acredito nisso. Ainda digo que está no vento, bem como uma folha de papel incansável, e uma hora vai pousar... Mas o único problema é que ninguém pega a resposta quando ela desce, então não é muita gente que consegue ver e saber [...] É então ela voa de novo [...] Ainda digo que alguns dos maiores criminosos são aqueles que desviam o olhar quando veem algo errado e sabem que é errado. Tenho apenas 21 anos e sei que já houve muitas guerras [...] Vocês, pessoas mais velhas, já deviam saber das coisas [...] Porque, afinal de contas, vocês são mais velhos e mais espertos. (SHELTON, 2011, p.239)⁷⁸

⁷⁶ (No Novo Testamento, a passagem de Ezequiel é citada por Cristo em Mateus 13:43[‘...Quem tem ouvidos [para ouvir], ouça’] e repetidamente por Cristo e outros em Marcos e Apocalipse:’ E disse para eles, Se alguém tem ouvidos para ouvir, ouça’ [Marcos 4:23]; ‘Se alguém tem ouvidos para ouvir, ouça’ [Marcos 7:16]; ‘tendo olhos, não vêdes? ...’ [Marcos 8:18]; e ‘Quem tem ouvidos, ouça...’ [Apocalipse 2:7, 11 & 29; 3:6, 13&22] [...] (GRAY, 2006, p.64, tradução nossa com apoio de A Bíblia Sagrada, s. d. – ver referências).

⁷⁷ Em entrevista a Nat Hentoff para a *New Yorker*, em outubro de 1964 (COTT, 2006, p. 16) durante uma sessão de gravações, Dylan referiu-se a canções de álbuns anteriores como “*finger-pointing songs*”: “There aren’t any finger-pointing songs in here, either. Those records I’ve already made, I’ll stand behind them; but some of that was jumping into the scene to be heard and a lot of it was because I din’t see anybody doing that kind of thing. Now a lot of people are doing finger-pointing songs. You know-pointing to all the things that are wrong” (COTT, 2006, p. 16) (“Não há canções de dedos apontados aqui, tampouco. Aqueles discos que eu fiz, eu os apoio, mas uma parte disso era entrar em cena e ser ouvido, e muito porque eu não via ninguém fazendo aquele tipo de coisa. Agora, muitas pessoas estão fazendo canções de dedos apontados. Você sabe, apontar a todos as coisas que estão erradas”, tradução nossa).

⁷⁸ There ain’t too much I can say about this song except that the answer is blowing in the wind.it ain’t in no book or movie or TV show or discussion group. Man, it’s in the wind – and it’s blowing in the wind. Too many of these hip people are telling me where the answer is but oh I won’t believe that. I still say it’s in the wind and just

Com relação aos recursos linguísticos que se evidenciam no poema, vemos o uso de aliterações em “*must*”, “*many*”, “*man*” (“*How many roads must a man walk down/Before you can call him a man?*”), em “*see*”, “*sky*” (“*Before he can see the sky?*”), e em “*seas*”, “*sail*”, “*sleeps*”, “*sand*” (“*How many seas must a white dove sail/Before she sleeps in the sand?*”). A repetição do som /s/ pode remeter ao som de algo soprando, ajudando a criar um efeito de representação do título, do refrão, que fala de soprar ao vento. As consoantes oclusivas /k/ e /b/, de “*cannon*”, “*balls*” e “*banned*”, possuem sonoridade que remete ao som de algo explodindo, contribuindo para tornar expressa essa imagem. A letra também tem assonâncias, como em “*walk*”, “*call*” (“*How many roads must a man walk down/Before you can call him a man?*”), e na repetição de “*can a man*” em alguns versos. A repetição do som /i/ em alguns versos, em “*seas*” (“*How many seas must a dove sail*”), “*sleeps*” (“*Before she sleeps in the sand?*”), “*free*” (“*Before they’re allowed to be free?*”), e “*see*” (“*Pretending he just doesn’t see?*”) também contribui para criar um tom de lamentação, de tristeza.

A letra também possui rimas alternadas em alguns versos. Na primeira estrofe temos “*sand*”, “*banned*” e uma rima imperfeita com “*man*”. Na segunda estrofe temos “*sea*”, “*free*”, “*see*”. Na terceira estrofe temos “*sky*”, “*cry*”, e uma rima imperfeita com “*died*”. O poema também possui uma rima interna em “*years*”, “*hear*”.

A organização dos versos e do refrão ao longo da letra faz com que o efeito rítmico se mantenha na maior parte do poema. O número de sílabas dos versos apresenta pequena variação. Os versos que começam com “*Yes, ‘n’ how many*”, que correspondem à primeira parte das perguntas, possuem entre dez e doze sílabas; e os versos que começam com “*Before*”, que correspondem à segunda parte das perguntas possuem sete ou oito sílabas. O resultado é uma quase uniformidade que a repetição da estrutura das perguntas confere ao texto. Essa estrutura tornou possível a existência de versões traduzidas da canção. Consideramos que “*Blowin’ in the Wind*”, em sua gravação original, possui a melodia de uma canção *folk* e a estrutura de um poema. Evidencia-se a maneira como imagens conhecidas, como a pomba branca, a estrada, a imagem do céu e do homem virando a cabeça; são trabalhadas na letra, são relacionadas, comparadas e mostradas ao longo da letra, de modo a possuir sentido figurado expresso em perguntas. O eu-lírico expressa, por meio de perguntas,

like a restless piece of paper it’s got to come down some time... But the only trouble is that no one picks up the answer when it comes down so not too many people get to see and know it... and then it flies again... I still say that some of the biggest criminals are those that turn their heads away when they see wrong and know it’s wrong. I’m only 21 years old and I know that there’s been too many wars... You people over 21, you older and smarter.’ (GRAY, 2006, p.64)

questões complexas e ainda não resolvidas pelo ser humano.

Outras canções de Bob Dylan, como “With God on Our Side” e “Masters of War” também abordam a questão da guerra.

5. 2 Análise das traduções

As gravações de “Blowin’ in the Wind” em português também foram marcadas pela questão da refração e da retradução. Temos acompanhado até o presente momento gravações disponibilizadas em mídia e também gravações mencionadas em artigos ou dissertações relacionadas ao trabalho de Bob Dylan. Vamos analisar as seguintes gravações encontradas por nós:

- “Escuta a voz do vento”, versão de Nazareno de Brito e gravação do Trio Melodia do álbum *Trio Melodia* (1965);
- “Blowin’ in the Wind”, gravação e versão de Diana Pequeno⁷⁹, do álbum *Diana Pequeno* (1978);
- “O Vento Vai Responder”, gravação e versão de Zé Ramalho, do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* (2008).

Vamos considerar para análise também as seguintes gravações realizadas a partir da versão de Diana Pequeno:

- “A resposta está no ar”, gravação de Durval e Davi, do álbum *O Homem da Terra* (1980);
- “A resposta está no ar”, gravação de Rony Motta com participação de Zezé di Camargo e Luciano, no álbum *Rony Mota* (1994);
- “A resposta está no ar”, gravação de Di Paullo & Paulino, do álbum *O Coração Chora* (2003);
- “A resposta está no ar”, gravação ao vivo de Margareth Menezes⁸⁰, que está no álbum *Festival de Verão Salvador 2004* (2004);

⁷⁹ Diana Pequeno: cantora e compositora brasileira, nascida em Salvador, em 1958. Mudou-se para São Paulo em 1978. Gravou seu primeiro álbum neste mesmo ano. Destacou-se em festivais de música no Brasil e no exterior. Realizou trabalhos em parcerias com outros cantores e compositores. (Fonte: http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/diana_pequeno.htm)

A gravação de “Escuta a voz do vento”, do Trio Melodia, está no álbum que leva o nome do grupo. A versão foi feita por Nazareno de Brito, que atuou como compositor, produtor musical e diretor artístico de gravadoras. Nasceu em 1925 e faleceu em 1981 no Rio de Janeiro. De Brito realizou outras versões de canções do português e do espanhol. O grupo vocal Trio Melodia que realizou esta gravação, foi composto por Fredson Cerqueira, Noel e Welton Santana; não deve ser confundido com o Trio Melodia formado em 1943 na Rádio Nacional do Rio de Janeiro (cujos integrantes eram Paulo Tapajós, Nuno Roland e Albertinho Fortuna). Alguns autores referem-se a esse grupo como Trio Melodia II. O álbum *Trio Melodia* apresenta a versão da canção de Bob Dylan e outras versões de canções em inglês, na sua maioria canções românticas. A letra da versão de Brito não apresentou a temática da canção original e não trouxe ao português a letra original; manteve a estrutura dos versos e de parte do refrão:

Blowin' in the Wind – Bob Dylan	Escuta a voz do vento – versão de Nazareno de Brito
<i>How many roads must a man walk down Before you call him a man? Yes, 'n' how many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly Before they're forever banned?</i>	Quantos momentos felizes terás Antes da tarde chegar? Quantas venturas a vida trará Antes da noite sem fim? Quantas canções de amor cantarás Antes que esqueçam de ti?
<i>The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.</i>	Escuta, meu amigo, escuta a voz do vento Pois vê se ele responde ao passar
<i>How many times must a man look up Before he can see the sky? Yes, 'n' how many ears must one man have Before he can hear people cry? Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows That too many people have died?</i>	Quantas tristezas teus olhos virão Em lágrimas mortas marcar? Quantas mentiras do mundo ouvirás Até a verdade final? Quantos rosários irás desfilar Jogando o bem contra o mal?
<i>The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.</i>	Escuta, meu amigo, escuta a voz do vento Pois vê se ele responde ao passar
<i>How many years can a mountain exist Before it's washed to the sea? Yes, 'n' how many years can some people exist Before they're allowed to be free? Yes, 'n' how many times can a man turn his head, Pretending he just doesn't see?</i>	Quantas ternuras tu podes guardar Dentro do teu coração? Quanta amargura em troca terás Quando for tarde demais? Quantos que amas em ti pensarão Quando estiveres a sós?
<i>The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.</i>	Escuta, meu amigo, escuta a voz do vento Pois vê se ele responde ao passar

⁸⁰ Margareth Menezes: cantora e compositora brasileira, nascida em Salvador, em 1962. Começou a carreira cantando em casas noturnas em Salvador na década de 1980. Gravou composições em estilo Afro, que lhe renderam premiação da revista Billboard dos EUA e convite para se apresentar junto com David Byrne. Também gravou composições em estilo samba-reggae, samba carioca e *tecnopop* (ENCICLOPÉDIA..., 1998, p. 505).

A estrutura da canção original, com três estrofes e um refrão ao final de cada estrofe, foi mantida. As perguntas nos seis primeiros versos de cada estrofe também foram mantidas, com perguntas que começam num verso e terminam no verso seguinte, duas a duas. O refrão ao final de cada estrofe também segue a canção original. A letra da versão apresenta perguntas que são feitas a uma segunda pessoa (“Quantos momentos felizes terás/Antes da tarde chegar?”, “Quantas canções de amor cantarás/Antes que esqueçam de ti?”, “Quantas mentiras do mundo ouvirás/Até a verdade final?”), e que possuem temática amorosa, não trazem o questionamento da letra-fonte nem seu tom de indignação. A estrutura dessas perguntas apresenta apenas uma pequena parte da letra-fonte, ao trazer sempre “Antes que...” (“Antes da tarde chegar?”/“Antes da noite sem fim?”/“Antes que esqueçam de ti?”). O refrão traz a imagem do vento de maneira personificada em “Escuta a voz do vento” e “Pois vê se ele responde ao passar”, e preserva o vocativo “meu amigo”. Julgamos que ocorre nessa versão uma mudança completa do foco da letra-fonte, voltada a questões sociais e políticas, para um direcionamento dos questionamentos para uma segunda pessoa, todos de natureza pessoal. As perguntas dirigidas a essa segunda pessoa dizem respeito a sofrimentos pessoais, sem trazer a questão da guerra, dos conflitos e da liberdade que foram a parte mais relevante dessa canção de Bob Dylan. Toda a perspectiva coletiva da canção de Dylan passa a uma perspectiva individual. A perspectiva da letra é dirigir perguntar a uma segunda pessoa (ou a si mesmo/a) a respeito de alegrias e infelicidades da vida. As perguntas iniciais são sobre momentos felizes, canções de amor, venturas. Depois são feitas perguntas sobre tristezas, mentiras. Na última estrofe, a rima entre “ternura” e “amargura”, traz polos opostos, que aparecem ao longo da letra. A letra oscila entre sentimentos positivos e negativos, pois fala de “momentos felizes” e “canções de amor”, mas também fala de esquecimento (“Antes que esqueçam de ti”); fala em “ternuras” e em “lágrimas mortas”, também opõe “mentira” e “verdade” (“Quantas mentiras do mundo ouvirás?/ Até a verdade final?”). A letra também explora a dualidade em “jogando o bem contra o mal”. O eu-lírico da canção pergunta sobre que coisas felizes e fatos bons poderão ser vividos antes de uma tarde chegar, tarde essa que pode ser um fim, ou até uma metáfora da morte, pois esse eu fala também em ser “tarde demais”. O eu dirige perguntas, talvez a si mesmo, sobre que felicidades, amores, tristezas ou amarguras ainda serão vividas. A resposta dessas perguntas deve ser feita ao vento, para que ele talvez as responda.

O arranjo da gravação de “Escuta a voz do vento” também difere do arranjo da canção original. Enquanto um dos cantores canta os seis primeiros versos de cada estrofe, os outros dois fazem vocalizações ao fundo, criando um efeito melancólico. Um dos cantores possui

voz de baixo, o que acentua esse efeito. O refrão é cantado pelos três. A melodia é tocada ao violão, mas não mantém na íntegra todos os acordes da canção original, o que acontece com outras versões gravadas de nosso corpus. Essa gravação foi realizada em 1965, em pleno período da ditadura militar no Brasil, e se considerarmos o contexto de censura e repressão do período, esse fator pode ter sido a razão por que a letra de “Blowin’ in the Wind” sofreu nessa versão um desvio total, passando de canção *folk* de protesto a balada romântica, resultando numa refração fruto de uma apropriação das estruturas linguísticas da letra-fonte.

A gravação da versão de Diana Pequeno para a canção “Blowin’ in the Wind” é parte de seu primeiro álbum, *Diana Pequeno*, de 1978. A gravação de Diana Pequeno foi de grande sucesso em dias que os cantores contavam com as mídias de rádio e televisão para divulgação de seus trabalhos, e a mídia impressa de jornais e revistas não contava com a rapidez da Internet. Além de lançar álbuns e realizar inúmeros shows, a cantora também participou de festivais de música e lançou um disco independente. Sua versão de “Blowin’ in the Wind” está a seguir:

Blowin’ in the Wind – Bob Dylan	Blowin’ in the Wind – versão de Diana pequeno
<i>How many roads must a man walk down Before you call him a man? Yes, ‘n’ how many seas must a while dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, ‘n’ how many times must the cannon balls fly Before they’re forever banned?</i>	Quantos caminhos um homem deve andar Pra que seja aceito como homem? Quantos mares uma gaivota irá cruzar Pra poder descansar na areia? Quanto tempo as balas dos canhões explodirão Antes de serem proibidas?
<i>The answer, my friend, is blowin’ in the wind, The answer is blowin’ in the wind.</i>	The answer, my friend, is blowin’ in the wind, The answer is blowin’ in the wind.
<i>How many times must a man look up Before he can see the sky? Yes, ‘n’ how many ears must one man have Before he can hear people cry? Yes, ‘n’ how many deaths will it take till he knows That too many people have died?</i>	Quantas vezes deve um homem olhar para cima Para poder ver o céu? Quantos ouvidos um homem deve ter Para ouvir os lamentos do povo? Quantas mortes ainda serão necessárias Para que se saiba que já se matou demais?
<i>The answer, my friend, is blowin’ in the wind, The answer is blowin’ in the wind.</i>	The answer, my friend, is blowin’ in the wind, The answer is blowin’ in the wind.
<i>How many years can a mountain exist Before it’s washed to the sea? Yes, ‘n’ how many years can some people exist Before they’re allowed to be free? Yes, ‘n’ how many times can a man turn his head, Pretending he just doesn’t see?</i>	Quanto tempo pode uma montanha existir Antes que o mar a desfaça? Quantos anos pode um povo viver Sem conhecer a liberdade? Quanto tempo um homem deve virar a cabeça Fingindo não ver o que está vendo?
<i>The answer, my friend, is blowin’ in the wind, The answer is blowin’ in the wind.</i>	The answer, my friend, is blowin’ in the wind, The answer is blowin’ in the wind.

A versão de Diana Pequeno traz ao português o texto-fonte numa tradução que evidencia a preservação do sentido. A maioria das imagens evocadas pela letra de Bob Dylan foram mantidas. Na primeira estrofe, a imagem do homem que caminha é mantida (“*How many roads must a man walk down/ Before you call him a man?*”, “Quantos caminhos um homem deve andar/Pra que seja aceito como homem?”), assim como a das balas dos canhões (“*Yes, ‘n’ how many times must the cannon balls fly/ Before they’re forever banned?*”, “Quanto tempo as balas dos canhões explodirão/Antes de serem proibidas?”), mas a imagem da pomba branca é substituída pela de uma gaivota (“*Yes, ‘n’ how many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand?*”, “Quantos mares uma gaivota irá cruzar /Pra poder descansar na areia?”).

O refrão é mantido exatamente como na letra-fonte, sem ser traduzido, o que confere um caráter estrangeirizador à versão. Se considerarmos que se trata de uma canção conhecida mundialmente e também à época dessa gravação, podemos considerar que a opção por manter o refrão em inglês é, antes de mais nada, uma referência à canção original, um recurso para chamar a atenção do ouvinte e (por que não?) convidá-lo a cantar, direcionando também a recepção da canção. Estamos falando, portanto, de um refrão extremamente conhecido. Essa opção por deixar parte do texto sem tradução é abordada por Ronnie Apter e Mark Herman (2016), que comentam que a estrangeirização na tradução de canções está ligada à influência da cultura-fonte. O público-alvo de uma tradução com tal estrangeirização, um refrão completo, é certamente aquele que conhece pelo menos o autor da canção ou a canção original.

A literalidade é um dos traços presentes nessa versão, e em alguns versos afeta a cantabilidade e a naturalidade, apresentadas por Low (2005), como em “Quantas vezes deve um homem olhar para cima”(“*How many times must a man look up?*”), e em “Para que se saiba que já se matou demais?” (“*That too many people have died?*”). Ainda lembrando os critérios de Low (2005), é necessário observar que a utilização no texto-alvo das estruturas linguísticas do texto-fonte, ou seja, a formação das perguntas que começam num verso e se completam no verso seguinte, trouxe como resultado a preservação do ritmo da canção, mas a literalidade dos significados resultou também na perda das rimas, existentes em pequeno número no texto-fonte.

O arranjo da gravação de Diana Pequeno preserva elementos que integraram a gravação de Bob Dylan: violão e voz. Diana canta acompanhada ao violão por Décio Marques. Assim como a canção original, a versão de Diana Pequeno recebeu variações quando apresentada ao vivo. O arranjo da gravação, assim como sua tradução, não afastam a

canção-alvo do universo da canção *folk* no qual a canção-fonte está inserida, entretanto; esse não será o caso das retraduições que abordaremos a seguir, que apresentaram refrações a partir da versão realizada por Diana Pequeno.

A primeira retradução a partir da versão de Diana Pequeno foi “A resposta está no ar”, gravada por Durval e Davi e incluída no álbum *O Homem da Terra*, em 1980, sexto disco da dupla goiana radicada em São Paulo no começo dos anos 1970. A versão foi creditada à Diana Pequeno, embora apresente um diferencial: o refrão em português. A seguir a letra da versão:

Blowin' in the Wind – Bob Dylan	A resposta está no ar – Durval e Davi
<i>How many roads must a man walk down Before you call him a man? Yes, 'n' how many seas must a while dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly Before they're forever banned?</i>	Quantos caminhos um homem deve andar Pra que seja aceito como homem? Quantos mares uma gaivota irá cruzar Pra poder descansar na areia? Quanto tempo as balas dos canhões explodirão Antes de serem proibidas?
<i>The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.</i>	A resposta, meu amigo, está no ar A resposta, meu amigo, está no ar
<i>How many times must a man look up Before he can see the sky? Yes, 'n' how many ears must one man have Before he can hear people cry? Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows That too many people have died?</i>	Quantas vezes deve um homem olhar para cima Para poder ver o céu? Quantos ouvidos um homem deve ter Para ouvir os lamentos do povo? Quantas mortes ainda serão necessárias Para que se saiba que já se matou demais?
<i>The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.</i>	A resposta, meu amigo, está no ar A resposta, meu amigo, está no ar
<i>How many years can a mountain exist Before it's washed to the sea? Yes, 'n' how many years can some people exist Before they're allowed to be free? Yes, 'n' how many times can a man turn his head, Pretending he just doesn't see?</i>	Quanto tempo pode uma montanha existir Antes que o mar a desfaça? Quantos anos pode um povo viver Sem conhecer a liberdade? Quantas vezes deve um homem deve virar a cabeça Fingindo não ver o que está vendo?
<i>The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.</i>	A resposta, meu amigo, está no ar A resposta, meu amigo, está no ar

Julgamos conveniente começar nossa análise comentando o fato de que a gravação foi realizada por uma dupla sertaneja, e que esse fato influenciou todo o resultado da tradução. Em primeiro lugar, observamos que o arranjo da gravação de Durval e Davi foi feito em estilo sertanejo, com guitarra e bateria. Esse estilo sertanejo distancia-se do estilo “caipira”, tradicional, ou “de raiz”, como são chamados os estilos de arranjo que se apoiam somente em violão e voz. Por causa dessa variação de estilo, o ritmo da melodia e do canto ocorrem de maneira mais rápida que a gravação de Diana Pequeno e do próprio Dylan.

O refrão em português, “A resposta, meu amigo, está no ar/A resposta, meu amigo, está no ar” não apresenta estrangeirização, como a versão de Diana Pequeno apresenta. Há na tradução desses versos uma diferença em relação ao refrão da letra-fonte, “*The answer, my friend, is blowin’ in the wind./The answer is blowin’ in the Wind*”, possivelmente para se obter equilíbrio rítmico quanto ao número de sílabas. Pode-se supor que a eliminação da referência estrangeirizadora que a versão de Diana Pequeno possui ocorreu porque essa versão foi direcionada a outro público-alvo, que não seria, a princípio, conhecedor da obra de Dylan. O arranjo em ritmo sertanejo também desvia a canção do estilo *folk* norte-americano da canção original.

Duas outras gravações em estilo sertanejo também utilizaram a versão de Diana Pequeno, mas com o refrão em português. A gravação de “A resposta está no ar”, de Rony Motta, com participação de Zezé di Camargo e Luciano, do álbum *Rony Mota*, de 1994; e “A resposta está no ar”, gravação de Di Paullo & Paulino, incluída no álbum *O Coração Chora*, de 2003. Rony Motta, um garoto natural de Goiás, foi apadrinhado por Zezé di Camargo e Luciano, e se apresentou em diversos programas de televisão e shows juntamente com a dupla. O arranjo para a gravação da canção também foi feito em estilo sertanejo, com guitarra e bateria (mais lento e mais próximo do estilo sertanejo tradicional do que o arranjo da gravação de Durval e Davi) e o refrão é cantado pelos três cantores. Assim como outras canções do álbum, “A resposta está no ar” teve sucesso, mas também não traz referência ao estilo *folk* norte-americano da canção original. Di Paullo & Paulino, artistas mineiros e contemporâneos de Zezé di Camargo e Luciano, realizaram sua gravação da canção fazendo apenas uma pequena mudança na letra da versão utilizada por Rony Motta. O verso “Pra poder descansar na areia” passa a “Pra descansar na areia”. O arranjo da dupla não apresenta guitarra nem bateria, apenas violão, voz e gaita, e foi feito em estilo que lembra as canções *country* norte-americanas, principalmente pelo acompanhamento quase que constante da gaita; e aproxima-se mais do estilo da canção original de Dylan do que as outras duas gravações com refrão em português.

Observamos que, além da letra da versão de uma canção traduzida, o arranjo produzido é um elemento importante no resultado final dessa tradução, que é uma forma de refração, por desviar a canção de sua “aura” original ao inseri-la em outro gênero musical. Isso se evidencia no caso dessas duas últimas gravações da versão de “Blowin’ in the Wind” abordadas por nós. Na versão de Diana Pequeno, a estrangeirização, que começa pelo título e segue no refrão, resulta na evocação da canção original. Apter e Herman citam Schleirmacher (apud ROBINSON In APTER;HERMAN, 2016, p.32), que define “estrangeirização” como

“bringing the reader to the author, or training the target-language readership to accept, even to crave, translations steeped in the foreign flavour of their originals” (“levar o leitor ao autor ou treinar o público-alvo para aceitar, e até desejar, traduções impregnadas com o sabor estrangeiros de seus originais”, tradução nossa). Nas versões com refrão em português essa evocação desaparece, e insere-se a canção na cultura-alvo, em gênero diverso do da canção original.

Ainda com relação à questão da cultura-alvo, “Blowin’ in the Wind”, em gravação ao vivo de Margareth Menezes, que está no álbum *Festival de Verão Salvador 2004*, a cantora baiana, antes de começar a cantar a versão de Diana Pequeno, faz uma introdução com um discurso breve mencionando a importância do sentimento de paz, mas não faz menções ao autor da canção nem imprime ao seu discurso a conotação política que a canção de Dylan traz em seu contexto de produção. Temos a versão de Diana Pequeno, seu texto-alvo na totalidade, em um arranjo de voz e violão, mas que apresenta uma recontextualização da canção, ignorando aspectos relevantes da temática da canção original evidenciados na letra, como a imagem das “balas de canhões”, ou ainda “os lamentos do povo” e “um povo viver sem conhecer a liberdade”.

A última retradução de “Blowin’ in the Wind” foi gravada por Zé Ramalho em seu álbum dedicado a Dylan:

Blowin’ in the Wind – Bob Dylan	O vento vai responder – versão de Zé Ramalho
<i>How many roads must a man walk down Before you call him a man? Yes, ‘n’ how many seas must a while dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, ‘n’ how many times must the cannon balls fly Before they’re forever banned?</i>	Quantos caminhos se tem que andar Antes de tornar-se alguém? Quantos dos mares temos que atravessar Pra poder, na areia, descansar? Quantas mais balas perdidas voarão Antes de desaparecer?
<i>The answer, my friend, is blowin’ in the wind, The answer is blowin’ in the wind.</i>	Escute o que diz O vento, my friend O vento vai responder
<i>How many times must a man look up Before he can see the sky? Yes, ‘n’ how many ears must one man have Before he can hear people cry? Yes, ‘n’ how many deaths will it take till he knows That too many people have died?</i>	Quantas vezes olharemos o céu Antes de saber enxergar? Quantos ouvidos terá o poder Para ouvir o povo chorar? Quantas mais mortes o crime fará Antes de se satisfazer?
<i>The answer, my friend, is blowin’ in the wind, The answer is blowin’ in the wind.</i>	Escute o que diz O vento, my friend O vento vai responder
<i>How many years can a mountain exist</i>	Quantos anos pode uma montanha existir

<i>Before it's washed to the sea? Yes, 'n' how many years can some people exist Before they're allowed to be free? Yes, 'n' how many times can a man turn his head, Pretending he just doesn't see?</i>	Antes do mar lhe cobrir? Quantos seres ainda irão torturar Antes de se libertar? Quantas cabeças viraram assim Fingindo não poderem ver?
<i>The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.</i>	Escute o que diz O vento, my friend O vento vai responder

Analisando o texto-alvo, a começar pelo título, “O Vento vai Responder”, observa-se, na personificação do vento, a opção por realizar uma adaptação, e não uma tradução literal. Uma mudança significativa ocorre em alguns versos, com relação ao texto-fonte: os sujeitos das frases. O sujeito passa de terceira pessoa do singular, em “*How many roads must a man walk down*” para indeterminado em “Quantos caminhos se tem que andar”. Também ocorre a mudança de terceira pessoa do singular, em “*Yes, 'n' how many seas must a white dove sail*” para a primeira pessoa do plural em “Quantos dos mares temos que atravessar”. Também observa-se a mudança de terceira pessoa do singular para plural em “*Yes, 'n' how many times can a man turn his head*” que passa a “Quantas cabeças viraram assim”. Tanto a personificação do vento quanto as pessoas utilizadas no texto-alvo são resultado de alterações dos sujeitos das perguntas em relação ao texto-fonte. Na maior parte da letra-fonte, o sujeito é um “um homem” (“*a man*”), e a versão de Zé Ramalho não segue este formato. Outras mudanças ocorrem em decorrência dessas alterações de sujeito. Na primeira estrofe, além da indeterminação do sujeito nos dois primeiros versos, a figura da pomba branca desaparece e é substituída por uma voz plural (“temos que atravessar”). Temos novamente essa voz plural na segunda estrofe em “Quantas vezes olharemos o céu/Antes de saber enxergar” e na terceira estrofe; em “Quantas cabeças viraram assim/Fingindo não poderem ver?”. O que se privilegia do sentido desses versos, com relação à letra-fonte são as ações de andar (“*must a man walk down*”), navegar (“*must a white dove sail*”), olhar para cima (“*must a man look up*”) e virar a cabeça (“*can a man turn his head*”), que estão contempladas na letra da versão.

Alguns elementos da letra original foram domesticados na versão de Zé Ramalho. Se na letra de Dylan, as balas de canhão voam (“*must the cannon balls fly*”), na versão são as “balas perdidas” que voarão. Observa-se no uso dessa expressão uma referência a um fato que ocorre em algumas regiões de nosso país, relacionado, não a guerras, mas à violência urbana nas grandes cidades brasileiras. Outro elemento que foi domesticado foi a ideia das mortes, em “*Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows/That too many people have died?*”. A questão das mortes por conflitos ou guerras entre nações também é trazida para a mesma realidade local da violência urbana, aludida nas “balas perdidas”, desta vez remetendo à

criminalidade, pela palavra “crime” (“Quantas mais mortes o crime fará/Antes de se satisfazer?”).

Outra domesticação que se conjuga à mudança de sujeito está em “*Yes, 'n' how many years can some people exist/Before they're allowed to be free*”, que na versão torna-se “Quantos seres ainda irão torturar/Antes de se libertar?” A ausência de liberdade à qual se refere a letra original passa a ser associada com a tortura, ou seja, a tortura deve ser extinta para que haja liberdade. A tortura é uma realidade que existiu em nosso país, e a letra da versão refere-se a ela como ainda existente. Em “Quantos ouvidos terá o poder/Para ouvir o povo chorar?”, a questão da desigualdade social mantém-se na versão.

O refrão, na versão, passa de dois versos a três na distribuição gráfica da apresentação escrita, mas é entoando basicamente na mesma frase melódica do refrão da canção original, resultando apenas em duas sílabas a menos na versão em português. A expressão “*my friend*” permanece na versão, num traço de estrangeirização notadamente menos marcado do que na versão de Diana Pequeno, que manteve o refrão em inglês na íntegra.

O arranjo da gravação de Zé Ramalho foi realizado com violões e percussão, sem a gaita característica de inúmeros arranjos de Dylan. Entretanto, a sanfona entra no arranjo compondo harmonias, como a gaita faz na gravação de Dylan e outras mais. O refrão tem acompanhamento de um coro de vozes femininas.

A versão de Ramalho apresenta uma grande dose de cantabilidade, favorecida na opção pela adaptação e na maneira de buscar a manutenção do equilíbrio rítmico. A naturalidade é afetada apenas em “Quantas mais mortes o crime fará”. As rimas da versão ocorrem em alguns versos da letra, sem uma uniformidade, o que também ocorre na letra-fonte.

Consideramos que a versão de Zé Ramalho apresenta mais elementos característicos de uma adaptação do que de uma tradução, principalmente pelas alterações dos sujeitos das perguntas em que a letra se apoia, que altera também os referentes e a temática dos versos (ex. guerras > violência urbana). Assim como na tradução da canção “Mr. Tambourine Man”, observamos em “O Vento vai responder” a presença de elementos de domesticação, e que no caso da segunda resultam em pequeno grau no que Sanders (2006) aborda como *updating*:

A adaptação está frequentemente envolvida na oferta de comentários sobre um texto-fonte. Isso é atingido com mais frequência oferecendo-se um ponto de vista

revisado do “original”, adicionando motivação hipotética ou dando voz aos silenciados e marginalizados. No entanto, a adaptação também pode constituir uma tentativa mais simples de tornar os textos “relevantes” ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores por meio do processo de aproximação e atualização (SANDERS, 2006, p.18/19).⁸¹

Julgamos, entretanto, que a presença desse *updating* (atualização) contrasta com a manutenção de elementos importantes da discussão que a letra-fonte de Dylan propõe, como a falta de liberdade, a desigualdade social, a alienação e principalmente o mote da canção, de que “A resposta está no vento”.

5. 3 Considerações finais sobre as versões

As versões de “Blowin’ in the Wind” que analisamos apresentam uma trajetória em que a apropriação ocorre antes da refração e da retradução. “Escuta a voz do vento”, versão de Nazareno de Brito gravada pelo Trio Melodia em 1965, utiliza elementos estruturais da letra e a melodia vocal para criar uma apropriação em que as temáticas principais da canção de Dylan se apagam. A censura existente na época pode ter motivado tal procedimento. Diana Pequeno, em época de arrefecimento da ditadura militar, realizou uma tradução que privilegiou o sentido da letra-fonte, e imprimiu no refrão estrangeirizador em inglês uma ligação estreita com a letra da canção original. Sua versão tornou-se referência para as versões gravadas de Durval e Davi, Rony Mota e Di Paullo & Paulino que, através da tradução também do refrão para o português, apagaram as referências diretas à canção original, mas mantiveram a letra-fonte. Margareth Menezes cantou e gravou ao vivo a versão de Diana Pequeno, mas recontextualizou a canção com um discurso antes da apresentação. Zé Ramalho realizou uma adaptação que manteve a estrutura original da letra, em forma de perguntas, mas buscou ir além da tradução literal, desviando-se do conteúdo das perguntas propostas pela letra-fonte em alguns versos. Esses desvios trouxeram um efeito domesticador para parte da letra. Assim, as versões gravadas de “Blowin’ in the Wind” apresentaram três formatos básicos: apropriação, tradução estrangeirizadora e refração que resultou em adaptação domesticadora.

⁸¹ Adaptation is frequently involved in offering commentary on a source text. This is achieved most often by offering a revised point of view from the ‘original’, adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized. Yet adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the process of proximation and updating. (SANDERS, 2006, p.18/19)

Capítulo 6: “Man Gave Names To All The Animals”

6. 1 Apresentação da canção

A canção “Man Gave Names To All The Animals” faz parte do álbum *Slow Train Coming*, lançado em 1979. As faixas do álbum são as seguintes:

Lado A:

Gotta Serve Somebody

Precious Angel

I Believe in You

Slow Train

Lado B:

Gonna Change My Way of Thinking

Do Right to Me Baby (Do Unto Others)

When You Gonna Wake Up

Man Gave Names To All The Animals

When He Returns

Bob Dylan havia se convertido a uma religiosidade cristã protestante, e gravou o álbum com músicos e equipe de produção diferentes daqueles com os quais trabalhara no disco anterior, *Street Legal* (GRAY, 2006, p. 616), incluindo Mark Knopfler, do grupo de *rock* *Dire Straits*. Na turnê de *Street Legal*, Bob Dylan começou a substituir versos de suas canções por citações bíblicas (GRAY, 2006, p. 76), e em janeiro de 1979 recebeu um pastor da *Californian Vineyard Christian Fellowship*, passando os meses seguintes lendo e estudando a Bíblia (GRAY, 2006, p. 77). Esse período da vida e da carreira de Dylan ficou conhecido como “*Born Again*” (Renascido), a inspiração religiosa esteve presente na maior parte das letras e temáticas das canções, e o gênero *gospel* predominou em gravações e apresentações (GRAY, 2006, p. 78). Como era previsível, nem a crítica e nem os fãs foram unânimes, apesar de ambos reconhecerem a qualidade e a energia das performances de Dylan nesse período. Em 1980/81, Bob Dylan passou a apresentar em seus shows um repertório que mesclava canções com e sem temática religiosa (GRAY, 2006, p. 80/81). Apesar de acentuadas na fase “*Born Again*”, temáticas relacionadas ao universo religioso e citações bíblicas nunca estiveram totalmente ausentes da obra de Bob Dylan; desde o começo de sua carreira até *Street Legal*, de 1978, no qual se encontram canções como “Señor” e “Is Your Love em Vain?” (GRAY, 2006, p. 82). Foi nesse contexto que a canção “Man Gave Names To All The Animals” foi composta. Os aspectos de natureza religiosa que existem na canção serão

abordados adiante em nossa análise.

O arranjo original da canção “Man Gave Names to All the Animals” conta com teclado, violão, baixo, bateria e percussão ocasional. A letra é cantada por Bob Dylan, contando, no refrão, com vocais de apoio (*backing vocals*) de Carolyn Dennis, Helena Springs e Regina Havis. A capa do álbum apresenta ilustração de Carolyn Kannel, na qual podemos ver um trem sobre trilhos sendo construídos por alguns trabalhadores. O desenho também mostra, no canto direito, duas mulheres indígenas cozinhando ao ar livre. A contracapa apresenta uma foto de uma paisagem, em que se destaca um pôr de sol visto de uma embarcação que segue por um rio, e é possível ver uma cruz na extremidade da embarcação (de autoria de Nick Saxton). No encarte do álbum, há uma foto de Bob Dylan, com jogo de luz e sombra, de autoria de Morgan Renard. Todos esses créditos estão mencionados no disco. Consideramos que esses elementos visuais contribuem para situar o álbum num contexto de religiosidade predominantemente cristã. É notável também o fato de que Bob Dylan já havia experimentado anteriormente um período de conversão e integração ao judaísmo, embora tal experiência não tenha tido tal presença marcante em suas composições, apesar do fato da temática religiosa ter estado presente em sua obra desde o começo, como já dissemos.

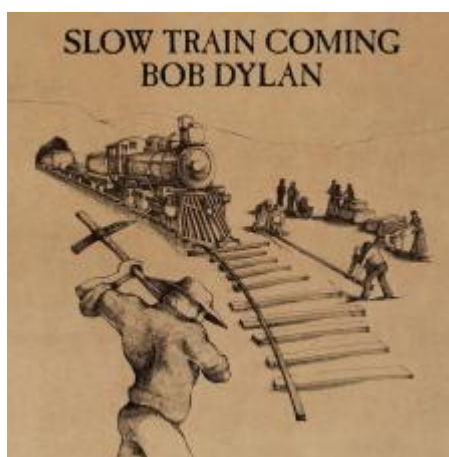


Figura 83: capa *Slow Train Coming*

Disponível em <<http://www.bobdylan.com/albums/slow-train-coming/>>. Acesso em 26 dez. 2019



Figura 84: contracapa *Slow Train Coming*

Disponível em <<http://saltyka.blogspot.com/2006/06/bob-dylan-slow-train-coming-1979.html>>. Acesso em 26 dez. 2019

As características gerais da canção, como sua estrutura simples, seu ritmo e sua temática, tornaram possível que a canção fosse publicada posteriormente em formato de livro voltado ao público infantil. Jim Arnosky, autor e ilustrador de livros infantis sobre animais e natureza; admirador de Bob Dylan, concebeu um trabalho artístico e lúdico, criando ilustrações para a letra da canção, em imagens com animais de diversas partes do mundo, que podem ser identificadas pelas crianças. O próprio Dylan acompanhou a realização do livro. (DYLAN; ARNOSKY, 2012)

6.1.1 Estrutura semântica e formal da canção

“Man Gave Names To All The Animals” (“O Homem deu nome a todos os animais”) é o título e também o primeiro verso do refrão, que inicia a canção e é repetido antes de cada nova estrofe. A frase “Man Gave Names To All The Animals” é cantada também no terceiro verso do refrão. A frase “*In the beginning, in the beginning*” (“No começo, no começo”) compõe o segundo verso, e uma repetição da primeira metade da frase compõe o quarto verso do refrão “*In the beginning, long time ago*” (“No começo, há muito tempo”). Abaixo o refrão completo:

Man gave names to all the animals
 In the beginning, in the beginning.
 Man gave names to all the animals
 In the beginning, long time ago.

O refrão de quatro versos precede cinco estrofes de quatro versos e uma de três versos, na seguinte ordem:

refrão+primeira estrofe
 +refrão+segunda estrofe
 +refrão+terceira estrofe
 +refrão+quarta estrofe
 +refrão+quinta estrofe
 +refrão+sexta estrofe

Em cada estrofe, o eu/narrador descreve um animal que o Homem teria encontrado na natureza e, em alguns casos, narra o que esse animal fazia no momento desse encontro. No segundo e no terceiro versos essa descrição/narração prossegue, e no quarto verso o eu/narrador conclui dizendo como o Homem decidiu chamar esse animal, com o verso “*Ah, think I’ll call it*” (“Ah, acho que eu vou chamar de”) acrescido do nome do animal (por exemplo, ‘*Ah, think I’ll call it a bear*’/“Ah, acho que eu vou chamar de urso”). Com exceção de apenas uma estrofe, a quinta, todas começam com o verso “*He saw an animal*” (“Ele viu um animal”) acompanhado do início da descrição do animal (por exemplo, “*He saw an animal that liked to snort*”/ (“Ele viu um animal que gostava de bufar”).

É uma canção que remete à cena do Gênesis em que Deus cria os animais. “*In the beginning*” são as primeiras palavras do Gênesis: “*In the beginning God created the heaven and the earth*” (GENESIS, :1, 2019). Abaixo, a passagem na Bíblia, King James Version, em que Deus leva Adão para nomear os animais

And the LORD God said, It is not good that the man should be alone; I will make him an help (GENESIS, 2:18, 2019) meet for him. And out of the ground the LORD God formed every beast of the field, and every fowl of the (GENESIS, 2:19, 2019) air; and brought them unto Adam to see what he would call them: and whatsoever Adam called every living creature, that was the name thereof. And Adam gave names to all cattle, and to the fowl of the air, and to every beast of the field; (GENESIS, 2:20, 2019) but for Adam there was not found an help meet for him (GENESIS, 2:20, 2019).⁸²

Os animais mencionados na canção de Dylan aparecem na seguinte ordem: urso, vaca,

⁸² Disse mais o SENHOR DEUS: Não é bom que o homem esteja só: far-lhe-ei uma auxiliadora (GÊNESIS, 2:18, s.d.) que lhe seja idônea. Havendo, pois, o SENHOR DEUS formado da terra todos os animais do campo, e tôdas as aves dos céus (GÊNESIS, 2:19, s.d.), trouxe-os ao homem, para ver como êste lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, êsse seria o nome deles. Deu nome o homem a todos os animais domésticos, às aves dos céus, e a todos os animais selváticos; (GÊNESIS, 2:20, s.d.) para o homem, todavia, não se achava uma auxiliadora que lhe fosse idônea (GÊNESIS, 2:20, s.d.).

touro, porco, ovelha. O último animal é a serpente (*snake*), o que facilmente se deduz da descrição na estrofe e da expectativa de rima com *lake* (seguindo a estrutura das estrofes anteriores), mas não tem seu nome mencionado. Essa última estrofe termina abruptamente a canção, sem um correspondente do último verso das demais estrofes, no qual cada animal é nomeado; tem apenas três versos.

O urso é descrito como um animal que gosta de rosar e uivar, que tem patas peludas e pelagem farta. A vaca é descrita pastando numa colina, mastigando grama. A letra fala que o leite está saindo, mas o Homem não sabe como isso acontece. O touro é descrito como um animal que tem chifres grandes e imensa força. Sobre o porco, o narrador o descreve saindo da lama, sujo, e diz que ele tem tamanho médio e cauda encaracolada. A ovelha é descrita comendo grama numa montanha íngreme. O narrador fala também de sua lã e de seus cascos nos pés. O último animal, a serpente, é descrito como uma animal liso, escorregadio, e desliza na grama, perto de uma árvore e de um lago.

A descrição dos animais e de suas ações cria expectativa sobre cada animal, antes de que seu nome apareça mencionado. A cada verso, mais informações são fornecidas, e o ouvinte vai percebendo que tipo de animal é (se é mamífero ou de outro tipo). No terceiro verso, a última palavra permite inferir qual é o animal, pois antecipa a rima com o verso seguinte. Essa “descoberta” do animal é possível desde a primeira estrofe, pois as rimas das estrofes são todas emparelhadas. Na última estrofe, é possível deduzir qual é o animal, pois ele não é nomeado. E o último animal, a serpente, é o único que influi na história da criação do homem no Gênesis.

Abaixo a letra completa da canção acompanhada de uma tradução semântica verso a verso:

<i>Man Gave Names to All the Animals</i> <i>Man gave names to all the animals</i> <i>In the beginning, in the beginning.</i> <i>Man gave names to all the animals</i> <i>In the beginning, long time ago.</i>	O Homem Deu Nomes a Todos os Animais O homem deu nomes a todos os animais. No começo, no começo. O homem deu nomes a todos os animais. No começo, há muito tempo.	Narrador
<i>He saw an animal that liked to growl,</i> <i>Big furry paws and he liked to howl,</i> <i>Great big furry back and furry hair.</i>	Ele viu um animal que gostava de rosar, Com grandes patas peludas e gostava de uivar, Tinha pelos fartos nas costas e no corpo.	Narrador
<i>'Ah, think I'll call it a bear.'</i>	'Ah, acho que vou chamar de urso'	Homem

<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	O homem deu nomes a todos os animais. No começo, no começo. O homem deu nomes a todos os animais. No começo, há muito tempo.	Narrador
<i>He saw an animal up on a hill Chewing up so much grass until she was filled. He saw milk comin' out but he didn't know how.</i>	Ele viu um animal em uma colina Mastigando tanta grama até ela estar cheia. Ele viu o leite saindo, mas ele não sabia como.	Narrador
<i>'Ah, think I'll call it a cow.'</i>	'Ah, acho que vou chamar de vaca.'	Homem
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	O homem deu nomes a todos os animais. No começo, no começo. O homem deu nomes a todos os animais. No começo, há muito tempo.	Narrador
<i>He saw an animal that liked to snort, Horns on his head and they weren't too short. It looked like there wasn't nothin' that he couldn't pull.</i>	Ele viu um animal que gostava de bufar, Com chifres na cabeça que não eram muito curtos. Parecia que não havia o que ele não pudesse puxar.	Narrador
<i>'Ah, think I'll call it a bull.'</i>	'Ah, acho que vou chamar de touro'	Homem
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	O homem deu nomes a todos os animais. No começo, no começo. O homem deu nomes a todos os animais. No começo, há muito tempo.	Narrador
<i>He saw an animal leavin' a muddy trail, Real dirty face and a curly tail. He wasn't too small and he wasn't too big.</i>	Ele viu um animal saindo de uma trilha lamacenta, Com cara realmente suja e uma cauda encaracolada. Não era muito pequeno e nem era muito grande.	Narrador
<i>'Ah, think I'll call it a pig.'</i>	'Ah, acho que vou chamar de porco.'	Homem
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	O homem deu nomes a todos os animais. No começo, no começo. O homem deu nomes a todos os animais. No começo, há muito tempo.	Narrador

<i>Next animal that he did meet Had wool on his back and hooves on his feet, Eating grass on a mountainside so steep.</i>	O animal seguinte que ele encontrou Tinha lã nas costas e cascos nos pés, Comendo grama em uma montanha tão íngreme.	Narrador
<i>'Ah, think I'll call it a sheep.'</i>	'Ah, acho que vou chamar de ovelha'	Homem
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	O homem deu nomes a todos os animais. No começo, no começo. O homem deu nomes a todos os animais. No começo, há muito tempo.	Narrador
<i>He saw an animal as smooth as glass Slithering his way through the grass. Saw him disappear by a tree near a lake</i>	Ele viu um animal liso como vidro Deslizando pela grama. Viu-o desaparecer perto de uma árvore próxima a um lago ...	Narrador

6.1.2 Estrutura melódica da canção

Como dissemos anteriormente, a canção é composta de um refrão que inicia a canção e se repete após cada nova estrofe, exceto a última. O primeiro e o terceiro versos do refrão têm a mesma letra e também a mesma linha melódica.

fá _____
mi _____
ré# _____
ré _____
do# _____
do _____
si Man gave names to _____ mals
lá# _____
lá _____ all an i
sol# _____ the
sol _____
fá# _____
fá _____

fá _____
mi _____
ré# _____
ré _____
do# _____
do _____
si In _____ ning in _____ ning
lá# _____
lá _____ the gin the gin
sol# _____
sol _____ be be
fá# _____
fá _____

fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	
do	
si	Man gave names to mals
lá#	
lá	all an i
sol#	the
sol	
fá#	
fá	

fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	
do	
si	In ning long
lá#	
lá	the gin time go
sol#	
sol	be a
fá#	
fá	

Nas estrofes, as semelhanças das linhas melódicas dos versos estão relacionadas à maneira como eles estão estruturados internamente. O padrão de “*He saw an animal*” (“Ele viu um animal”) se repete em todos os versos que começam com essa frase e que começam a descrição/narração referente a cada animal. As frases que concluem esses versos nem sempre terminam com o mesmo número de sílabas e nem possuem a mesma sonoridade da frase anterior; entretanto a linha melódica dos versos “*He saw an animal that liked to growl*” e “*He saw an animal up on a hill*” é semelhante. Também é semelhante a linha melódica dos versos “*He saw an animal that liked to snort*”, “*He saw an animal leavin’ a muddy trail*” e “*He saw an animal as smooth as glass*”. O verso “*Next animal that he did meet*”; apesar de possuir sílabas a menos que esses três versos, possui a linha melódica semelhante a eles.

fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	
do	
si	He saw an an i mal liked growl
lá#	
lá	that
sol#	
sol	to
fá#	
fá	

fá
mi
ré#
ré
do#
do
si He saw an an i mal on hill
lá#
lá up
sol#
sol a
fá#
fá

fá
mi
ré#
ré
do#
do
si He saw an an i mal snort
lá#
lá that liked
sol#
sol to
fá#
fá

fá
mi
ré#
ré
do#
do
si He saw an an i mal trail
lá#
lá leav in
sol#
sol a mud dy
fá#
fá

fá
mi
ré#
ré
do#
do
si Next an i mal meet
lá#
lá that he
sol#
sol did
fá#
fá

fá
mi
ré#
ré
do#
do
si He saw an an i mal as glass
lá#
lá smooth
sol#
sol as
fá#
fá

Os versos que prosseguem a descrição/narração referente a cada animal também apresentam semelhanças nas linhas melódicas. Os versos “*Horns on his head and they weren’t too short*” (na estrofe que descreve o touro), “*Real dirty face and a curly tail*” (na estrofe que descreve o porco), “*Had wool on his back and hooves on his feet*” (na estrofe que descreve a ovelha) também possuem a linha melódica semelhante, embora não tenham exatamente o mesmo número de sílabas:

fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	
do	
si	Horns on his head
lá#	
lá	and they were n't short
sol#	
sol	too
fá#	
fá	

fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	
do	
si	Real dirt y face
lá#	
lá	and a curl tail
sol#	
sol	y
fá#	
fá	

fá	
mi	
ré#	
ré	wool
do#	
do	
si	Had on his back
lá#	
lá	and hooves on feet
sol#	
sol	his
fá#	
fá	

A mesma semelhança na linha melódica apresenta-se nos versos “*It looked like there wasn't nothin' that he couldn't pull*” (na estrofe que descreve o touro), “*He wasn't too small and he wasn't too big*” (na estrofe que descreve o porco), “*Eating grass on a mountainside so steep*” (na estrofe que descreve a ovelha):

fá	
mi	noth in' that he
ré#	
ré	
do#	
do	pull
si	looked like there was n't could n't
lá#	
lá	
sol#	
sol	it
fá#	
fá	

fá	
mi	small and he
ré#	
ré	was n't too
do#	
do	big
si	He was n't too
lá#	
lá	
sol#	
sol	
fá#	
fá	

fá	
mi	moun tain
ré#	
ré	side so
do#	
do	steep
si	Eat ing grass on a
lá#	
lá	
sol#	
sol	
fá#	
fá	

Os versos “*Ah, think I’ll call it a bear*” e “*Ah, think I’ll call it a cow*”, nos quais os nomes dos animais são apresentados, possuem o mesmo número de sílabas e a mesma linha melódica:

fá	_____
mi	_____
ré#	_____
ré	think I'll call it a
do#	_____
do	Ah
si	_____
lá#	_____
lá	_____
sol#	_____
sol	bear
fá#	_____

fá	_____
mi	_____
ré#	_____
ré	think I'll call it a
do#	_____
do	Ah
si	_____
lá#	_____
lá	_____
sol#	_____
sol	cow
fá#	_____
fá	_____

Também possuem o mesmo número de sílabas e a mesma linha melódica os versos “*Ah, think I’ll call it a bull*”, “*Ah, think I’ll call it a pig*” e “*Ah, think I’ll call it a sheep*”

fá	_____
mi	I'll a
ré#	_____
ré	_____
do#	_____
do	Ah
si	_____
lá#	_____
lá	_____
sol#	_____
sol	think call it bull
fá#	_____
fá	_____

fá	_____
mi	I'll a
ré#	_____
ré	_____
do#	_____
do	Ah
si	_____
lá#	_____
lá	_____
sol#	_____
sol	think call it pig
fá#	_____
fá	_____

fá	
mi	I'll
ré#	a
ré	
do#	
do	Ah
si	
lá#	
lá	
sol#	
sol	think call it sheep
fá#	
fá	

A última estrofe apresenta semelhança entre as linhas melódicas do primeiro e do terceiro (e último) verso. Entretanto, há uma quebra do padrão em relação às estrofes anteriores, pois, como a estrofe não possui o quarto verso, a melodia encerra-se de forma diferente.

fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	
do	
si	He saw an animal as glass
lá#	
lá	smooth
sol#	
sol	as
fá#	
fá	

fá	
mi	tree
ré#	
ré	near a
do#	
do	lake
si	Saw him disappear by a
lá#	
lá	
sol#	
sol	
fá#	
fá	

6.1.3 Análise da letra da canção

A canção “*Man Gave Names to All the Animals*” não possui uma estrutura complexa. Observa-se nas linhas melódicas da canção, das quais falamos anteriormente, uma certa uniformidade do ritmo, além do fato de o refrão e as estrofes possuírem o mesmo número de versos, excetuando-se apenas a última estrofe.

Embora não haja rimas no refrão, nas estrofes, uma das características mais marcantes é o uso de rimas paralelas, ou dísticos, com os dois primeiros versos rimando, e o terceiro e o quarto versos rimando também, numa estrutura AABB. A última palavra de cada estrofe é o nome do animal retratado, e essa estrutura influi na construção das rimas. Na primeira estrofe, as rimas no final dos dois primeiros versos são “*growl*” e “*howl*”, e nos dois últimos, “*hair*” e “*bear*” (urso). Na segunda estrofe, os dois primeiros versos são: “*He saw an animal up on a hill / Chewing up so much grass until she was filled*”. Nesses versos, temos a rima consoante “*hill*” e “*filled*”; além da rima encadeada “*hill*” e “*until*”, e da rima interna “*hill*” e “*filled*”. Nos dois últimos versos, rimam “*how*” e “*cow*” (vaca). Na terceira estrofe, as rimas paralelas são “*snort*” e “*short*”, e “*pull*” e “*bull*” (touro). Na quarta estrofe, as rimas paralelas são “*trail*” e “*tail*”, e “*big*” e “*pig*” (porco). Na quinta estrofe, todas as rimas paralelas possuem o som /i:/, e são “*meet*” e “*feet*”, e “*steep*” e “*sheep*” (ovelha). Na quinta estrofe, em que falta o verso final como o nome do animal, a estrutura das estrofes anteriores já criou a expectativa de que esse nome omitido rime com a última palavra do terceiro verso, “*lake*”.

Na primeira estrofe, o animal descrito é o urso. O narrador descreve sons que o urso emite, principiando com seu rugir, rosnar (“*he liked to growl*”) e depois menciona seu uivo (“*he liked to howl*”). Há que salientar que o ato de uivar é mais típico de caninos como cães, lobos e hienas. Seu tamanho grande e sua pelagem farta também são mencionados em “*big furry paws*” (“grandes patas peludas”), “*great big furry back and furry hair*” (“tinha pelos fartos nas costas e no corpo”). A palavra “*furry*” se repete três vezes na descrição do urso. Em termos de sonoridade, temos a presença de sons de consoante se repetindo ao longo dos versos, criando um efeito semelhante a uma aliteração. O som /k/ aparece em “*liked to howl*” e “*liked to growl*” e em “*think*”, “*call*”. O som /h/ se repete em “*howl*” e “*hair*”. O som /g/ se repete em “*growl*”, “*great*”, “*big*”. O som /f/ se repete nas três vezes que a palavra “*furry*” é cantada no segundo e terceiro versos. Além das rimas “*growl/howl*” e “*hair/bear*”, não há repetições de sons de vogais; ou seja, há uma predominância de sons de consoantes nessa estrofe. Esse efeito contribui para retratar um animal que é reconhecidamente grande e selvagem.

Na segunda estrofe, o narrador descreve a vaca como um animal que o Homem viu mastigando grama numa colina até se fartar, sem foco na aparência desse animal. Ele diz apenas que o Homem vira leite saindo da fêmea, mas não sabia como, e essa última frase, no texto-fonte “*he didn't know how*”, apresenta mais importância em termos de sonoridade do que de sentido, pois compõe a rima com “*cow*”. Ocorre a repetição do som /l/ em “*hill*”, “*until*”, “*filled*”, “*milk*”, “*call*” e do som /m/ em “*milk*”, “*much*”, “*comin*”, criando um efeito

de sonoridade mais delicado, o que contribui para expressar a imagem de um animal mais dócil que um urso e que possui com os seres humanos uma relação de convivência próxima.

Na terceira estrofe, o narrador vai falar sobre o touro. Descreve-o como um animal que gostava de bufar, tinha chifres grandes e possuía imensa força (“*There wasn’t nothin’ that he couldn’t pull*”/ “Não havia nada que não conseguisse puxar”). Sobre a sonoridade, além das rimas entre “*snort/short*” e “*pull/bull*”; temos a repetição de sons de consoantes, o som /h/ em “*horns*” e “*head*”, o som /k/ em “*looked*”, “*like*”, e as formas contraídas “*weren’t*” e “*couldn’t*”, que contrastam o som /l/ em “*hill*”, “*looked*”, “*like*”, “*call*”, “*bull*”, “*pull*”, “*couldn’t*”. Esse contraste contribui na composição da imagem do animal, não tão selvagem quanto um urso, mas menos dócil do que uma vaca.

Na quarta estrofe o animal descrito é o porco. A descrição começa dizendo que o Homem o vira saindo de uma trilha enlameada, e prossegue fazendo menção a sua sujeira, dizendo que ele tinha uma “cara realmente suja” (“*real dirty face*”) e a cauda retorcida. Além da descrição da cauda, nada mais é dito sobre a aparência física do animal, exceto o fato de que não era pequeno nem grande. A sonoridade é marcada basicamente pela repetição do som /r/ em “*trail*”; “*curly*”, “*real*”, “*dirty*”, e do som /l/ em “*call*”; “*tail*”; “*trail*” (que também rimam ao final dos versos) e das rimas “*big/pig*”. No segundo verso, “*real dirty face and a curly tail*”, a semelhança entre os sons das palavras “*dirty*” e “*curly*” cria um efeito em que quase se repete o mesmo som, contribuindo para fixar a palavra “*dirty*” (“sujo”), característica constantemente associada ao animal até tempos recentes.

Na quinta estrofe, em que se descreve a ovelha, ela é apenas mencionada como possuindo lã nas costas e cascos nos pés, e é vista comendo grama numa montanha íngreme. Há na estrofe uma predominância da repetição de sons de vogais. Todos os versos terminam em rimas: “*...he did meet*”, “*...hooves on his feet*”, “*...so steep*”, “*a sheep*”. Há também a repetição do som /u/ em “*wool*” e “*hooves*” e do som /i/ em “*did*” e “*his*” (que aparece duas vezes). Nota-se repetição do som /s/ em “*grass*”, “*mountainside*”, “*so*” e “*steep*”. Nessa estrofe, a predominância dos sons de vogais, sobretudo os sons /i/ e /l/ podem contribuir para evocar a ideia de dor, de lamento; principalmente se considerarmos a imagem do cordeiro como um animal sacrificado.

Na sexta estrofe, é marcante a presença do som /s/ em todos os versos; “*smooth*”, “*glass*”, “*slithering*”, “*grass*”, “*disappear*”, “*saw*” (que aparece duas vezes); sugerindo com a consonante sibilante, a presença de uma cobra. Na descrição, a cobra é “lisa como vidro”, e fora vista deslizando pela grama e desaparecendo perto de uma árvore próxima a um lago. Importante lembrar que o animal não é identificado ao final da estrofe, sua identificação

(*snake*) é apenas sugerida pela descrição e pela expectativa da rima com “*lake*”, seguindo o padrão das demais estrofes.

Consideramos que a letra da canção possui relações com o discurso bíblico. O livro do Gênesis começa com “*In the beginning God created the heavens and the Earth*” (GENESIS, 1:1, 2019). No refrão, conforme dito anteriormente, a frase “*In the beginning*” é repetida três vezes e tem significativa importância na linha melódica do refrão.

As primeiras referências à criação dos animais no livro do Gênesis são “*God said, “Let the water swarm with swarms of living creatures and let birds fly above the earth across the expanse of the sky.”*” (GENESIS, 1:20, 2019) e “*God created the great sea creatures and every living and moving thing with which the water swarmed, according to their kinds, and every winged bird according to its kind. God saw that it was good*” (GENESIS, 1:21, 2019). Na letra da canção de Dylan, a descrição de quase todos os animais (exceto a ovelha) começa com “*He saw*”. Mas, nas estrofes, a intertextualidade mais evidente com o texto bíblico está no ato de nomear os animais como algo que ficou a cargo de Adão (o primeiro homem), conforme o livro do Gênesis:

The Lord God said, “It is not good for the man to be alone. I will make a companion for him who corresponds to him.” (GENESIS, 2:18, 2019).

The Lord God formed out of the ground every living animal of the field and every bird of the air. He brought them to the man to see what he would name them, and whatever the man called each living creature, that was its name (GENESIS, 2:19, 2019).

So the man named all the animals, the birds of the air, and the living creatures of the field, but for Adam no companion who corresponded to him was found (GENESIS, 2:20, 2019).⁸³

Na canção, temos a frase “*Man gave names to all the animals*”, utilizando o passado, como no texto bíblico, mas ao dar nome a cada animal, na canção, o Homem diz “*Ah, think I’ll call it*”, ou seja, apresenta-se em discurso direto o que o Homem teria dito e pensado (*think*) ao nomear cada animal, como se estivesse sendo recriada a cena em que cada animal foi nomeado. A descrição dos animais tem o olhar do primeiro Homem (*He saw*), embora

⁸³ Então declarou *Yahweh*, o SENHOR: “Não é bom que o ser humano viva sem a companhia de um semelhante; farei para ele alguém que o ajude e a ele corresponda!” (GÊNESIS, 2:18, 2019). Sendo assim, o SENHOR modelou, do solo, todos os animais selvagens e todas as aves do céu e, em seguida, os trouxe à presença do homem para ver como este os chamaria; e o nome que o homem desse a cada ser vivo, esse precisamente seria seu nome (GÊNESIS, 2:19, 2019). E, desse modo, o homem nomeou a todos os animais: os rebanhos domésticos, as aves do céu e a todas as feras. Entretanto, não se encontrou para o próprio ser humano alguém que com ele cooperasse e a ele correspondesse intimamente (GÊNESIS, 2:20, 2019). [Bíblia King James Atualizada (Português) © 2012]

esteja na voz do narrador. Há um diálogo entre a narrativa e o discurso direto, além da intertextualidade com o discurso bíblico.

As características físicas dos animais apresentam relação com o discurso bíblico quanto à categorização dos animais, agrupados como “gado”, “coisa rastejante”, “besta-fera”, embora essa relação não esteja evidente. Em Gênesis, lê-se: “*And God said, Let the earth bring forth the living creature after his kind, cattle, and creeping thing, and beast of the earth after his kind: and it was so*” (GENESIS, 1:24, 2019)⁸⁴. Também se ressalta a relação entre o número de animais descritos na canção, seis, e os seis dias da criação narrados no Gênesis.

O primeiro animal nomeado pelo Homem, na canção, é o urso, o animal que, na alquimia, estaria ligado às forças iniciais, primitivas, ao “aspecto perigoso do inconsciente” (CIRLOT, 2012, p. 589).

O segundo animal nomeado pelo Homem, na canção, é a vaca, que tem amplo significado em diversas culturas. Primeiramente “associada à terra e à lua” (CIRLOT, 2012, p. 591), é um animal que tem sua representação voltada ao aspecto feminino na natureza, à fecundidade, à maternidade, e também à abundância, pois nutre outras espécies. O terceiro animal descrito é o touro, cuja natureza também tem significação vinculada à fecundidade, mas com caráter masculino (CIRLOT, 2012, p. 591).

O quarto animal, o porco, tem sua imagem associada ao impuro, ao corrompido (CIRLOT, 1992, p. 126). Na canção ele segue por uma “trilha enlameada”, representando um ser que segue pelo caminho impuro. Em oposição, o quinto animal descrito, a ovelha, tem sua imagem associada à inocência, à pureza, à mansidão, ao sacrifício não merecido (CIRLOT, 2012, p.182).

Importante lembrar que tanto a vaca quanto a ovelha estão, na letra, em locais altos, representando elevação. Os dois animais possuem, em diferentes culturas, sua importância e seu significado em termos religiosos em diferentes culturas. A vaca tem caráter sagrado na cultura hindu, e a ovelha tem significado religioso especial na cultura judaico-cristã.

O último animal descrito na canção (embora não identificado na letra) é a serpente, um animal a que foram e são atribuídas diversas significações e simbologias em diversas culturas, desde a ideia da força primitiva e da possibilidade de domar essa força até a personificação do mal. No livro do Gênesis, a serpente é o animal que provoca a tentação e queda do Homem do Jardim do Éden (GENESIS, 3:2 a 3:24, 2019).

De acordo com a significação de cada um dos animais aos quais o Homem dá um

⁸⁴ Disse também DEUS: Produza a terra seres viventes, conforme a sua espécie, e os animais domésticos, conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom. (GÊNESIS, 1:24, s.d.).

nome, na canção, e a ordem como aparecem na letra, poderíamos atribuir a cada um deles uma relação simbólica com fatos da criação contidos no livro do Gênesis. O urso, que tem sua significação relacionada às forças primitivas, pode simbolizar todos os elementos da natureza e animais criados antes do Homem. A vaca e o touro, que tem sua significação relacionada, respectivamente, ao feminino e ao masculino, podem simbolizar a criação do homem e da mulher. A ovelha (que representa também o cordeiro), pode simbolizar a pureza, o bem; enquanto o porco pode simbolizar a impureza, o mal. Se tomarmos esses dois animais como símbolos do bem e do mal, eles podem estar relacionados aos frutos da árvore do conhecimento do bem e do mal. E o último animal descrito, a serpente, é o que vai trazer a tentação e a queda ao fazer o homem e a mulher comerem dos frutos dessa árvore. E se voltarmos ao significado do primeiro animal descrito, podemos considerar que o Homem não consegue dominar seus instintos, o que lhe custa a queda do Jardim do Éden.

6.2 Análise das traduções

Além da versão gravada por Zé Ramalho, no álbum de tributo a Dylan, localizamos mais uma da canção “Man Gave Names to All the Animals”, o que levou a selecioná-la para nosso corpus:

- “Batismo dos Bichos”, gravada por Ruy Maurity⁸⁵, versão adaptada de José Jorge⁸⁶, do álbum *Natureza*, de Ruy Maurity (1980);
- “O Homem deu nome a todos animais”, gravada por Zé Ramalho, versão de Zé Ramalho, do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* (2008).

As gravações acima mencionadas também são marcadas pela questão da refração e da retradução. A primeira tradução gravada de “Man Gave Names to All the Animals”, “Batismo dos Bichos”, identificada como “versão adaptada de José Jorge”, foi realizada por Ruy Maurity e lançada em 1980 no seu álbum *Natureza*, pelo selo Som Livre. Nesse álbum,

⁸⁵ Ruy Maurity: cantor, compositor e músico, nascido no Estado do Rio de Janeiro, em 1949. Parceiro de José Jorge em diversos trabalhos ao longo dos anos 1970/80. Venceu o Festival Universitário do Rio de Janeiro em 1970. Compôs para produções de TV. (ENCICLOPÉDIA..., 1998, p. 493).

⁸⁶ José Jorge: compositor, nascido em Araçatuba, em 1944. Parceiro de Ruy Maurity em diversos trabalhos ao longo dos anos 1970/80, participando de festivais e compondo inclusive para produções de TV. Participou com Maurity de festivais de música (ENCICLOPÉDIA..., 1998, p. 845).

Maurity realizou um trabalho com canções de temáticas e ritmos regionais, o que já havia feito em trabalhos anteriores (ENCICLOPÉDIA..., 1998, p. 493/494). No álbum, as canções são de autoria de Maurity e José Jorge, exceto “A Natureza” (de autoria de Zé Vicente da Paraíba e Passarinho do Norte) e a canção de Bob Dylan. “Batismo dos Bichos” tem posição de destaque, como a primeira canção do lado A do disco, que possui as seguintes canções:

Lado A:

Batismo dos Bichos

A Natureza

Intriga Municipal

Casamento de São Jorge

A Senha do Lavrador

Requiem por uma Princesa Nagô

Lado B:

Contradança

Samba Nativo

Cantilena de Joana Negra

Pé de Menino

Artimanhas de Lourenço, Filho de Serafim

Civilizado



Figura 85: capa do álbum Natureza - Ruy Maurity

Disponível em : <<http://vinilcampina.blogspot.com/2018/04/ruy-maurity-1980-natureza.html>> Acesso em 26 dez.

2019.



Figura 86: contracapa do álbum Natureza - Ruy Maurity

Disponível em : <<http://vinilcampina.blogspot.com/2018/04/ruy-maurity-1980-natureza.html>> Acesso em 26 dez.

2019.

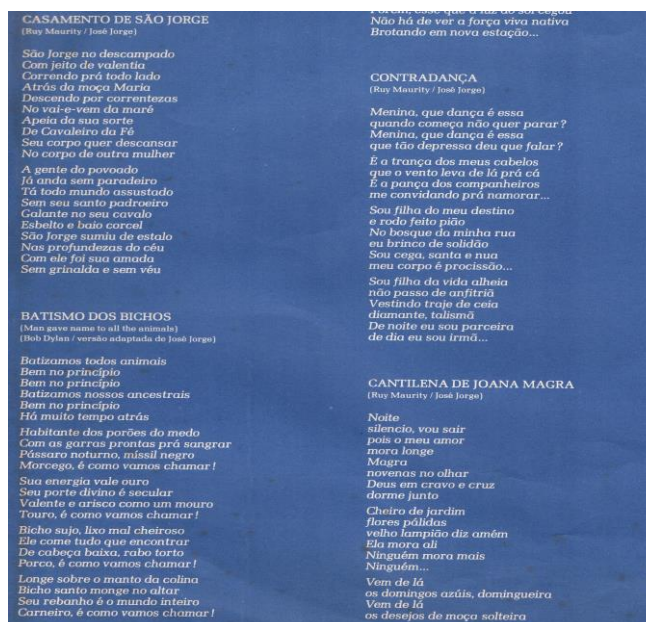


Figura 87: encarte álbum Natureza - Ruy Maurity

Fonte: acervo da autora (2019)

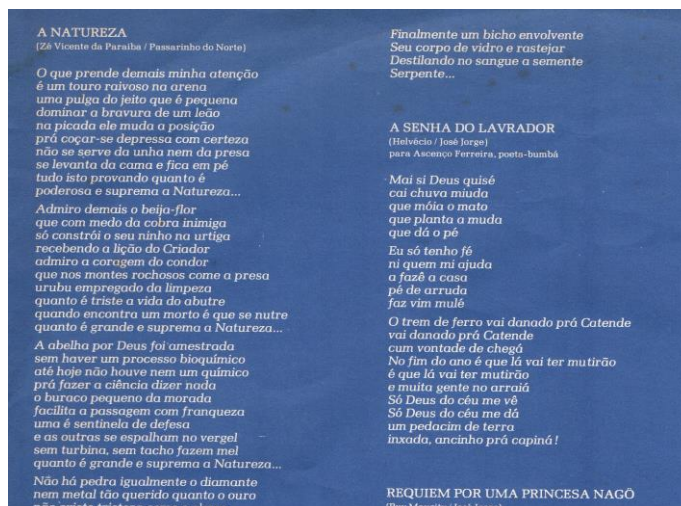


Figura 88: encarte álbum Natureza - Ruy Maurity

Fonte: acervo da autora (2019)

A capa do álbum apresenta uma foto de Ruy Maurity pescando uma bota num rio, e a contracapa apresenta uma foto do rosto do artista. Ambas as fotos são creditadas a Fotomagia, sem mencionar autoria individual. A letra de “Batismo dos Bichos” e das outras canções está num encarte de fundo azul, com as letras impressas em branco. O arranjo da canção utiliza basicamente os mesmos instrumentos do arranjo da gravação de Bob Dylan: teclados, guitarra, baixo, violão, mas tem a percussão mais evidenciada e com uma sonoridade que lembra a de um samba. O arranjo também apresenta *backing vocals* no refrão, mas de forma quase imperceptível, diferentemente da gravação da canção original. Consideramos que os aspectos aqui descritos acerca do álbum, tanto os visuais quanto os que dizem respeito à natureza das canções que o compõem, situam esse trabalho num contexto diferente daquele em que a canção original está inserida, de influências predominantemente religiosas. A seguir transcrevemos a letra escrita no encarte, ao lado da letra da canção original; salientando que, no encarte, o refrão aparece uma única vez, mas julgamos conveniente copiá-lo todas as vezes que ele é cantado na gravação:

Man Gave Names to All the Animals - Bob Dylan	Batismo dos Bichos – Ruy Maurity (versão adaptada de José Jorge)
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	Batizamos todos animais Bem no princípio Bem no princípio Batizamos nossos ancestrais Bem no princípio Há muito tempo atrás

<i>He saw an animal that liked to growl, Big furry paws and he liked to howl, Great big furry back and furry hair. 'Ah, think I'll call it a bear.'</i>	Habitantes dos porões do medo, com as garras prontas pra sangrar Pássaro noturno, míssil negro Morcego é como vamos chamar
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	Batizamos todos animais Bem no princípio Bem no princípio Batizamos nossos ancestrais Bem no princípio Há muito tempo atrás
<i>He saw an animal up on a hill Chewing up so much grass until she was filled. He saw milk comin' out but he didn't know how. 'Ah, think I'll call it a cow.'</i>	Sua energia vale ouro, seu porte divino é secular Valente e arisco como um mouro, Touro é como vamos chamar!
	Batizamos todos animais Bem no princípio Bem no princípio Batizamos nossos ancestrais Bem no princípio Há muito tempo atrás
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	Batizamos todos animais Bem no princípio Bem no princípio Batizamos nossos ancestrais Bem no princípio Há muito tempo atrás
<i>He saw an animal that liked to snort, Horns on his head and they weren't too short. It looked like there wasn't nothin' that he couldn't pull. 'Ah, think I'll call it a bull.'</i>	Bicho sujo, lixo malcheiroso, Ele come tudo que encontrar De cabeça baixa, rabo torto, Porco é como vamos chamar!!
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	Batizamos todos animais Bem no princípio Bem no princípio Batizamos nossos ancestrais Bem no princípio Há muito tempo atrás
<i>He saw an animal leavin' a muddy trail, Real dirty face and a curly tail. He wasn't too small and he wasn't too big. 'Ah, think I'll call it a pig.'</i>	Longe sobre o manto da colina, bicho santo, monge no altar Seu rebanho é o mundo inteiro Carneiro é como vamos chamar!!
<i>Man gave names to all the animals</i>	Finalmente, um bicho envolvente,

<i>In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	Seu corpo de vidro a rastejar Destilando no sangue a semente, Serpente...
<i>Next animal that he did meet Had wool on his back and hooves on his feet, Eating grass on a mountainside so steep. 'Ah, think I'll call it a sheep.'</i>	
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	
<i>He saw an animal as smooth as glass Slithering his way through the grass. Saw him disappear by a tree near a lake . . .</i>	

Podemos observar, primeiramente, ao contrastar as duas letras, que a letra dessa tradução não possui o mesmo número de estrofes que a letra-fonte. Como a letra começa com o refrão, observamos, em primeiro lugar, as características de sua tradução:

<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	Batizamos todos animais Bem no princípio Bem no princípio Batizamos nossos ancestrais Bem no princípio Há muito tempo atrás
---	--

Podemos observar que, na escrita, o segundo verso do refrão foi desmembrado em dois na apresentação escrita. Esse fato, no entanto, não afeta a linha melódica e o ritmo do refrão, que são mantidos. A tradução apresenta rimas no primeiro e no terceiro verso do refrão, “animais/ancestrais”, que não existem no refrão na canção original, pois o primeiro e o terceiro verso são, igualmente, “*Man gave names to all the animals*”. Outro aspecto a considerar é que não há na letra-fonte correspondentes em inglês para o substantivo “batismo” ou o verbo “batizar”, embora o significado de ambas seja principalmente de natureza religiosa, cristã inclusive. Há que se ressaltar ainda que “batizar” e “dar nome” são sinônimos. Outro aspecto que relaciona a letra-alvo ao discurso bíblico é o fato de a letra-alvo referir-se aos animais como “nossos ancestrais”. Como citamos anteriormente, no livro do Gênesis, a criação dos animais se dá antes da criação do homem. Foi mantida no refrão a relação com o texto bíblico.

Importante ressaltar que, na letra-fonte, os animais são descritos a partir da maneira como são vistos pelo (primeiro) Homem. Essas descrições estão relacionadas aos aspectos físicos dos animais, como o tamanho, a pelagem, chifres, cascos, a cauda encaracolada, os sons que emitem, o fato de estar sujo, o ato de deslizar. Esses aspectos são descritos de modo a expressar uma perspectiva essencialmente sensorial (predominantemente visual) desses animais, sem qualquer juízo de valor explicitado. Na versão de José Jorge, há juízos de valor aliados a uma perspectiva histórica, de modo que os animais não são totalmente descritos com a mesma perspectiva visual do (primeiro) Homem. As descrições da letra-fonte de José Jorge partem de uma visão contemporânea dos animais, que leva em consideração percepções e características atribuídas a eles ao longo dos séculos, diferentemente da visão do Homem que os nomeou. O discurso da letra-alvo apresenta metáforas, abstrações que derivam dessa visão contemporânea dos animais, e apresenta também palavras provenientes de contextos posteriores ao contexto de criação que a letra original reproduz, ou seja, o contexto da criação do mundo segundo o livro do Gênesis.

Voltando à letra como um todo, evidencia-se o fato de que nem todos os animais descritos na letra original aparecem na versão traduzida. Como vimos, na letra-fonte temos, na ordem; urso, vaca, touro, porco, ovelha e serpente, cujo nome não aparece. Na versão de José Jorge, gravada por Ruy Maurity, são descritos, nesta ordem: morcego, touro, porco, carneiro (ovelha) e serpente; entretanto, o urso e a vaca não são descritos. Passaremos, a seguir, à análise de como cada animal é descrito na versão.

O primeiro animal descrito na tradução é o morcego:

Habitante dos porões do medo,
Com as garras prontas pra sangrar
Pássaro noturno, míssil negro
Morcego, é como vamos chamar

As características do animal são apresentadas de maneira poética, tanto pela metonímia em “garras prontas pra sangrar” quanto pela imagem dos “porões do medo”. As rimas “sangrar/chamar” e “medo/negro” seguem a estrutura rimada da canção original, no entanto, em rimas alternadas ABAB, em vez de AABB. Outros dois fatos representam um desvio em relação à letra-fonte. O primeiro deles é que o morcego não é um dos animais descritos na letra-fonte. O segundo é que, na letra-alvo, apaga-se a relação com contexto bíblico que havia na letra-fonte, quando a cena da estrofe era apresentada como a do Homem vendo o animal que deveria nomear (“*He saw an animal [that]...*”). Uma terceira diferença importante, que complementa o que acabamos de afirmar, é a presença do termo “míssil”,

palavra contemporânea, totalmente ausente do discurso bíblico, e não possuindo na letra-alvo nenhuma condição, ainda que simbólica, que estabeleça relação com esse contexto. A imagem de “pássaro noturno” é outra metáfora que é atribuída ao morcego e que não condiz com o contexto da criação da humanidade vivido pelo Homem que nomeia os animais e que os vê pela primeira vez.

O segundo animal descrito na versão é o touro. Na canção original, ele é o terceiro animal descrito. Mostraremos a seguir as duas estrofes:

<p><i>He saw an animal that liked to snort, Horns on his head and they weren't too short. It looked like there wasn't nothin' that he couldn't pull. 'Ah, think I'll call it a bull.'</i></p>	<p>Sua energia vale ouro Seu porte divino é secular Valente e arisco como um mouro Touro, é como vamos chamar!</p>
---	---

Um dos aspectos que observamos primeiramente é a presença das rimas, embora não possuam exatamente o mesmo esquema de rimas paralelas do original, mas sejam alternadas, como vimos. As palavras em relação de rima final “ouro” / “mouro” fazem também uma rima interna com o nome do animal, “touro”, ao início do último verso. O sentido do texto-fonte não foi mantido em grande parte, embora o texto-alvo preserve a ideia de força expressa no verso “*It looked like there wasn't nothin' that he couldn't pull*” (“Parecia que não havia o que ele não pudesse puxar”), no verso “Sua energia vale ouro”. Entretanto, temos mais um elemento que historiciza a versão na expressão “vale ouro”. Foi mantida a menção aos chifres, “*Horns on his head and they weren't too short*” (“Com chifres na cabeça que não eram muito curtos”), assim como a referência a seu tamanho em “Seu porte divino é secular”, que também reforça a perspectiva histórica, seja pelo uso do termo “secular” ou pela expressão “porte divino”, que confere juízo de valor à característica do animal. Também o verso “Valente e arisco como um mouro” dão perspectiva histórica, pois ainda não há povos no livro do Gênesis. Nesta estrofe, apesar do distanciamento do sentido da letra-fonte, observa-se, além da rima, a cantabilidade e a naturalidade, que provavelmente devem ter sido os aspectos privilegiados na escolha das palavras ao compor os versos.

O terceiro animal descrito em “Batismo dos Bichos” é o porco, que corresponde ao quarto animal descrito na letra original. Abaixo as duas estrofes:

<p><i>He saw an animal leavin' a muddy trail, Real dirty face and a curly tail. He wasn't too small and he wasn't too big. 'Ah, think I'll call it a pig.'</i></p>	<p>Bicho sujo, lixo malcheiroso, Ele come tudo que encontrar De cabeça baixa, rabo torto, Porco é como vamos chamar!!</p>
--	---

Nessa estrofe temos novamente rimas alternadas entre o final do primeiro e terceiro versos, estabelecendo relação de rima interna com o nome do animal ao início do quarto verso, mas desta vez as rimas são toantes (“malcheiroso” / “torto” / “porco”). O sentido da letra-fonte também não foi mantido na maior parte. O primeiro verso da letra-alvo, “Bicho sujo, lixo malcheiroso” expressa uma depreciação do animal (“lixo malcheiroso”) de modo que não ocorre no verso correspondente da letra-fonte (“*He saw an animal leavin’ a muddy trail*”). Temos mais um juízo de valor que reforça a perspectiva histórica. O segundo verso da letra-alvo, “Ele come tudo que encontrar”, também não encontra correspondente na letra-fonte. O terceiro verso da letra-alvo, “De cabeça baixa, rabo torto”, aproxima-se de “*Real dirty face and a curly tail*”, que é o segundo verso da letra original. O terceiro verso da letra-fonte, “*He wasn’t too small and he wasn’t too big*” desaparece totalmente na tradução. Novamente observamos que a rima, a cantabilidade e a naturalidade estão presentes, mas grande parte do sentido se perde.

Outro aspecto relacionado ao sentido que acontece por toda a versão traduzida é o apagamento do sujeito “*He*” nas estrofes que descrevem os animais. As descrições dos animais não apresentam em nenhuma passagem alguma forma correspondente à frase “*He saw*” (“Ele viu”). No refrão e no título, também não se encontra referência a essa terceira pessoa humana, que coloca o Homem (*Man*, em singular) nas cenas das estrofes, no refrão e no título. Enquanto na letra-fonte, o refrão começa com “*Man Gave to All the Animals*”, na letra-alvo há uma primeira pessoa plural (batizamos). O título da letra-alvo apaga o protagonista em terceira pessoa singular, pois utiliza a palavra “Batismo”, que além de estar mais inserida no contexto religioso, também expressa a perspectiva histórica que a versão possui. Ao inserir uma primeira pessoa plural (nós) no refrão em lugar da terceira singular (ele), a narrativa tem mudança de foco, passando de um narrador onisciente a um narrador que se insere entre um grupo protagonista da narrativa. A alteração para a primeira pessoa plural, na forma de sujeito oculto (pois “nós” batizamos), inclui todos os seres humanos como sujeitos da ação de nomear os animais. Embora a figura de Adão, do Homem que nomeia os animais, represente a espécie humana, há distanciamento, pois o narrador da letra-fonte não se inclui nesse ato de nomear, na cena que descreve. A questão de gênero também diferencia letra-fonte de letra-alvo; pois sob a perspectiva do texto bíblico, coube ao primeiro homem, nomear os animais, e não à primeira mulher. A letra de Dylan segue literalmente esse aspecto do texto bíblico, enquanto a letra de José Jorge foge dessa perspectiva ao utilizar a primeira pessoa plural. Esse recurso estilístico permite a possibilidade de outra interpretação, com a

inserção do elemento feminino na narrativa.

O quarto animal descrito em “Batismo dos Bichos”, o carneiro, que corresponde ao quinto animal descrito na letra original. Abaixo as duas estrofes:

<p><i>Next animal that he did meet Had wool on his back and hooves on his feet, Eating grass on a mountainside so steep. 'Ah, think I'll call it a sheep.'</i></p>	<p>Longe sobre o manto da colina Bicho santo monge no altar Seu rebanho é o mundo inteiro Carneiro, é como vamos chamar!</p>
--	--

Nessa estrofe, apenas o segundo e o quarto versos fazem rima final, em “altar” e “chamar”. Há rima interna entre a última palavra do terceiro verso (“inteiro”) e a palavra inicial do quarto verso, que é o nome do animal (“carneiro”). Mais uma vez, grande parte do sentido não foi mantida na tradução. O texto-fonte faz uma descrição do animal com detalhes de sua aparência física em “*Had wool on his back and hooves on his feet*” (“Tinha lã nas costas e cascos nos pés”), do local onde se encontrava e do que fazia naquele momento, em “*Eating grass on a mountainside so steep*” (“Comendo grama em uma montanha tão íngreme”), imagem que se mantém parcialmente em “Longe sobre o manto da colina”. Pode haver, na metáfora do “manto da colina”, uma evocação de natureza religiosa e uma perspectiva histórica, referente ao “manto sagrado”, utilizado por Jesus antes da crucificação. Soma-se a isso o simbolismo relacionado à figura do animal (cordeiro), abordado por nós na análise da letra da canção. O texto-alvo prossegue com a conotação religiosa ao mencionar no segundo verso “Bicho santo monge no altar”, evidenciada nas palavras “monge”, “santo” e “altar”, todas elas também contribuindo para perspectiva histórica sobre o animal. Essa conotação religiosa ocorre também no terceiro verso, que diz “Seu rebanho é o mundo inteiro”, fazendo referência ao “cordeiro de Deus”, epíteto pelo qual também é chamado Jesus Cristo. Toda a descrição do animal é tomada bastante explicitamente pela perspectiva religiosa, pelo olhar histórico, o que não acontece na letra original. A estrofe favorece cantabilidade, naturalidade e ritmo, apesar de não preservar grande parte do sentido.

O quinto animal descrito em “Batismo dos Bichos”, a serpente, corresponde ao sexto animal descrito na letra original. Abaixo as duas estrofes:

<p><i>He saw an animal as smooth as glass Slithering his way through the grass. Saw him disappear by a tree near a lake ...</i></p>	<p>Finalmente, um bicho envolvente, Seu corpo de vidro a rastejar Destilando no sangue a semente, Serpente...</p>
---	---

Nessa última estrofe, há rimas finais perfeitas intercaladas no primeiro e terceiro verso, entre “envolvente” e “semente”, e também com o nome do animal no início do último verso, “serpente”. A estrutura da estrofe original não é mantida, pois é acrescentado mais um verso, de uma única palavra, com o nome do animal, o que não faz parte do texto-fonte. Parte do sentido também não é mantida. O primeiro verso do texto-alvo, “Finalmente, um bicho envolvente” não corresponde a nenhum dos versos da estrofe da letra original. O segundo verso, “Seu corpo de vidro a rastejar”, tem relação com os dois primeiros versos do texto-fonte; pois o primeiro diz que o Homem viu um animal “*smooth as glass*” (“liso como vidro”), e o segundo verso diz que esse animal estava “*Slithering his way through the grass*” (“Deslizando pela grama”). O terceiro verso da letra-fonte, “*Saw him disappear by a tree near a lake . . .*” possui relação com o discurso bíblico, conforme comentamos na análise, aludindo ao Jardim do Éden. E “uma árvore” (“*a tree*”) sugere a árvore do conhecimento, cujo fruto proibido foi comido por Adão e Eva que, convencida pela serpente a provar o fruto, ofereceu-o depois ao companheiro. O terceiro verso da letra-alvo, “Destilando no sangue a semente”, parece aludir à cena bíblica relacionada ao “pecado original” com recursos diferentes, de maneira mais indireta e abstrata. A árvore não é mencionada. A palavra “destilar” sugere o veneno do animal, que destila, goteja, e diz que no líquido destilado por esse animal “no sangue”, está uma semente. Uma semente é algo que germina e faz nascer, portanto; o que nasce da semente desse animal é também venenoso. Assim, a serpente é representada como o animal que semeia o veneno, o mal. Essa imagem da serpente como animal maligno teve origem no discurso bíblico, pois foi a serpente que impulsionou a queda do Homem do Jardim do Éden, e essa ideia permanece na compreensão da tradição judaico-cristã, fixada ao longo dos séculos. Novamente temos a perspectiva histórica mais marcada na forma como a serpente é apresentada na letra-alvo.

Podemos considerar que a gravação de “Batismo dos Bichos” apresenta desvios do ponto de vista de contextualização da canção “Man Gave Names to All the Animals”, que está, na obra de Dylan, inserida num álbum com contexto marcado pela transformação religiosa pela qual ele passava. O álbum *Natureza* de Ruy Maurity não tem ponto de contato com esse contexto, pois possui elementos culturais brasileiros, de origem regional e também com influência africana. A tradução de José Jorge preserva elementos de ordem religiosa relacionados a alguns dos animais, mas ao eliminar dois animais (o urso e a vaca), e incluir um animal que não estava na canção original de Dylan, realiza um desvio porque não reproduz a unidade de significados representada na totalidade dos animais descritos no original. A perspectiva histórica na descrição dos animais e o juízo de valor aplicado a alguns

deles também desviam a letra-alvo de seu texto-fonte, acrescentando elementos semânticos e poéticos que não integram a canção original. Consideramos que o termo “versão adaptada” é adequado para o resultado obtido. Segundo Apter e Herman (2016, p. 60), atualizar uma obra pode ser uma das razões para se criar uma adaptação. No caso da versão gravada por Ruy Maurity, a perspectiva histórica traz elementos que atualizam a visão que se tem dos animais em relação à visão do primeiro Homem. Esses elementos conferem-lhe caráter adaptativo.

A segunda gravação de versão traduzida da canção “Man Gave Names to All the Animals” é “O Homem deu nome a todos animais”, que foi gravada por Zé Ramalho no álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* (2008), e está identificada no encarte como versão de Zé Ramalho. A contextualização desse álbum já foi abordada anteriormente, mas é oportuno lembrar que se trata de um tributo a Bob Dylan. O arranjo da canção “O Homem deu nome a todos animais” segue a linha básica da gravação de Bob Dylan, com teclado, violão, baixo, percussão e *backing vocals* no refrão, esses últimos de maneira bastante perceptível. Entretanto, a gravação de Ramalho insere no arranjo o sitar, tocado pelo músico Robertinho do Recife. O uso desse instrumento indiano acrescenta à gravação ritmo de melodia oriental, que se mescla ao arranjo principal de violão+teclado+baixo+percussão.

A versão de Zé Ramalho não descreve todos os animais que integram a letra original, e também não apresenta o mesmo número de animais. A letra original descreve: urso, vaca, touro, porco, ovelha e serpente. Na versão de Zé Ramalho, são descritos, nesta ordem: leão, ovelha e lobo (na mesma estrofe), vaca, serpente. A seguir transcrevemos a letra original ao lado da versão de Zé Ramalho:

<i>Man Gave Names to All the Animals - Bob Dylan</i>	O Homem Deu Nome a Todos Animais
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	O homem deu nome a todos animais Desde o início, desde o início O homem deu nome a todos animais Desde o início, há muito tempo atrás
	O homem deu nome a todos animais Desde o início, desde o início O homem deu nome a todos animais Desde o início, há muito tempo atrás
<i>He saw an animal that liked to growl, Big furry paws and he liked to howl, Great big furry back and furry hair. 'Ah, think I'll call it a bear.'</i>	Viu um animal com tal poder Garras afiadas e um porte Quando rugia, tremia o chão Disse com razão: chamar-se-á leão
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning.</i>	O homem deu nome a todos animais Desde o início, desde o início

<i>Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	O homem deu nome a todos animais Desde o início, há muito tempo atrás
<i>He saw an animal up on a hill Chewing up so much grass until she was filled. He saw milk comin' out but he didn't know how. 'Ah, think I'll call it a cow.'</i>	Viu um animal que era tão manso Puro, lindo, nenhum mal fará Mas seu predador, que não é bobo Vou chamar de lobo e sempre o caçará Era a ovelha
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	O homem deu nome a todos animais Desde o início, desde o início O homem deu nome a todos animais Desde o início, há muito tempo atrás
	O homem deu nome a todos animais Desde o início, desde o início O homem deu nome a todos animais Desde o início, há muito tempo atrás
<i>He saw an animal that liked to snort, Horns on his head and they weren't too short. It looked like there wasn't nothin' that he couldn't pull. 'Ah, think I'll call it a bull.'</i>	Viu outro animal se alimentar No peito da mãe, seu leite a sugar Viu que aquela fêmea não é fraca D'outras se destaca e a chamou de vaca
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	O homem deu nome a todos animais Desde o início, desde o início O homem deu nome a todos animais Desde o início, há muito tempo atrás
<i>He saw an animal leavin' a muddy trail, Real dirty face and a curly tail. He wasn't too small and he wasn't too big. 'Ah, think I'll call it a pig.'</i>	Viu uma criatura se arrastando No chão, sibilando lentamente Só não percebeu foi o veneno Dentro do seu dente Mas a chamou serpente
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	O homem deu nome a todos animais Desde o início, desde o início O homem deu nome a todos animais Desde o início, há muito tempo atrás
<i>Next animal that he did meet Had wool on his back and hooves on his feet, Eating grass on a mountainside so steep. 'Ah, think I'll call it a sheep.'</i>	O homem deu nome a todos animais...
<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	

<i>He saw an animal as smooth as glass Slithering his way through the grass. Saw him disappear by a tree near a lake . . .</i>	
--	--

O refrão traduzido por Zé Ramalho apresenta estrutura semelhante ao refrão da canção original com relação ao ritmo, ao número de versos e preserva o sentido da letra-fonte. Também permanece a terceira pessoa, “Man”, acompanhando a narrativa do texto-fonte:

<i>Man gave names to all the animals In the beginning, in the beginning. Man gave names to all the animals In the beginning, long time ago.</i>	O homem deu nome a todos animais Desde o início, desde o início O homem deu nome a todos animais Desde o início, há muito tempo atrás
---	--

Na gravação de Zé Ramalho, o refrão é executado duas vezes no início da canção e duas vezes após a descrição da ovelha.

O primeiro animal descrito nessa gravação é o leão, que não é descrito na letra-fonte. Sua descrição possui em comum com a do urso a menção ao som produzido por ele. A canção original diz que o urso “gostava de rosnar” (“*liked to growl*”) e “gostava de uivar” (“*liked to howl*”), e a descrição do leão diz: “Quando rugia, tremia o chão”. A descrição do leão fala de suas “garras afiadas”, enquanto a descrição do urso fala de suas “grandes patas peludas” (“*Big furry paws*”). A descrição menciona a palavra “porte”, mesma palavra usada na letra da gravação de Maurity em relação ao touro, em “seu porte divino é secular”. Na versão de Zé Ramalho não ocorre a perspectiva histórica (animais apresentados de uma perspectiva contemporânea); as descrições dos animais aproximam-se da canção original nesse aspecto, ou seja, aparecem a partir da visão/percepção que o primeiro Homem criado poderia ter tido deles. Abaixo a descrição dos dois animais:

<i>He saw an animal that liked to growl, Big furry paws and he liked to howl, Great big furry back and furry hair. 'Ah, think I'll call it a bear.'</i>	Viu um animal com tal poder Garras afiadas e um porte Quando rugia, tremia o chão Disse com razão: chamar-se-á leão
---	--

Na segunda estrofe, o principal animal apresentado na letra de Ramalho é a ovelha, correspondente ao quinto animal na letra-fonte. Abaixo, alinhamos a segunda estrofe da letra-alvo com a quinta estrofe da letra-fonte:

<p><i>Next animal that he did meet Had wool on his back and hooves on his feet, Eating grass on a mountainside so steep. 'Ah, think I'll call it a sheep.'</i></p>	<p>Viu um animal que era tão manso Puro, lindo, nenhum mal fará Mas seu predador, que não é bobo Vou chamar de lobo e sempre o caçará Era a ovelha</p>
--	--

A descrição da ovelha na letra de Zé Ramalho não apresenta pontos em comum com a descrição do animal na letra original, exceto pela expressão “vou chamar de” (“*think I'll call it*”), que, no entanto, não se refere à ovelha, mas ao predador desse animal, o lobo (“Vou chamar de lobo e sempre o caçará”). Temos aí uma diferença significativa em relação à letra original, que não mencionou nenhum predador e nem o nomeou antes do animal descrito. A descrição ressalta principalmente a qualidade de mansidão do animal, que “nenhum mal fará”, e menciona sua beleza. A referência à pureza do animal é um elemento de conotação religiosa, embora não se chegue ao ponto de usar o termo “Cordeiro de Deus” ou algo semelhante. A menção de que o lobo “não é bobo” expressa um juízo de valor. A imagem da caça não aparece na letra-fonte; pois nela o carneiro simplesmente come grama numa montanha íngreme. Como nas estrofes anteriores, temos a presença de rimas, embora não na mesma distribuição da letra original, pois são rimas alternadas no segundo e no quarto verso. Também temos um verso a mais, que não é cantado, mas falado, e em que apenas se nomeia o animal.

O terceiro animal descrito na letra de Ramalho é a vaca. Na letra original, esse é o segundo animal descrito. Abaixo as duas descrições:

<p><i>He saw an animal up on a hill Chewing up so much grass until she was filled. He saw milk comin' out but he didn't know how. 'Ah, think I'll call it a cow.'</i></p>	<p>Viu outro animal se alimentar No peito da mãe, seu leite a sugar Viu que aquela fêmea não é fraca D'outras se destaca e a chamou de vaca</p>
---	---

Nessa estrofe, temos na versão a presença de rimas emparelhadas, de modo semelhante à letra original (AABB). Quanto ao sentido, a letra-alvo apresenta uma descrição diferente da que está na letra original, pois refere-se ao bezerro nos dois primeiros versos, passando a falar sobre a vaca nos dois últimos. Mais uma vez na canção traduzida um animal ajuda a compor a descrição do outro, o que não acontece na letra-fonte. A estrofe destaca o fato de a vaca produzir leite, o que também foi destacado na letra original e constituiria a força desse animal.

O quarto animal descrito na letra de Ramalho é a serpente. Na letra original, esse é o sexto e último animal descrito. Abaixo as duas descrições:

<p><i>He saw an animal as smooth as glass Slithering his way through the grass. Saw him disappear by a tree near a lake ...</i></p>	<p>Viu uma criatura se arrastando No chão, sibilando lentamente Só não percebeu foi o veneno Dentro do seu dente Mas a chamou serpente</p>
---	--

A estrofe da canção traduzida e a da canção original diferem no número de versos. A letra da canção original possui três versos, e a versão traduzida possui cinco. Como já vimos, na canção original a serpente é descrita, mas seu nome não é mencionado. Na letra-alvo, as rimas ocorrem, em duas formas; paralelas em “dente”/”serpente”, além de “lentamente” no segundo verso; e internas em “arrastando” e “sibilando”. O ato de “deslizar pela grama” aparece na versão traduzida como “se arrastando no chão”. O ato de sibilar só aparece na letra-alvo. Por sua vez, o ato de “desaparecer perto de uma árvore próxima a um lago” também não é traduzido. A versão de Zé Ramalho trabalha com a imagem do veneno da cobra, não mencionado na letra-fonte. Enfraquece-se a ideia da queda do Homem do Jardim do Éden, que fica mais dependente de que se atribua um sentido figurado ao “veneno dentro do seu dente”, como o mal que a serpente causou a ele. O elemento do veneno, do mal, da queda do Homem, também está apenas sugerido na versão de José Jorge, mas é trabalhado de maneira diferente, pois a ideia é expressa indiretamente, numa metáfora, “Destilando no sangue a semente”. O elemento da letra-alvo que evoca o Jardim do Éden, como vimos, é a árvore atrás da qual a serpente desaparece, sem menção ou alusão a veneno.

A versão da canção “Man Gave Names to All the Animals” realizada por Zé Ramalho encontra-se em álbum-tributo, uma produção de caráter antológico que também se relaciona ao conceito de refração proposto por Lefevere (2004). Assim como no álbum *Natureza*, de Ruy Maurity, a canção está num contexto diverso daquele em que foi originalmente lançada, embora esteja contextualizada em relação à obra de Bob Dylan como um todo. O arranjo com sitar, instrumento de origem oriental, também difere das influências de *gospel music* presentes no álbum original da canção. A inclusão na letra da versão de apenas três dos seis animais que compõem a letra original também representa um desvio porque, assim como na gravação de Ruy Maurity, não permite a leitura de uma unidade de significados representada na totalidade dos animais descritos no original. Consideramos, por todos os elementos analisados, que a versão de Ramalho possui também o caráter de uma adaptação.

6.3 Considerações finais sobre as versões

Após analisar as letras das duas versões de “*Man Gave Names to All the Animals*” selecionadas em nosso corpus, podemos observar que o contexto rítmico e melódico da canção original impôs restrições à tradução e à retradução da canção, restrições essas que resultaram em manipulações de sentidos com relação à letra-fonte, com o uso de reduções, modificações e acréscimos. É evidente em ambas as gravações o esforço por manter a existência de rimas, especialmente nas estrofes. E reproduzir ou criar novas rimas está entre os maiores desafios que a tradução de canções apresenta a um tradutor/compositor. É observável também, em ambas as gravações brasileiras, a busca por manter um ritmo para a canção traduzida. Com relação a esse aspecto, é importante lembrar que o refrão possui papel de destaque na canção original, pois sua uniformidade contrasta com o fato de que nem todas as estrofes seguiram um padrão melódico uniforme nem o mesmo padrão melódico do refrão. Nesse padrão, a linha melódica dos versos é considerada a partir das sílabas, como apresentamos na análise da canção. Esse número de sílabas mantém-se no refrão e em suas repetições, o que não acontece em cada estrofe, pois o número de sílabas dos versos das estrofes nem sempre é o mesmo. A busca por manter esse contraste rítmico, no qual refrão e estrofe contrapõem-se; bem como a busca pela recriação de rimas, resultou em perda de parte do sentido da letra original, embora favorecendo a cantabilidade. A recriação de rimas também levou a perdas do sentido da letra original. Se considerarmos a questão de escolhas, ritmo e rimas prevaleceram sobre parte do sentido. A decisão de omitir alguns animais descritos na canção original pode ter sido motivada, em ambas as versões traduzidas, por essas escolhas. Em termos de sentido, podemos observar que Zé Ramalho prioriza retratar os animais, suas características e qualidades, sem a perspectiva histórica encontrada na versão gravada por Ruy Maurity, e aproxima-se mais do discurso da letra original. A versão de Zé Ramalho também possui elementos presentes no discurso bíblico, como os versos do refrão e a figura da serpente. A versão de José Jorge parte de uma perspectiva histórica para descrever os animais, e prioriza o uso de recursos poéticos mais abstratos como metáforas, resultando na ressignificação dos animais em relação à letra original, na releitura da descrição desses animais. As duas versões possuem uma diferença significativa em relação à letra original de Bob Dylan: em ambas a serpente é nomeada. Constata-se que ambas inferiram que o animal descrito na última estrofe da letra-fonte é a serpente. Embora não exista uma razão evidente por que a letra original de Dylan omite o nome da serpente, a maneira como o animal é descrito apresenta um elemento significativo no último verso: o uso de reticências,

expressando uma suspensão da fala, como a sugerir que o bote de um animal virá em seguida.
No caso, o bote da serpente.

Capítulo 7 : “Knockin’ on Heaven’s Door”

7.1 Apresentação da canção

A canção “Knockin’ on Heaven’s Door” faz parte do álbum *Pat Garrett & Billy The Kid*, que apresenta a trilha sonora do filme *western* de mesmo nome dirigido por Sam Peckinpah. Dylan fez uma participação nesse filme, interpretando o personagem Alias, um assistente de tipógrafo que ajuda Billy. Sobre o filme, Shelton diz “Pat Garrett é a violenta história do atrevido William Bonney, um rapaz imerso na vida da fronteira, um bandoleiro dos tempos das disputas entre proprietários de terras do oeste americano” (SHELTON, 2011, p.585). O filme foi lançado em 1973, e não foi bem recebido pela crítica. Uma versão do diretor foi lançada em 1988, e recebeu os elogios que a primeira versão, com montagem dos estúdios MGM, não recebera (GRAY, 2006, p. 528/9).

O álbum, também lançado em 1973, foi gravado no México e na Califórnia. Foi a primeira vez que Bob Dylan atuou como ator em um filme, e também a primeira vez que realizou a trilha sonora de um. Isso significou não ter a mesma (e total) liberdade que possuía para gravar seus álbuns. Algumas decisões com respeito a arranjos e versões instrumentais das canções foram compartilhadas com os produtores a serviço da direção do filme. Foi um sistema de trabalho diferente daquele com o qual Bob Dylan estava acostumado a trabalhar. Heylin (1995, p. 94) comenta sobre essa experiência na carreira de Dylan:

A experiência de trabalhar com um arranjador e um produtor de filme, fazendo música que era apenas parte de um todo maior, e ver aquele todo maior ser tomado de seu criador e supervisor, Sam Peckinpah, somente mais tarde convenceu Dylan da importância de reter o controle de seu próprio trabalho (HEYLIN, 1995, p. 94, tradução nossa).⁸⁷

Grande parte das faixas do álbum são instrumentais, e isso provavelmente teve como propósito inserir as gravações em cenas do filme. Das canções do álbum, a que acabou se tornando a mais conhecida foi “Knockin’ on Heaven’s Door”. A canção teve grande sucesso como compacto e foi gravada por outros artistas. Destacamos a gravação de Eric Clapton nos anos 1970, com um arranjo em ritmo de *reggae*; e a gravação pelo grupo Guns N’ Roses, nos anos 1990, uma “refração” importante no Brasil, devido ao enorme sucesso que a canção teve

⁸⁷ The experience of working with an arranger and a film producer, making music that was only part of a greater whole, and seeing that greater whole wrested from its creator and overseer, Sam Peckinpah, only further convinced Dylan of the importance of retaining control of his own work. (HEYLIN, 1995, p. 94)

no país no *cover* desse grupo de *rock*, cujo estilo musical costuma ser classificado como *hard rock* ou *heavy metal*.

Predominam no álbum do filme arranjos com influências do gênero *country*. O arranjo da canção “Knockin’ on Heaven’s Door”, na gravação original de Dylan, conta com violão, guitarra, baixo, teclados e bateria. O refrão tem *backing vocals* creditados a Carol, Donna, Brenda Paterson.

Na letra da canção, alguém pede a outra pessoa que lhe tire o distintivo (*badge*) e coloque suas armas (*guns*), no chão, o que sugere um representante da lei (tem um distintivo) numa cena de conflito armado (armas), que, em primeira pessoa, diz também que se sente como se estivesse “batendo na porta do céu”. Pode se compreender que o eu da canção sente estar à beira da morte. Além disso, o distintivo e as armas sugerem uma situação que poderia ser uma cena de um filme do gênero *western*: a morte de um representante da lei, provavelmente um delegado, em seus últimos instantes, pedindo que lhe despojem de suas armas e sua insígnia. A letra da canção, apesar de curta, apresenta essa cena com imagens de sutileza poética, como na metonímia que projeta a cena de *western* a partir de apenas dois objetos, próprios de um homem da lei: o distintivo e as armas. O ato de pedir que sejam retirados esses objetos, a menção da “nuvem escura” e do ato de “bater à porta do céu”, por sua vez, são metáforas para o momento da morte.

7.1.1 Estrutura da canção

“Knockin’ on Heaven’s Door” é uma canção breve, com apenas duas estrofes e um refrão, na seguinte ordem: estrofe + refrão + estrofe + refrão. O refrão possui um único verso que se repete 4 vezes. Transcrevemos abaixo a letra da canção acompanhada de uma tradução literal:

Knockin’ on Heaven’s Door – Bob Dylan	Batendo na Porta do Céu – tradução literal
<i>Mama, take this badge off of me I can't use it anymore. It's gettin' dark, too dark to see I feel like I'm knockin' on heaven's door.</i>	Mãe, tire este distintivo de mim Eu não posso mais usá-lo. Está ficando escuro demais para ver Sinto que estou batendo na porta do céu.
<i>Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door</i>	Bate, bate, batendo na porta do céu Bate, bate, batendo na porta do céu Bate, bate, batendo na porta do céu Bate, bate, batendo na porta do céu
<i>Mama, put my guns in the ground</i>	Mãe, ponha minhas armas no chão

<i>I can't shoot them anymore. That long black cloud is comin' down I feel like I'm knockin' on heaven's door.</i>	Eu não posso mais atirar Aquela longa nuvem negra está chegando Sinto que estou batendo na porta do céu
<i>Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door</i>	Bate, bate, batendo na porta do céu Bate, bate, batendo na porta do céu Bate, bate, batendo na porta do céu Bate, bate, batendo na porta do céu

7.1.2 Estrutura melódica da canção

As duas estrofes que integram a canção possuem linha melódica semelhante, com pequenas variações, devido ao número de sílabas não ser exatamente igual. Comparando as duas estrofes por verso, verificamos que o primeiro de ambas as estrofes possui paralelismo sintático, o mesmo número de sílabas cantadas e a mesma linha melódica:

Ma-ma, take this badge off of me (verso 1, estrofe 1)

Ma-ma, put my guns in the ground (verso 1, estrofe 2)

si	Ma	ma	take	this	
lá#					
lá			badge	off	me
sol#					
sol				of	
fá#					
fá					
mi					
ré#					
ré					

si	Ma	ma	put			
lá#						
lá			my	guns	in	ground
sol#						
sol				the		
fá#						
fá						
mi						
ré#						
ré						

A mesma uniformidade acontece entre os segundos versos de cada estrofe:

I can't use it a ny more (verso 2, estrofe 1, 7 sílabas*)

I can't shoot them a ny more (verso 2, estrofe 2, 7 sílabas*)

[*Cantado em 8 notas, com 2 notas para “*more*”, em melisma (*mo-ore*)]

si	I	can't	use
lá#			
lá		it	a
sol#			
sol		ny	mo
fá#			
fá			
mi			ore
ré#			
ré			

si	I	can't	shoot
lá#			
lá		them	a
sol#			
sol		ny	mo
fá#			
fá			
mi			ore
ré#			
ré			

Os terceiros versos das estrofes possuem quase o mesmo número de sílabas, e são cantados com pequenas variações na linha melódica:

It's get tin' dark, too dark to see (v. 3, estr. 1, 8 sílabas)

That long black cloud is co-min' down (v. 3, estr. 2, 7 sílabas)

si	get	dark	too
lá#			
lá	tin'	dark	see
sol#			
sol		to	
fá#			
fá			
mi			
ré#			
ré	It's		

si	That long black
lá#	
lá	cloud is co down
sol#	
sol	min'
fá#	
fá	
mi	
ré#	
ré	

O quarto verso das duas estrofes coincide em letra e melodia:

I feel like I'm knockin' on heaven's door

si	feel
lá#	
lá	like I'm knock in' hea
sol#	
sol	on ven's do
fá#	
fá	
mi	or
ré#	
ré	I

si	feel
lá#	
lá	like I'm knock in' hea
sol#	
sol	on ven's do
fá#	
fá	
mi	or
ré#	
ré	I

O refrão apresenta quatro versos com a mesma letra, cantados em pares de duas linhas melódicas, com variação da linha melódica entre o primeiro e o segundo, que se repete para o terceiro e o quarto. No primeiro, a palavra “door”, última palavra do verso, é cantada em uma única sílaba e nota, em curva melódica ascendente. No segundo verso, há um melisma, e a palavra “door” é cantada em duas notas diferentes, em curva melódica descendente, com a mesma variação melódica na palavra “door”, ao final dos versos, se repetindo entre o terceiro e o quarto.

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea door
sol#	
sol	ven's
fá#	
fá	
mi	
ré#	
ré	

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea
sol#	
sol	ven's do
fá#	
fá	
mi	or
ré#	
ré	

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea door
sol#	
sol	ven's
fá#	
fá	
mi	
ré#	
ré	

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea
sol#	
sol	ven's do
fá#	
fá	
mi	or
ré#	
ré	

7.1.3 Análise da letra de “Knockin’ on Heaven’s Door”

Antes de começar a análise, julgamos oportuno lembrar o contexto de produção da

canção e do álbum. Dylan foi convidado a compor a trilha sonora do filme *Pat Garrett & Billy The Kid*. Como também atuou como ator no filme, tinha grande conhecimento do roteiro e do processo de filmagem e produção. Esse fato provavelmente contribuiu para o processo de criação das canções. Mas é necessário lembrar que é um trabalho cujo espírito criativo difere dos demais álbuns, por ser um trabalho solicitado, não foi uma criação que surgiu espontaneamente das mãos de Dylan. A letra da canção “Knockin’ on Heaven’s Door”, apesar de curta, apresenta forte elemento de contextualização num filme *western*.

Na primeira estrofe, o eu pede à mãe ou à uma mulher que tire seu distintivo (“*Mama, take this badge off of me*”/ “Mãe, tire esse distintivo de mim”), e diz que não pode mais usá-lo (“*I can't use it anymore*”/ “Eu não posso mais usá-lo”). Diz também que está ficando escuro demais e que não consegue mais enxergar (“*It's gettin' dark, too dark for me to see*”/ “Está ficando escuro, muito demais para eu ver”), e que se sente à porta do céu (“*I feel like I'm knockin' on heaven's door*”/ “Sinto que estou batendo na porta do céu”):

<i>Mama, take this badge off of me</i> <i>I can't use it anymore.</i> <i>It's gettin' dark, too dark to see</i> <i>I feel like I'm knockin' on heaven's door.</i>	Mãe, tire este distintivo de mim Eu não posso mais usá-lo. Está ficando escuro demais para ver Sinto que estou batendo na porta do céu.
--	--

O eu-lírico está se dirigindo a uma pessoa, utilizando um vocativo, “*Mama*”, que pode estar sendo dito a uma companheira - namorada, esposa -, pois é um dos significados da palavra, utilizada nesse caso como uma gíria⁸⁸. Ele se dirige a essa mulher utilizando a forma imperativa “*take*”, em “*take this badge off of me*” (“tire o distintivo de mim”). Esse pedido permite inferir que o eu está impossibilitado de retirar o distintivo por si, o que começa a sugerir que possa estar ferido. No segundo verso, o eu passa para o discurso em primeira pessoa, em “*I can't use it anymore*”, que explica porque deseja retirar o distintivo. No terceiro verso, em “*It's gettin' dark, too dark to see*”, o verbo no gerúndio (“*gettin'*”) coloca o leitor/ouvinte na cena, no momento em que a ação acontece. No quarto verso, a primeira pessoa é evidenciada em “*I feel like I'm knockin' on heaven's door*”. Novamente temos o gerúndio (“*knockin'*”) transportando o ouvinte para o momento da cena. O título da canção, “*Knockin' on heaven's door*”, também se vale de um gerúndio, apresentando a ação em curso.

Na segunda estrofe, o eu dirige-se novamente à mulher (ou mãe), desta vez pedindo

⁸⁸ Segunda acepção, no *Merriam Webster Dictionary*: 2. *slang*: WIFE, WOMAN (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/mama>)>

que coloque suas armas no chão (“*Mama, put my guns in the ground*”/ “Mãe/Mulher, ponha minhas armas no chão”), utilizando a forma imperativa de maneira semelhante à que acontece na primeira estrofe. No segundo verso, o eu diz que não pode mais atirar (“*I can't shoot them anymore*”/ “Eu não posso mais atirar”), usando a primeira pessoa, da mesma forma que na estrofe anterior. No terceiro verso, temos a ação descrita no gerúndio quando o eu fala de uma nuvem escura que se aproxima (“*That long black cloud is comin' down*”/ “Aquela longa nuvem negra está chegando”). E no último verso temos novamente “*I feel like I'm knockin' on heaven's door*” (“Sinto que estou batendo na porta do céu”):

<i>Mama, put my guns in the ground</i> <i>I can't shoot them anymore.</i> <i>That long black cloud is comin' down</i> <i>I feel like I'm knockin' on heaven's door.</i>	Mãe, ponha minhas armas no chão Eu não posso mais atirar. Aquela longa nuvem negra está chegando Eu sinto que estou batendo na porta do céu.
--	---

Como vimos, a letra possui estruturas semelhantes nas duas estrofes. O diálogo configurado no vocativo e no imperativo, nos dois primeiros versos das duas estrofes; confere um caráter de imediatismo à cena. O segundo verso de ambas é quase que completamente igual: “*I can't use it anymore*” (“Eu não posso mais usá-lo”) e “*I can't shoot them anymore*” (“Eu não posso mais atirar”). As duas frases se referem a ações que o eu não vai mais realizar: não vai mais atirar e não vai mais usar o distintivo. Isso também reforça o caráter imediatista, sugerindo que não há possibilidade de futuro para esse eu.

O campo semântico das palavras utilizadas na letra contribui para sugerir uma cena de violência, pois temos “distintivo” (“*badge*”), “armas” (“*guns*”), “atirar” (“*shoot*”). A imagem da nuvem escura (“*black cloud*”), que representa algo ruim, negativo, ou mesmo um aviso de algo terrível que está a caminho; e a frase em que o eu diz que está ficando escuro demais para ver (“*too dark to see*”) contribuem para conferir uma atmosfera soturna, que aproxima o eu da “escuridão” da morte, que se conclui com a metáfora de bater à porta do céu (não na palavra do céu físico, *sky*, mas na do céu imaginado como outro mundo, após a morte, *heaven*). O discurso expressa a perspectiva do eu em primeira pessoa, concentrando-se em objetos e ações que demonstram sua urgência e retratam seu mundo. O que é importante para esse eu no momento da morte é despojar-se da arma e do distintivo, ou seja, de objetos que fizeram parte de seu traje e estiveram próximos a seu corpo. O verbo “sentir”, em “*I feel*”, do campo das sensações, também complementa a perspectiva em primeira pessoa. A escuridão e a sensação de bater à porta do céu acontecem unicamente para o eu-lírico, e são declaradas

sob seu ponto de vista. Entretanto, a cena constrói de maneira condensada elementos de uma narrativa que aconteceu anteriormente. O eu se dirige a alguém a quem chama de “Mama”, o que indica uma pessoa próxima (mulher ou mãe), então sabe-se que esse eu possui uma mãe ou companheira que está próxima no momento de sua morte. Também infere-se que ele fora um homem da lei, devido ao distintivo e às armas. A canção aparece numa cena do filme que se relaciona com essa narrativa, na qual o xerife Colin Baker (que ajudava Pat Garrett a buscar o então foragido Billy the Kid) acabara de ser baleado, e está morrendo à beira de um lago. Ele é amparado pela mulher nos seus últimos momentos de vida.

As duas estrofes possuem também um efeito de aliteração em “*dark*”, “*door*” e “*guns*”, “*ground*”, “*black*”, “*comin*” . O refrão é expressivo por seu caráter onomatopaico, com a repetição de “*knock*”. “*Knock, knock, knockin*’ ” cria um efeito sonoro que remete a uma pessoa batendo em algo; no caso, uma porta:

Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door

Em suma, pelo conteúdo dos versos das duas estrofes e da frase do refrão, pode se compreender que o eu da canção está à beira da morte, como resultado de um confronto armado. A letra sugere uma situação que poderia ser uma cena de um filme do gênero *western*: a morte de um representante da lei, provavelmente um delegado, que em seus últimos instantes pede que lhe despojem de suas armas e sua insígnia. A letra da canção, apesar de curta, apresenta essa cena com imagens de sutileza poética. O ato de pedir que sejam retirados os objetos, a menção da “nuvem escura” e ato de “bater à porta do céu” são metáforas para o momento da morte. Mais uma vez, Bob Dylan imprime qualidades poéticas à letra de sua canção.

7.2 Análise das traduções

Selecionamos para nosso corpus as seguintes traduções gravadas da canção “Knockin’ on Heaven’s Door”:

- “Batendo na porta do céu”, gravada por Zé Ramalho, tradução e adaptação de Zé Ramalho, do álbum *20 ANOS ANTOLOGIA ACÚSTICA*, de Zé Ramalho (1997);

- “Batendo na porta do céu” (versão II), gravada por Zé Ramalho, versão de Zé Ramalho; do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* (2008).

Também será analisada a canção “Batendo na Porta do Céu”, gravação do grupo Expressão Ativa, em estilo *rap*, a partir da primeira versão de Zé Ramalho para a canção “Knockin’ on Heaven’s Door”.

A primeira tradução da canção gravada por Zé Ramalho, é parte do álbum *20 ANOS ANTOLOGIA ACÚSTICA*, de 1997, que apresenta canções importantes da carreira do compositor, algumas compostas em parceria com Geraldo Azevedo, Alceu Valença e Otacílio Batista. O trabalho foi lançado em formato CD, com dois discos. O álbum teve direção de Sérgio de Carvalho e produção de Robertinho de Recife. “Batendo na porta do céu” é a última faixa do disco 2. A capa do álbum tem uma foto de Zé Ramalho sentado em posição semelhante a de uma xilogravura que está ao lado da foto. O compositor comenta como concebeu a arte da capa:

O projeto da capa foi bolado por mim. Utilizei uma xilogravura existente em meu livro *Apocalypse* – aquela imagem do violeiro, sentado com as pernas cruzadas – e apresentei à equipe de capa. Mandei ampliar e disse: “eu quero reproduzir essa imagem”. Aí, quando o cara olhou, ele disse que a ponta do instrumento estava meio torta, e em vez de desentortarmos, entortamos mais ainda. O trabalho que foi feito com minha foto ficou impressionante. O desenho do violeiro foi utilizado de forma a aparecer como se fosse minha sombra. (KOLIVER, 2013, p. 115/6)



Figura 89: capa do álbum *Zé Ramalho 20 Anos - Antologia Acústica*
Disponível em: < https://zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=13>. Acesso em: 26.dez.2019

O trabalho gráfico realizado com a foto de Zé Ramalho e a gravura resulta em efeito tal que as duas figuras (a de Zé Ramalho e a do homem do violão) fiquem lado a lado possuindo as mesmas dimensões. As letras do título do álbum também são escritas em imagens de xilogravura. A contracapa tem uma foto da cadeira em que Zé Ramalho aparece sentado na foto da capa, mas a cadeira está vazia. À direita são listadas as canções dos dois discos, além de créditos e demais informações sobre a gravadora. As fotos são de Dario Zalis e as xilogravuras de Ciro Fernandes. O projeto gráfico é de Cristina Cruz e a direção de arte de Ricardo Leite. O álbum possui um encarte em formato de libreto, que contém imagens diversas em xilogravura, fotos de Zé Ramalho e textos críticos sobre cada uma das canções, assinados pelo crítico Zuza Homem de Melo. As letras das canções são transcritas no encarte. “Batendo na porta do céu” tem os versos escritos em ordem horizontal, um seguido do outro.



Figura 90: contracapa *Zé Ramalho 20 anos - Antologia Acústica*
Fonte: acervo da autora (2019)

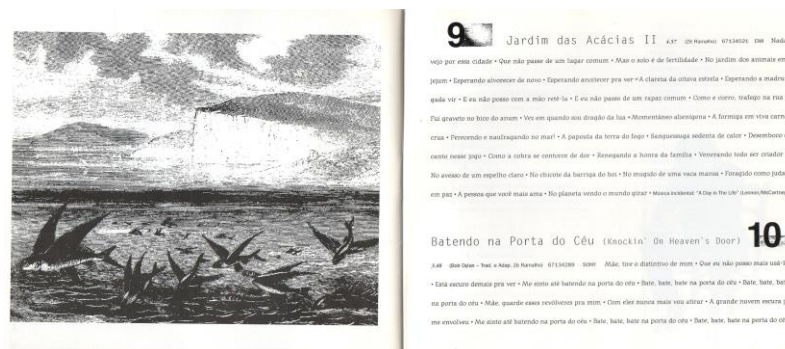


Figura 91: Letra de “Batendo na porta do céu” - encarte do álbum *Zé Ramalho 20 anos - Antologia Acústica*

Fonte: acervo da autora (2019)

O arranjo da canção “Batendo na porta do céu” conta com violas, guitarra, baixo, teclados, bateria e coro cantado por Roberta Little, Lucy Louro, Fabio Mondego, Otto Guerra, Otonelson e Zé Gomes. O arranjo apresenta grande semelhança com o da gravação de Bob Dylan.

A segunda tradução que Zé Ramalho fez de “Knockin’ on Heaven’s Door”, também se chama “Batendo na porta do céu”, e é identificada como “Versão II). A gravação está no álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando*, datado de 2008. Esse álbum, cujos detalhes de produção e concepção visual foram detalhados por nós na análise da canção “Mr. Tambourine Man”, de nosso corpus, tem caráter de homenagem e tributo à Bob Dylan. Vale ressaltar que a letra de “Batendo na porta do céu” no encarte desse álbum também tem os versos escritos em ordem horizontal. O arranjo de “Batendo na porta do céu” também apresenta semelhanças com o da canção original, mas apresenta ritmo mais acelerado.



Figura 92: Letra de "Batendo na Porta do Céu" - versão II

Fonte: acervo da autora (2019)

Para nossa análise dessa retradução, julgamos conveniente contrastar as letras das duas versões, alinhadas abaixo:

Knockin' on Heaven's Door – Bob Dylan	Batendo na Porta do Céu – trad. e adap. Zé Ramalho	Batendo na Porta do Céu (versão II) Zé Ramalho	
<i>Mama, take this badge off of me I can't use it anymore. It's gettin' dark, too dark to see I feel like I'm knockin' on heaven's door.</i>	Mãe, tire o distintivo de mim Que eu não posso mais usá-lo Está escuro demais pra ver Me sinto até batendo na porta do céu	Mãe, tire as algemas de mim Me proteja com o seu véu Está escuro demais pra ver Me sinto até batendo na porta do céu	Estrofe 1
<i>Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door</i>	Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu	Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu	Refrão
<i>Mama, put my guns in the ground I can't shoot them anymore. That long black cloud is comin' down I feel like I'm knockin' on heaven's door.</i>	Mãe, guarde esses revólveres pra mim Com eles nunca mais vou atirar A grande nuvem escura já me envolveu Me sinto até batendo na porta do céu	Mãe, tire essas armas pra mim E a camisa e o chapéu A grande nuvem escura já me envolveu Me sinto até batendo na porta do céu	Estrofe 2
<i>Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door</i>	Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu	Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu	Refrão

Na primeira estrofe, podemos observar que a letra da primeira versão de “Knockin' on Heaven's Door” realizada por Zé Ramalho prioriza aproximar-se do sentido da letra-fonte, e como resultado não ocorrem rimas na versão, à diferença da letra-fonte, que tem rimas alternadas ABAB (A= *me / see*; B: *anymore / door*):

<i>Mama, take this badge off of me I can't use it anymore. It's gettin' dark, too dark to see I feel like I'm knockin' on heaven's door.</i>	Mãe, tire o distintivo de mim Que eu não posso mais usá-lo Está escuro demais pra ver Me sinto até batendo na porta do céu
--	---

A mesma tendência pode ser observada na segunda estrofe da canção. Observa-se, nessa primeira versão, a busca pela manutenção do sentido, comprometendo-se a cantabilidade, devido ao número maior de sílabas da letra-alvo:

<p><i>Mama, put my guns in the ground I can't shoot them anymore. That long black cloud is comin' down I feel like I'm knockin' on heaven's door.</i></p>	<p>Mãe, guarde esses revólveres pra mim Com eles nunca mais vou atirar A nuvem escura já me envolveu Me sinto até batendo na porta do céu</p>
---	---

Na versão, elementos como “revólveres” (“*guns*”) e “distintivo” (“*badge*”) são mantidos. Os versos que remetem à escuridão - “Está escuro demais pra ver” (“*It's gettin' dark, too dark to see*”) e “A grande nuvem escura já me envolveu” (“*That long black cloud is comin' down*”) - preservam grande parte do sentido, chegando quase à literalidade.

Também se observa que a naturalidade ocorre no verso “Está escuro demais pra ver”, que privilegia o ritmo. O uso de “mãe” ao traduzir “*mama*” também contribui para a cantabilidade. Entretanto, “Que eu não posso mais usá-lo” não contempla essa naturalidade, pois se afasta de um discurso coloquial. A inserção do conectivo causal “que” evoca a sonoridade do som /k/ de “*can't*”, e está em posição quase totalmente equivalente ao verso original “*I can't use it anymore*”.

Na segunda versão que Ramalho produziu para a canção, observa-se a busca por realizar rimas, embora elas não tenham sido mantidas na sua totalidade, mas apenas entre o terceiro e o último versos (véu / céu). O sentido distancia-se da letra-fonte no primeiro verso, em “take this badge off of me”/ “tire as algemas de mim”; embora “distintivo” (“*badge*”) e “algemas” estejam no mesmo campo semântico. O segundo verso da letra original desaparece na tradução, pois “*I can't use it anymore*”, torna-se “Me proteja com o seu véu”.

<p><i>Mama, take this badge off of me I can't use it anymore. It's gettin' dark, too to see I feel like I'm knockin' on heaven's door.</i></p>	<p>Mãe, tire as algemas de mim Me proteja com o seu véu Está escuro demais pra ver Me sinto até batendo na porta do céu</p>
--	---

Abaixo as estrofes das duas versões, a de 1997 à esquerda; e a de 2008 à direita:

<p>Mãe, tire o distintivo de mim Que eu não posso mais usá-lo Está escuro demais pra ver Me sinto até batendo na porta do céu</p>	<p>Mãe, tire as algemas de mim Me proteja com o seu véu Está escuro demais pra ver Me sinto até batendo na porta do céu</p>
---	---

Mãe, guarde esses revólveres pra mim Com eles nunca mais vou atirar A grande nuvem escura já me envolveu Me sinto até batendo na porta do céu	Mãe, tire essas armas pra mim E a camisa e o chapéu A grande nuvem escura já me envolveu Me sinto até batendo na porta do céu
--	--

Contrastando as letras das estrofes das duas versões, observa-se que a segunda apresentou resultados que privilegiaram ritmo, rima e cantabilidade, realizando alterações apenas no primeiro e segundo versos em relação à primeira. O refrão permaneceu igual em ambas versões:

Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu	Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu Bate, bate, bate na porta do céu
--	--

As duas letras-alvo, embora apresentem resultado diferentes em termos de sonoridade, representam a mesma cena que a letra-fonte: uma pessoa “batendo à porta do céu”, um eu-lírico contemplando a morte; percebendo os sentidos esvaírem, pois não está conseguindo enxergar, e sentindo a presença dessa morte como uma nuvem escura. As armas aparecem nas duas versões, e são um elemento importante para compor o contexto dessa morte, um contexto de violência armada. Esse mesmo contexto vai estar presente na canção “Porta do céu”, que comentaremos a seguir.

O grupo de rap Expressão Ativa, criado em São Paulo em 1993, realizou a composição “Porta do céu”, uma criação feita a partir da primeira versão da canção “Knockin’ on Heaven’s Door”, realizada por Zé Ramalho. Transcrevemos abaixo a letra da canção:

Batendo na Porta do Céu – Expressão Ativa

Bate, bate, bate na porta do Céu
Bate, bate, bate na porta do Céu

Nove da manhã um maior calor,
Não sou bandido para de me olhar seu doutor
A desconfiança chama a atenção de outras pessoas
Minha ideia eu valorizo, não sou à toa

Assim que eles veem quem mora aqui
Descalço mesmo sem nada, a vida é só pedir

De esmola em esmola, a procura do pão
Viram lixeiras de cabeça pra baixo, meu irmão!!

Quantas vezes eu sonhei com isso aqui
Que pesadelo dá um tempo espera aí
Hoje eu tô de boa com amigos e inimigos
Pra garantir a minha ideia ainda fiz assim

"mãe guarda esses revólveres pra mim"
Pra onde eu tou indo hoje não vou mais precisar
"com eles, nunca mais, vou atirar"
Quero ficar de boa nada de cossa puxar

Sonhe bem, pense bem, ajude alguém
A noite é fria seu doutor você não vem
Na perna uma ferida de carne crua
Você não liga porque a vida não é a sua

Sonhe bem, pense bem, ajude alguém
A noite é fria seu doutor você não vem
Mais um corpo endurecido achado ao léu,
Um anjo o levou pra porta do Céu

REFRÃO

Bate, bate, bate na porta do Céu
Eu tô batendo na porta do Céu (3x)
Bate, bate, bate na porta do Céu
na porta do Céu

Trouxe meu filho,
O que que tem ele ver
Fica ali esperto,
movimento conhecer

Sempre desprotegido um camburão perdido
Três PM, colete a prova de bala, um tiro
Cinco bandido troca tiro com os PM
A gente fica no meio, meu filho treme
Eu o abraço, eu sou o seu colete
Uma bala acerta a minha perna, cacete !!
Revidei e pros dois lados pode acreditar
Saquei meu ferro mandei as quinze safado pá
Meu sangue cobre meu filho como se fosse um véu
Um anjo nos levou pra porta do Céu

Bate, bate, bate na porta do Céu
Eu tô batendo na porta do Céu (3x)
Bate, bate, bate na porta do Céu
na porta do Céu

O arranjo da canção, contando basicamente com guitarra, violão e bateria, é semelhante ao da primeira versão de Zé Ramalho. A canção começa com o verso “Bate, bate,

bate na porta do Céu”, que integra o refrão, sendo cantado duas vezes. Esses versos são cantados por um coro de vozes femininas. O grupo utilizou esses versos também para compor seu refrão, com a repetição desse verso, de maneira semelhante à canção original, e criando variações sobre ele, como “Eu tô batendo na porta do céu”. Abaixo a letra do refrão:

Bate, bate, bate na porta do Céu
 Eu tô batendo na porta do Céu (3x)
 Bate, bate, bate na porta do Céu
 na porta do Céu

A letra da canção, em estilo *rap*, apresenta discurso característico desse gênero musical, trazendo nos versos questões que dizem respeito à realidade da periferia de uma cidade grande. A linguagem é cotidiana, marcada pela oralidade, um traço marcante do gênero *rap*, e conta até com erros de português em relação à norma padrão. Em seu conteúdo a letra traz a questão das diferenças entre classes sociais e a presença do preconceito, em versos como “Não sou bandido para de me olhar seu doutor” , “A desconfiança chama a atenção de outras pessoas”, “Assim que eles veem quem mora aqui”, “Descalço mesmo sem nada, a vida é só pedir”/”De esmola em esmola, a procura do pão”/”Viram lixeiras de cabeça pra baixo, meu irmão !!”. A letra aborda também a questão da indiferença em “A noite é fria seu doutor você não vem”, “Você não liga porque a vida, não é a sua”. A questão da pobreza também fica evidente nos versos “Mais um corpo endurecido achado ao léu”/ “Um anjo o levou pra porta do céu”.

Uma das estrofes da canção traz dois versos da versão de Zé Ramalho:

"mãe guarda esses revólveres pra mim"
 Pra onde eu tou indo hoje não vou mais precisar
 "com eles, nunca mais, vou atirar"
 Quero ficar de boa nada de cossa puxar

A voz de Zé Ramalho nos versos "mãe guarda esses revólveres pra mim" e "com eles, nunca mais, vou atirar" são extraídos da gravação da versão gravada por Ramalho e inseridos junto com o arranjo do grupo Expressão Ativa.

A letra traz ao final uma breve narrativa em que um pai acompanhado do filho envolve-se em um tiroteio entre bandidos e policiais, e os dois morrem. Há um retrabalho sobre a situação de estar “fora da lei”, mas a narrativa é contada da perspectiva de um pai que

parte para a morte com seu filho, tentando protegê-lo. A ideia de relação filial que existe na versão de Zé Ramalho também ocorre, mas com o pai no lugar da mãe.

A letra do grupo Expressão Ativa possui relação direta com a primeira versão de Zé Ramalho, pois traz seus versos e sua voz, entretanto, essa canção realiza uma reescritura com resignificação em relação à versão e à letra original, pois os elementos da letra de Dylan e da versão de Ramalho levam à compreensão que um representante da lei está morrendo. Na segunda versão de Zé Ramalho, há a possibilidade de dupla compreensão, pois o verso “Mãe, tire as algemas de mim” não explicita se quem está falando é um homem da lei, pois o signo “distintivo” desaparece na tradução. Tem-se, portanto, a narrativa construída sob três perspectivas: a de um homem da lei, a de um eu que pode ser um homem da lei ou não; e uma terceira que é, na realidade, (re)construída sob a perspectiva de um cidadão que se encontra no meio de um conflito entre bandidos e polícia.

A canção original, de Bob Dylan, criada para um filme *western*, apresenta as últimas palavras de alguém que está à beira da morte, ou nas palavras da canção “batendo à porta do céu”. A canção original de Bob Dylan está inserida no contexto do filme, que se passa nos Estados Unidos no século XIX, uma época violenta. A canção do grupo Expressão Ativa inseriu essa cena num contexto da realidade de nossa sociedade, realizando uma apropriação. A composição em gênero *rap* também representa um elemento de contextualização dessa apropriação na realidade atual. Essa apropriação, entretanto, não retirou a canção completamente do seu contexto, uma vez que a parcela da sociedade que mora nas periferias convive, no momento, com a questão da realidade da violência de maneira muito mais próxima do que qualquer outra. Oportuno lembrar a composição “Faroeste Caboclo”, do grupo de rock Legião Urbana, que também retrata essa realidade de pobreza, crime e violência.

7.3 Considerações finais sobre as versões

As duas versões de Zé Ramalho apresentam refrações de naturezas diferentes. A primeira versão, presente numa antologia, não coloca a canção em contexto de uma trilha sonora de filme, embora preserve o sentido da letra-fonte em seus principais elementos, ainda que à custa de menor cantabilidade e naturalidade. A segunda versão apresenta o aspecto atípico de ser uma retradução feita pelo mesmo tradutor que realizou a primeira tradução. Na

sua retradução da canção, Zé Ramalho optou por omitir elementos da letra-fonte e privilegiar rima, ritmo, naturalidade e cantabilidade, mas as perdas em relação ao sentido levaram a uma dupla perspectiva narrativa que não existe na letra original. A apropriação feita pelo grupo de *rap* Expressão Ativa, também uma apropriação de gênero, que passa do *country* ao *rap*, do rural ao urbano, possui o mérito de manter a atemporalidade da temática da canção, a morte em contexto de violência e conflito armado.

Conclusão

A trajetória artística de Bob Dylan é extremamente rica, por todos os caminhos que ele percorreu como cantor, compositor, escritor, poeta, pintor e por sua atuação no cinema. Como músico e compositor, tornou-se conhecido mundialmente já desde os primeiros anos de carreira. O reconhecimento como poeta não aconteceu com a mesma rapidez, mas foi conferido na medida exata de seu merecimento: o Prêmio Nobel. Ao longo de sua carreira, seu sucesso atraiu a atenção de diversos públicos e de um número incontável de artistas que quiseram conhecer seu trabalho. Entre esses artistas, estão músicos que quiseram ir além desse conhecimento, e decidiram levar o trabalho de Dylan a seus idiomas nativos, a suas culturas de origem, em traduções, transcrições e transmutações que transcenderam os limites dos gêneros musicais da língua-fonte e das línguas-alvo.

No caso de nosso país, as traduções gravadas das canções de Bob Dylan até o momento contam mais de vinte, e foram realizadas por diversos artistas, como Ruy Maurity, Diana Pequeno, Zé Geraldo, Gal Costa, Cida Moreira, Geraldo Azevedo, para citar alguns. Essas traduções (ou versões) apresentam características, processos e resultados distintos. Entre elas, estão as realizadas por Zé Ramalho em seu álbum-tributo, *Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando*.

A trajetória artística de Zé Ramalho, também rica em expressão e em variedade de estilos, tem ocorrido em paralelo à trajetória de Dylan, considerando-se a diferença de idade entre ambos. Bob Dylan foi para o artista paraibano uma grande fonte de aprendizado e influência. As duas trajetórias possuem pontos em comum. Ambos receberam, no começo de sua jornada musical, influência do *rock and roll*, e essa foi uma influência que permaneceu na carreira de ambos, mesclando-se a outros gêneros. Os dois compositores, depois da primeira força influenciadora do *rock*, voltaram-se à descoberta de gêneros musicais e ritmos de seus países, reconstruindo a própria identidade musical e pessoal. Bob Dylan começou a se expressar musicalmente cantando e tocando *rock*, voltando-se depois ao *folk* e, mais tarde, incorporando o *country* e o *gospel*, isso sem esquecer de mencionar a influência do *blues* desde os primeiros álbuns. Após ter composto e gravado canções em que estão presentes todos esses gêneros, Dylan permitiu-se gravar, com sua voz e seu estilo únicos, canções clássicas americanas, de compositores como Irving Berlin e Frank Sinatra. Zé Ramalho, que também começou a se expressar musicalmente tocando e cantando e tocando *rock*, descobriu, depois, na cultura nordestina, a força criadora da poesia de repente e cordel e incorporou-as à

sua criação de maneira expressiva, ao ponto de ser chamado de “profeta da caatinga”, entre outros epítetos. O trabalho de Bob Dylan e o de Zé Ramalho atravessaram fases criativas que resultaram em composições e álbuns com diferentes concepções e resultados em termos artísticos. Os dois artistas criaram obras em que a canção e a poesia estão presentes, são compositores e poetas. Na esfera pessoal, os dois enfrentaram dificuldades de naturezas diversas, mas conseguiram superá-las.

Pudemos analisar a trajetória de ambos e verificar o quanto Bob Dylan foi responsável por transformar a carreira de Zé Ramalho, ao ponto de ele realizar uma obra dedicada a TRADUZIR canções de seu ídolo e mestre. Consideramos que esse fator está diretamente relacionado à ocorrência das retraduições gravadas por Zé Ramalho, bem como ao resultado dessas retraduições.

Após a análise das versões selecionadas em nosso corpus, julgamos conveniente apresentar, de maneira sucinta, os resultados dessas versões sob o olhar dos Estudos da Tradução, focando especificamente versões analisadas em que se verificou a ocorrência de refração e retradução. Estamos utilizando uma progressão de datas para que se possa observar as versões que seguem a primeira tradução gravada. Abaixo um quadro geral com as principais características desses resultados:

Versões de “Mr. Tambourine Man” (1965)	resultados
“ <i>Mr. Tambourine Man</i> ”, gravada por The Byrds (1965)	refração intralingual
“ <i>Mr. Tambourine Man</i> ”, gravada por Renato e seus Blue Caps com Zé Ramalho (1981), versão de Gileno	refração interlingual mediada por refração intralingual
“Sr. Camelô”, gravada pelo grupo Hallai (1987), versão de Necão Castilhos	retradução literal
“ <i>Mr. Tambourine Man</i> ”, gravada por Zé Geraldo (2007), versão de Gileno com adaptação de Zé Geraldo; incluída no álbum <i>Catadô de Bromélias</i> .	refração interlingual (autodenominada adaptação) retradução
“Mr. Do Pandeiro”, gravada por Zé Ramalho (2008), versão de Braulio Tavares, incluída no álbum <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> .	transcrição com domesticação retradução
Versões de “Blowin’ in the Wind” (1963)	resultados

“Escuta a voz do vento”, versão de Nazareno de Brito e gravação do Trio Melodia do álbum <i>Trio Melodia</i> (1965);	apropriação
“Blowin’ in the Wind”, gravação e versão de Diana Pequeno, do álbum <i>Diana Pequeno</i> (1978);	tradução com refrão estrangeirizador
“A resposta está no ar”, gravação de Durval e Davi, do álbum <i>O Homem da Terra</i> (1980);	refração interlingual (a partir da versão de Diana Pequeno)
“A resposta está no ar”, gravação de Rony Motta com participação de Zezé di Camargo e Luciano, no álbum <i>Rony Motta</i> (1994);	refração interlingual (a partir da versão de Diana Pequeno)
“A resposta está no ar”, gravação de Di Paullo & Paulino, do álbum <i>O Coração Chora</i> (2003);	refração interlingual (a partir da versão de Diana Pequeno)
“A resposta está no ar”, gravação ao vivo de Margareth Menezes, que está no álbum <i>Festival de Verão Salvador 2004</i> (2004);	refração interlingual (a partir da versão de Diana Pequeno) com recontextualização
“O Vento Vai Responder”, gravação e versão de Zé Ramalho, do álbum <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008).	adaptação com domesticação retradução

Versões de “Man Gave Names to All the Animals” (1979)	resultados
“Batismo dos Bichos”, gravada por Ruy Maurity, versão adaptada de José Jorge, do álbum <i>Natureza</i> , de Ruy Maurity (1980);	refração interlingual (autodenominada “versão adaptada”)
“O Homem deu nome a todos animais”, gravada por Zé Ramalho, versão de Zé Ramalho, do álbum <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008).	refração interlingual / adaptação retradução

Versões de “Knockin’ on Heaven’s Door” (1973)	resultados
“Batendo na porta do céu”, gravada por Zé Ramalho, tradução e adaptação de Zé Ramalho, do álbum <i>20 ANOS ANTOLOGIA ACÚSTICA</i> , de Zé Ramalho (1997);	tradução literal
“Batendo na porta do céu” (versão II), gravada por Zé Ramalho, versão de Zé Ramalho; do álbum <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008).	retradução refração interlingual com elementos de adaptação
“Batendo na Porta do Céu”, gravação do grupo Expressão Ativa (s.d.)	apropriação (a partir da tradução realizada por Zé Ramalho)

Observa-se, a partir das análises e do quadro resumido dos resultados, que refrações e retraduições aconteceram em conjunto com outros processos, como domesticação, apropriação e adaptação. É importante observar que, em alguns casos, a refração ocorre a partir de uma versão já realizada, como é caso da canção “Blowin’ in the Wind”. Em algumas versões dessa canção, a refração se dá, como dissemos, em grande parte pela natureza do arranjo. Importante lembrar também que a apropriação da canção “Blowin’ in the Wind” e a de “Knockin’ on Heaven’s Door” possuem caráter distinto, pois a primeira retirou a canção de seu contexto; enquanto a segunda recontextualizou a canção nos dias atuais.

O álbum-tributo de Zé Ramalho pode ser considerado uma espécie de antologia, uma refração segundo Lefevere (2004), que considera que as antologias também refratam, porque direcionam a leitura e a compreensão da obra de um autor. Considerando sob esse ponto de vista, uma antologia está sempre suscetível a avaliações e questionamentos sobre sua proposta. No caso específico de nossa pesquisa, umas das perguntas a serem feitas quanto à construção de uma antologia, seriam: Como conceber uma antologia sobre Bob Dylan? Quais canções deveriam ser escolhidas para mostrar sua obra? A opção de Zé Ramalho foi por retraduzir canções já traduzidas, em um dos casos retrabalhando a própria tradução.

Na realização de nossas análises, consideramos elementos textuais e paratextuais da obra de Dylan, a fim de estabelecer o contexto de cada obra que foi objeto das versões que compõem nosso corpus. Cada uma dessas canções possui identidade própria dentro da obra do compositor/poeta, e essas identidades possuem diferentes naturezas em relação às fases criativas de Dylan: canção com influência religiosa, canção com influência *folk*, canção com influência *country*, canção com influência *rock*. Cada uma dessas identidades compõem a identidade maior de Bob Dylan, em que o texto tem enorme importância, pois Bob Dylan foi

um dos responsáveis por transformar a música popular norte-americana, sobretudo o *rock and roll*, que de gênero centrado no ritmo, passou a forma de expressão artística em que o discurso social e político encontraram voz. Isso se deve principalmente à Bob Dylan. Paralelamente, a tradução de canções no Brasil também trilhou caminhos, esses caminhos foram assumindo contornos e contextos variados. Silva-Reis e Costa (2019), em “Tradução & Música no Brasil: contrapontos”, traçam um painel dessa trajetória considerando aspectos tradutológicos, performáticos, mercadológicos, midiáticos e ideológicos. Consideramos que o ato de traduzir uma canção de Bob Dylan significa “traduzir Bob Dylan”, levando em conta o caráter e as múltiplas características de sua obra. Sob esse aspecto, a tradução de canções de Bob Dylan no Brasil contribuiu para a trajetória das traduções de canção no Brasil ao trazer desafios de natureza técnica e artística, e sobretudo ao trazer a possibilidade da compreensão, por um público maior, do discurso desse compositor/poeta, sobretudo no âmbito sócio-político. O fato de as versões serem objeto de refrações e retraduições reforça a importância de seu discurso, que, diferentemente do caso de outros compositores, não suscitou somente uma única tradução.

Deixamos claro que há muitos estudos sobre a obra de Bob Dylan e das traduções de suas obras a serem construídos. Este trabalho buscou contribuir com um dos aspectos dessa construção.

REFERÊNCIAS

A **BÍBLIA SAGRADA**. (Tradução: João Ferreira de Almeida). Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, s. d.

A **BÍBLIA SAGRADA**. (Tradução: João Ferreira de Almeida). Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

APTER, Ronnie; HERMAN, Mark. **Translating for Singing: The Theory art and craft of translating lyrics**. London-New York: Bloomsbury, 1st edition, 2016.

ALVSTAD, Cecilia; ROSA, Alexandra Assis. *Voice in Retranslation: An overview and some trends*. **TARGET International Journal of Translation Studies**. Special Issue Voice in Retranslation, England: John Benjamins Publishing Company, Volume 27, Issue 1, 2015, p.3-23.

BARTHES, R. **The Grain of Voice – Interviews 1962-1980**. (Trans. Linda Coverdale) Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2009.

BEHAN, Brendan. **The Complete Plays**. New York: Grove Press, 1978.

BETTI, Maria Silvia. De Dylan Thomas a Bob Dylan. **Cultura Vozes**, v. 92, n. 3, p. 143-158, 1998.

CALDAS AULETE - Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, Edição Brasileira, 4ª Edição, Edit. Delta, Rio de Janeiro, 1958.

CESAR, Ligia Vieira. **Poesia e Política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. São Carlos: UFSCAR, 1993.

CINTRÃO, Heloísa Pezza (2016). Transcrição melódica de "*Mr. Tambourine Man*", de Bob Dylan. Mimeo.

CINTRÃO, Heloísa Pezza; FERRAZ, Maiaty Saraiva (2018). Transcrição melódica de "*Blowin' in The Wind* ", de Bob Dylan. Mimeo.

CINTRÃO, Heloísa Pezza; FERRAZ, Maiaty Saraiva (2019). Transcrição melódica de "*Man Gave Names to All the Animals* ", de Bob Dylan. Mimeo.

CINTRÃO, Heloísa Pezza; FERRAZ, Maiaty Saraiva (2019). Transcrição melódica de "*Knockin' on Heaven's Door* ", de Bob Dylan. Mimeo.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. (Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias) São Paulo: Centauro, 205.

Dicionário Aulete Digital. Disponível em < <http://www.aulete.com.br/>> acesso em 02 set. 2017.

DYLAN, Bob. *Mr. Tambourine Man*. Intérprete: The Byrds. In: **The Byrds Play Dylan**. U.S.A./Rio de Janeiro: Columbia/Sony Music, s.d. CD, faixa 1.

_____. *Blowin' in The Wind*. In: **The Freeewhelin' Bob Dylan**. U.S.A.: Columbia, s.d. 1 disco sonoro. Lado 1 (side 1), faixa 1.

_____. *Knockin' on Heaven's Door*. In: **Pat Garrett & Billy The Kid**. U.S.A./São Paulo: Columbia/CBS, 1973. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

_____. *Man Gave Names To All The Animals*. In: **Slow Train Coming**. U.S.A./São Paulo: Columbia/CBS, 1979. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 4.

_____. *Mr. Tambourine Man*. Intérprete: The Byrds. In: **The Byrds Play Dylan**. São Paulo: Columbia/CBS, 1979. 1 disco sonoro, lado A faixa 2.

_____. *Mr. Tambourine Man*. Intérprete: Renato e Seus Blue Caps. In: **Mr. Tambourine Man**. São Paulo: Columbia/CBS, 1981. 1 disco sonoro compacto simples, lado A, lado B.

_____. *Mr. Tambourine Man*. In: **Bringing It All Back Home**. U.S.A.: Columbia, 1965. 1 disco sonoro. Lado 2 (side 2), faixa 1

_____. **Pat Garrett & Billy The Kid**. U.S.A./São Paulo: Columbia/CBS, 1973. 1 CD.

_____. **Slow Train Coming**. U.S.A./São Paulo: Columbia/CBS, 1979. 1 CD.

Di Paullo & Paulino. **A Resposta Está no Ar**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=o9ZV0WYPfJA>> Acesso em 02.out.2018.

DURVAL E DAVI. **A Resposta Está no Ar**. Disponível em <<https://www.google.com.br/search?q=durval+e+davi+a+resposta+esta+no+ar&oq=durval+e+davi+a+res&aqs=chrome.1.69i57j0l2.8908j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>> Acesso em 02.out.2018.

DURVAL E DAVI. **O Homem da Terra**. Disponível em <<http://www.prasempresertanejo.com.br/search/label/Durval%20e%20Davi>> Acesso em 02.out.2018.

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. Ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.>

Expressão Ativa. **Entrevista Exclusiva DJ Fox História sem Corte Fabiano Lima**. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=Eqmax0k-JIk&t=12s>> Acesso em: 25 jan. 2017.

Expressão Ativa. **Batendo na Porta do Céu**. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=lALlIm_RDPA> Acesso em: 25 jan. 2017.

EZZABELLA, Fernanda. Após Nobel, Dylan se apresenta como se nada tivesse acontecido. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. C4/15 out. 2016.

FOLKWAYS: A Vision Shared - A Tribute to Woody Guthrie and Leadbelly. Direção: Jim Brown, USA, Columbia, 1988, videocassete.

FRANZON, Johan. *Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance in The Translator*, Volume 14, Number 2, 2008, 373-399.

_____. *Three dimensions of Singability. An aprocah to subtitled and sung translations.* Disponível em : <<https://www.researchgate.net/publication/315596638>> Acesso em: 25 jan.2019.

GENESIS (King James Version). Disponível em <<https://www.webpages.uidaho.edu/~rfrey/PDF/166/Judaism%20Christianity/166%20Genesis.pdf>>. Acesso em: 24 jul.2019.

GENESIS. Disponível em <<https://bible.org/download/netbible/ondemand/bybook/gen.pdf>>. Acesso em: 24 jul.2019.

GÊNESIS. Bíblia King James Atualizada. Disponível em <<https://bibliaportugues.com/kja/genesis/2.htm><http://www.aulete.com.br/>> acesso em 02 dez. 2019. Bíblia King James Atualizada (Português) © 2012

GÊNESIS. A BÍBLIA SAGRADA. (Tradução: João Ferreira de Almeida). Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, s. d.

GÊNESIS. A BÍBLIA SAGRADA. (Tradução: João Ferreira de Almeida). Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

GERALDO, Zé. **Catadô de Bromélias.** Direção geral Zé Geraldo. São Paulo: Sol do Meio dia/Unimar Music, 2007, CD.

GOMES, Jandynéa de Paula Carvalho. **Do rock ao repente: identidades híbridas nas canções de Zé Ramalho no contexto da década de 1970.** 2012. 127 páginas. Mestrado. Universidade Federal da Paraíba. Disponível em <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/5997>> Acesso em 15 set.2019.

GORLÉE, Dinda L. **Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation.** New York: Rodopi, 2005.

HALLAI HALLAI. Disponível em <<http://hallai-hallai.blogspot.com/2009/07/bob-dylan.html>> acesso em 16 fev. 2011.

HALLAI. gravada por Zé Geraldo. In: **Sr. Camelô.** São Paulo: 3M/BMG Ariola, 1987. 1 disco sonoro, lado A, faixa1.

HALLAI- HALLAI. **Sr. Camelô** (Bob Dylan/Necão Castilhos). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PqssNUad6E4>> acesso em 05 jan.2016

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina.** (Trad. Mario da Gama Kury) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HOLMES, James S. The Name and Nature of Translation Studies. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. 2 ed. New York & London: Routledge, 2004, p. 180-192.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. (Trad. Felisberto Albuquerque). Rio de Janeiro: Brailia Cia. Brasileira de Divulgação do Livro, 1969.

KOCK, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. 3. Ed. São Paulo: Contexto, 2010.

La Strada. Direção: Federico Fellini. Translux, 1954. DVD.

LAURENTI, Carolina; BARROS, Mari Nilza Ferrari de. Identidade: questões conceituais e contextuais. In **Revista de Psicologia Social e Institucional - Universidade Estadual de Londrina**, Volume 2, Número 1, 2000. Disponível em <<http://www.uel.br/ccb/psicologia/revista/textov2n13.htm>> Acesso em 15.jul. 2015.

LEFEVERE, Andre. *Mother Courage's Cucumber: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. 2 ed. New York & London: Routledge, 2004, p. 239-255.

_____. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. (Trad. Claudia Matos Seligman). Bauru: Edusc, 2007.

LEMES, Cristian Felipe Roa. **La traducción de canciones en doblaje: estudio de caso de "Let It Go" de la película Frozen, de Disney**. 2015. 137f. Trabajo de Grado Individual (TGI). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras Modernas/Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas - Departamento de Letras Extranjeras, São Paulo, 2015.

Longman Dictionary of Contemporary English. England: Longman, 2001.

LOW, Peter. *The Pentathlon Approach to Translating Songs* in GORLÉE, Dinda L. **Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation**. New York: Rodopi, 2005.

_____. *When Songs Cross Language Borders* in **The Translator**, Volume 19, Number 2, 2013, 229-244.

MARSHALL, Matt. **A Brief History of "House of the Rising Sun"**. Disponível em: <<https://www.americanbluesscene.com/a-brief-history-of-house-of-the-rising-sun/>>. Acesso em 15.abr.2020.

MAURITY, Ruy. **Natureza**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1980. 1 Disco sonoro.

MAURITY, Ruy. **Batismo dos Bichos**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4UyUHqpBd_A> Acesso em 02.out.2018.

MILTON, J; MARTINS, Marcia A. P. Considerações sobre tradução, adaptação. **Tradução**

em **Revista**. Rio de Janeiro, V. 14, N. 1, 2013. P. i -vii. Disponível em <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22062/22062.PDFXXvmi=>> Acesso em: 11. ago. 2019.

MELO, Christina Fuscaldo de Souza. **A/C Zé Ramalho: Eu, ele e a escrita (auto)biográfica**. 2015. 224 páginas. Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC RIO. Disponível em <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=30199@1>> Acesso em 15.set. 2019.

MENEZES, Margareth. **A Resposta Está no Ar**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=RNHbDBxYvQs>>Acesso em 02.out.2018.

MOISÉS, Massaud, **A Criação Literária**, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1977, p.101/102.

MOTA, Rony. **A Resposta Está no Ar**. Disponível em <<https://www.google.com.br/search?q=rony+motta+a+resposta+esta+no+ar&oq=rony+motta+a+resposta+esta&aqs=chrome.1.69i57j0.10238j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>Acesso em 02.out.2018.

NASCIMENTO, Evando. Os tempos já mudaram - Por que a poesia de Dylan merece o Nobel. **Folha de S. Paulo**, 4 dez. 2016. Ilustríssima, p. 6.

Nobelprize.org. Disponível em <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/>> Acesso em 27. Jul. 2019.

ORPHÉE. Direção: Jean Cocteau. França: Discina (1950), Dist. Criterion Collection, 2011, DVD.

PATERSON, Colin **Bob Dylan wins Nobel Prize for Literature**. BBC News, 13 Oct.2016. Disponível em:<<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-37643621>>. Acesso em 08. Abr. 2020.

PEQUENO, Diana. Diana Pequeno. São Paulo: RCA Victor, 1978. 1 Disco sonoro.

PEQUENO, Diana. **Blowin' in The Wind**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NQPvwRcovvA>>Acesso em 02.out.2018.

RAMALHO, Zé. **Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá tudo Mudando**. Direção Zé Ramalho, Robertinho de Recife e Otto Guerra. Rio de Janeiro: Emi, 2008, 1 CD.

RAMONE, Marcus. **O incrível Hulk # 1(GEA)**. 2005. Disponível em:<<http://www.universohq.com/reviews/o-incrivel-hulk-1-gea/>> Acesso em 02.abr. 2020.

RODRIGUES, Sérgio. Dylan continua o mesmo. O Nobel, não. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 out. 2016. Caderno 2, p. C3.

ROSZAK, T. **A Contracultura** (Trad. Donaldson M. Garschagen). Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

SANTOS, Aurilio; Dantas Kydelmir. **Zé Ramalho na literatura de cordel: de como o menino do Avôhai ganhou aura de visionário**. Mossoró/RN: Fundação Vingt-un Rosado, 2019.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006.

SCHWARTSMAN, Hélio. Tradição e Populismo no Nobel. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. A2/14 out. 2016. Editoriais.

SHAKESPEARE, William. **The Complete Works**. New York: Oxford University Press, 1992.

SILVA-REIS, Dennys; COSTA, Daniel Padilha Pacheco. Tradução & Música no Brasil: contrapontos. **Tradução em Revista**. Rio de Janeiro, V. 27, N. 2, 2019. P. i -xv. Disponível em <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22062/22062.PDFXXvmi>> Acesso em: 29. nov. 2019.

SISARIO, Ben; ALTER, Alexandra; CHAN, Sewell. **Bob Dylan Wins Nobel Prize, Redefining Boundaries of Literature**. The New York Times, New York, 13 Oct. 2016. Disponível em:<<https://www.nytimes.com/2016/10/14/arts/music/bob-dylan-nobel-prize-literature.html>>. Acesso em: 08 abr. 2020.

SOBOTA, Guilherme. Um Escritor Gigante. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 out. 2016. Caderno 2, p. C1.

SUSAM-SARAJEVA, Sebnem. *Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance* in **The Translator**, Volume 14, Number 2, 2008,187-200.

T.J. **Knockin' on history's door : Bob Dylan wins a Nobel prize**.The Economist, 13.Oct. 2016. Disponível em:<<https://www.economist.com/prospero/2016/10/13/bob-dylan-wins-a-nobel-prize>>. Acesso em 08 abr. 2020.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**, Composição de Canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **Semiótica da Canção – Melodia e Letra**. São Paulo: Ed. Escuta, 1994.

The New Oxford Dictionary of English. England: Oxford, 1998.

TRIO MELODIA. **Escuta a voz do vento**. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/trio-melodia/trio-melodia>>Acesso em 02.out.2018.

TRIO MELODIA. **Escuta a voz do vento**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=SVCOHXFj-LE>>Acesso em 14.jan.2020.

VENUTI, Lawrence (org.). **The Translation Studies Reader**. 2 ed. New York and London: Routledge, 2004.

YEATS, William Butler. **The Sorrow of Love**. in poetryfoundation.org. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/43282/the-sorrow-of-love>> Acesso em 02.

abr.2020.

ZÉ RAMALHO (site oficial). Disponível em <www.zeramalho.com.br> acesso em 05 jan. 2016.

Textos de Bob Dylan:

Bob Dylan in his Own Words. (Compiled by Miles. Edited by Pearce Marchbank. Designed by Perry Neville.) New York: Omnibus Press, 1978.

DYLAN, Bob. **Chronicles – Volume One.** New York: Simon and Schuster Paperbacks, 2004.

_____. **Crônicas – Volume Um.** (Trad. Lucia Brito). São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

_____. **Lyrics, 1962-1985.** London: Grafton - An Imprint of HarperCollins *Publishers*, 1993.

_____. **Lyrics, 1962-1985** (Rev. ed of writings and drawings.) New York: Alfred A, Knopf, 1995.

_____. **Tarântula.** (Trad. Paulo Henriques Britto), São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____. **Tarantula**, cópia de manuscrito do autor, 1966.

_____. **Tarantula: poems.** New York: St. Martin's Press, 1994.

DYLAN, Bob; ARNOSKY, Jim. **O Homem deu nome a todos os bichos.** Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

Bibliografia sobre Bob Dylan:

BING, Isabel (org.). **Bob Dylan - A Estrada Revisitada.** São Paulo: Editora Iglu, 1992.

Bob Dylan Anthology. New York: Amsco Publications, 1990. [*Songbook*-livro de partituras]

bobdylanart.com. Site oficial sobre obras de Bob Dylan voltadas às artes plásticas. Contém informações biográficas. Disponível em <<http://bobdylanart.com/>> acesso em 02 fev. 2017.

bobdylan.com. The Official site of Bob Dylan. Disponível em <<https://www.bobdylan.com/>>.

Bob Dylan. USA: Warner Bros. Publications Inc., 1974. [*Songbook*-livro de partituras]

COTT, Jonathan (ed.). **Bob Dylan – The Essential Interviews.** New York: Wenner Books, 2006.

GRAY, Michael. **The Bob Dylan Encyclopedia.** New York: Taschen, 2006.

HEYLIN, Clinton. **Bob Dylan – Stolen Moments.** England: Wanted Man Publications, 1988.

HEYLIN, Clinton. **DYLAN: Behind Closed Doors – The Recording Sessions (1960-1994)**. London: Penguin Books, 1995.

HINTON, Brian. **Bob Dylan: gravações comentadas & discografia completa**. (Trad. Estúdio Candombá) São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

HUMPHRIES, Patrick. **The Complete Guide to the Music of Bob Dylan** - London: Omnibus Press, 1995.

MARCUS, Greil. **Like a Rolling Stone - Bob Dylan at The Crossroads**. London: Faber and Faber, 2005.

_____. **Like a Rolling Stone - Bob Dylan na Encruzilhada**. (Trad. Celso Mauro Paciornik). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MARQUSEE, Mike. **Wicked Messenger**. Seven Stories Press: New York, 2005.

MARSHALL, Lee. **Bob Dylan – The Never Ending Star**. Cambridge: Polity Press, 2008.

SHELTON, Robert. **No Direction Home - The Life and Music of Bob Dylan**. London: Penguin Books, 1987.

_____. **No Direction Home – A Vida e a Música de Bob Dylan**. (Tradução: Gustavo Mesquita) São Paulo: Ed. Larousse, 2011.

The Definitve Bob Dylan Songbook. New York: Amsco Publications, 2001. [*Songbook*-livro de partituras]

THOMAS, Richard F. **Why Bob Dylan Matters**. New York: HarperCollins Publishers, 2017.

WILENTZ, Sean. **Bob Dylan in America**. New York: Anchor Books, 2011.

Gravações de Bob Dylan:

DYLAN, Bob. *Mr. Tambourine Man*. In: **Bringing it All Back Home**. USA: Columbia, 1965. 1 disco sonoro, lado B, faixa 1.

_____. *Mr. Tambourine Man*. In: **Bringing it All Back Home**. USA: Columbia, s.d. CD, faixa 8.

Discografia oficial de Bob Dylan (por ordem de data):

DYLAN, Bob. **BOB DYLAN**. USA: Columbia, 1962; Harmony/CBS-BR, 1981, 1 disco sonoro.

_____. **THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN**. USA: Columbia, 1963; Columbia-BR, 1991, 1 disco sonoro.

_____. **THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'**. USA: Columbia, 1964, 1 disco sonoro.

- _____. **ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN** . USA: Columbia-USA, 1964, 1 disco sonoro.
- _____. **BRINGING IT ALL BACK HOME** USA: Columbia-USA/Columbia-BR, 1965, 1 disco sonoro.
- _____. **HIGHWAY 61 REVISITED**. USA: Columbia-USA, 1965; CBS-BR, 1966, 1 disco sonoro.
- _____. **BLONDE ON BLONDE**. USA: Columbia-USA, 1966, 2 discos sonoros.
- _____. **BOB DYLAN'S GREATEST HITS**. USA: Columbia-USA, 1967, 1 disco sonoro.
- _____. **JOHN WESLEY HARDING** . USA: Columbia-USA, 1968, 1 disco sonoro.
- _____. **NASHVILLE SKYLINE**. USA: Columbia-USA, 1969; CBS-BR, 1991, 1 disco sonoro.
- _____. **SELF-PORTRAIT**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1970, 2 discos sonoros.
- _____. **NEW MORNING**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1970, 1 disco sonoro.
- _____. **MORE GREATEST HITS**, USA: Columbia -USA, 1971, 1 disco sonoro.
- _____. **BOB DYLAN'S GREATEST HITS - VOL. II**. USA: Columbia-USA, 1972, 1 disco sonoro.
- _____. **PAT GARRETT & BILLY THE KID**. USA: Columbia-USA, 1973; CBS-BR, 1987, trilha sonora, 1 disco sonoro.
- _____. **DYLAN** . USA: Columbia-USA, 1973; CBS-BR, 1974, 1 disco sonoro.
- _____. **PLANET WAVES**. USA: Asylum-USA/Asylum-BR, 1974, 1 disco sonoro.
- _____. **BEFORE THE FLOOD**. USA: Asylum-USA/Asylum-BR, 1974, ao vivo, 1 disco sonoro.
- _____. **BLOOD ON THE TRACKS**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1975, , 1 disco sonoro.
- _____. **THE BASEMENT TAPES**. USA: Columbia, 1975, , 1 disco sonoro.
- _____. **BOB DYLAN'S GREATEST HITS - VOL. I**. USA: Columbia-USA/Columbia-BR, 1975, , 1 disco sonoro.
- _____. **DESIRE**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1976, , 1 disco sonoro.
- _____. **HARD RAIN**. USA: Columbia-USA, 1976; CBS-BR, 1977, ao vivo, 1 disco sonoro.

- _____. **STREET LEGAL** . USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1978, 1 disco sonoro.
- _____. **SLOW TRAIN COMING**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1979, , 1 disco sonoro.
- _____. **BOB DYLAN AT BUDOKAN**. USA: Columbia-USA, 1978; CBS-BR, 1979, ao vivo, 2 discos sonoros.
- _____. **SAVED**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1980, 1 disco sonoro.
- _____. **SHOT OF LOVE** USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1981, 1 disco sonoro.
- _____. **INFIDELS**. USA: Columbia-USA, 1983; CBS-BR, 1984, 1 disco sonoro.
- _____. **BOB DYLAN - THE LEGEND**. USA: Columbia-BR, 1983, 1 disco sonoro.
- _____. **REAL LIVE** USA: Columbia-USA, 1984; CBS-BR, 1985, ao vivo, 1 disco sonoro.
- _____. **EMPIRE BURLESQUE**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1985, 1 disco sonoro.
- _____. **BOB DYLAN – BIOGRAPH**. USA: Columbia-USA, 1985; CBS-BR, 1986, 5 discos sonoros.
- _____. **KNOCKED OUT LOADED**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1986, 1 disco sonoro.
- _____. **DOWN IN THE GROOVE**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1988, 1 disco sonoro.
- _____. **DYLAN & THE DEAD**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1989, ao vivo, , 1 disco sonoro.
- _____. **OH MERCY**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1989, 1 disco sonoro.
- _____. **UNDER THE RED SKY**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1990, 1 disco sonoro.
- _____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 1-3: RARE & UNRELEASED 1961-1991**. USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 1991, 3 discos sonoros.
- _____. **GOOD AS I BEEN TO YOU**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1992, 1 disco sonoro.
- _____. **THE 30TH ANNIVERSARY CONCERT CELEBRATION**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1993, 1 disco sonoro.
- _____. **WORLD GONE WRONG**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1993, 1 disco sonoro.
- _____. **BOB DYLAN'S GREATEST HITS – VOLUME 3**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1994, 1 disco sonoro.
- _____. **BOB DYLAN UNPLUGGED**. USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1995, 1 disco sonoro.

- _____. **TIME OUT OF MIND.** USA: Columbia-USA/CBS-BR, 1997, 1CD.
- _____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 4: BOB DYLAN LIVE 1966.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 1998, 1CD.
- _____. **THE ESSENTIAL BOB DYLAN.** USA: Columbia-USA/CBS-BR, 2000, 1CD.
- _____. **LOVE AND THEFT.** USA: Columbia-USA/CBS-BR, 2001, 1CD.
- _____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 5: BOB DYLAN LIVE 1975.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2002, 1CD.
- _____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 6: BOB DYLAN LIVE 1964.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2004, 1CD.
- _____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 7: NO DIRECTION HOME.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2005, 1CD.
- _____. **THE BEST OF BOB DYLAN.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2005, 1CD.
- _____. **MODERN TIMES.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2006, 1CD.
- _____. **DYLAN.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2007, 1CD.
- _____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 8: THE TALL TALE SIGNS.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2008, 1CD.
- _____. **TOGETHER THROUGH LIFE.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2009, 1CD.
- _____. **CHRISTMAS IN THE HEART.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2009, 1CD.
- _____. **THE ORIGINAL MONO RECORDINGS.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2010, 1CD.
- _____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 9: THE WITMARK DEMOS 1962-1964.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2010, 1CD.
- _____. **THE BEST OF THE ORIGINAL MONO RECORDINGS.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2010, 1CD.
- _____. **BOB DYLAN IN CONCERT: BRANDEIS UNIVERSITY.** USA: Columbia-USA/CBS-BR, 2011, 1CD.
- _____. **TEMPEST.** USA: Columbia-USA/CBS-BR, 2012, 1CD.
- _____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 10: ANOTHER SELF PORTRAIT.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2013, 1CD.

_____. **THE 30TH ANNIVERSARY CONCERT CELEBRATION – DE LUXE EDITION.** USA: Columbia-USA/CBS-BR, 2014, 1CD.

_____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 11: THE BASEMENT TAPES COMPLETE.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2014, 1CD.

_____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 11: THE BASEMENT TAPES RAW.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2014, 1CD.

_____. **SHADOWS IN THE NIGHT.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2015, 1CD.

_____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 12: THE BEST OF THE CUTTING EDGE 1965-1966.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2015, 1CD.

_____. **THE BOOTLEG SERIES VOL. 12: THE BEST OF THE CUTTING EDGE.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2015, 1CD.

_____. **1965-1966 – DE LUXE EDITION.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2015, 1CD.

_____. **FALLEN ANGELS.** USA: Columbia-USA/CBS-BR, 2016, 1CD.

_____. **TRIPLICATE.** USA: Columbia-USA/Sony Music-BR, 2017, 3 CDs.

ANEXO A – Informações sobre cantores, compositores e autores de música popular norte-americana citados no texto. [As referências completas estão no final deste anexo].

Arlo Guthrie – Cantor e compositor, filho de Woody Guthrie. Nasceu em Coney Island, Nova York, em 1947. Conheceu Bob Dylan em 1961, quando ele viajou pra Nova York e foi até a casa de Woody Guthrie para encontrá-lo (GRAY, 2006, p. 286). [Nota: ver comentários sobre a vida de Woody Guthrie no capítulo 1.]

Alexis Korner (1928-1984) – *bluesman* inglês, um dos mais importantes da cena do blues na Inglaterra dos anos 1960. Descobriu o blues americano bastante jovem, durante a Segunda Guerra Mundial. No começo dos anos 1960, integrou o grupo Blues Incorporated, que reunia os maiores nomes do jazz britânico na época. O grupo era admirado pelos membros dos Rolling Stones (Charlie Watts, baterista dos Stones chegou a tocar com o grupo de Korner). A explosão do *rock and roll* britânico no começo dos anos 1960 eclipsou o sucesso de bandas como a Blues Incorporated. (Fonte: All Music.com.)

Bobby Neuwirth – Compositor e cantor nascido em Ohio em 1939. Conheceu Dylan em seus primeiros tempos em Nova York, mas tornaram-se amigos algum tempo depois. Compôs, juntamente com Janis Joplin e Michael McClure, a canção “*Mercedes Benz*”. Foi um dos músicos que participaram da *Rolling Thunder Revue* (GRAY, 2006, p. 486).

Bobby Vee (and the Shadows) – Bobby Vee nasceu Robert Thomas Velline, em Fargo, em Dakota do Norte, em 30/04/1943. Cantor e compositor *rockabilly* que teve grande sucesso no começo dos anos 1960, quando Bob Dylan estava começando a carreira musical. Bob Dylan tocou na banda de Vee umas poucas vezes (GRAY, 2006, p. 684).

Blind Lemon Jefferson (1894-1929) – Cantor de blues, compositor e guitarrista. Nasceu em Wortham, no Texas. Um dos grandes *bluesmen* dos EUA. Foi uma das influências de *blues* na carreira de Bob Dylan, que gravou sua canção “*See that My Grave is Kept Clean*” em seu primeiro album (GRAY, 2006, p. 347/8).

Carlos Santana – Guitarrista e compositor. Nasceu em Autlán de Navarro, no México, em 20/07/1947, e seu nome completo é Carlos Augusto Alves Santana. Começou a carreira tocando em bares em Tijuana, e mudou-se para São Francisco em 1961. Suas composições misturam *jazz*, *rock* e elementos de música africana e latino-americana (principalmente percussão). Realizou um dos melhores shows do Festival de Woodstock, em 1969 (GRAY, 2006, p. 598).

Clancy Brothers – Grupo irlandês de música folk radicado nos EUA a partir dos anos 1950. Fundado pelos irmãos Paddy Clancy, Liam Clancy e Tom Clancy, que nasceram em Carrick-on-Suir, na Irlanda, na década de 1920. Paddy e Tom imigraram primeiramente para o Canadá na década de 1940, e entraram ilegalmente nos EUA. Fixaram-se depois em Nova York, onde tomaram parte no *Folk Revival* dos anos 1950. Tommy Makem, nascido em Keady, na Irlanda do Norte, juntou-se aos Clancy em 1956 (GRAY, 2006, p.138).

Dave Van Ronk (1936-2002) – Cantor e compositor de música folk nascido em Nova York. Seu nome de registro era David Ritz Van Ronk. Começou a carreira no Village (bairro de Nova York) na década de 1950. Ajudou Dylan a iniciar a carreira e chegou a hospedá-lo nos primeiros tempos na cidade (GRAY, 2006, p. 680/1).

David Mansfield – Músico nascido em Leonia, New Jersey em 1956. Multi-instrumentista, de formação clássica, toca violino, bandolim e violão. Começou a carreira aos 16 anos, tocando no grupo Quacky Duck and His Barnyard Friends, ada qual também participavam dois filhos de Tony Bennett. Aos 18 anos, atuou como um dos músicos da *Rolling Thunder Revue* e fez outras participações em trabalhos de Bob Dylan (GRAY, 2006, p.449). Também atuou com inúmeros outros artistas. Seu site oficial: <https://www.david-mansfield.com/>

Hank Williams (1923-1953) – Cantor e compositor de música *country*. Nasceu em Mount Olive West, no Alabama em 17/09/1923. É considerado “o primeiro superstar da música *country*” (GRAY, 2006, p.705). Foi uma das primeiras influências de Bob Dylan, que gravou e cantou cerca de onze canções suas (GRAY, 2006, p.705). Foi eleito para o *Country Music Hall of Fame* em 1961: <https://countrymusichalloffame.org/artist/hank-williams/>

Howard Wyeth (1944-1996) – Pianista e baterista de jazz, nascido em Jersey City, New Jersey, em 22/04/1944. Participou de gravações do álbum *Desire*, de Bob Dylan, em 1975, e a partir de então fez participações em outros álbuns e também em turnês e shows de Dylan, incluindo a *Rolling Thunder Revue* (GRAY, 2006, p.718).

Jack Elliott – Elliott Adnopoz nasceu em no Brooklyn, em 01/08/1931. Seu pai era médico, mas ele fugiu de casa para ir trabalhar em rodeios. Nesse ambiente, acabou aprendendo a tocar violão com os *cowboys* e tornou-se músico. No começo dos anos 1950, conheceu Woody Guthrie, de quem tornou-se discípulo, aluno, amigo (chegou a morar por anos na casa de Woody), e absorveu sua técnica e seu estilo a tal ponto que o próprio Guthrie declarou que “Ele parece mais comigo do que eu” (GRAY, 2006, p. 207). Seu site oficial: <https://www.ramblinjackelliott.com/>

Jesse Fuller (1896-1976) – Compositor e músico, nascido em Jonesboro, na Georgia. Homem-banda, inventor do multi-instrumento chamado “fotdella”. Conhecido como Jesse “Lone Cat” Fuller. Fez participações em filmes mudos na década de 1920. Bob Dylan gravou a canção “Your’re no Good”, de Jesse Fuller, em seu primeiro álbum, *Bob Dylan* (GRAY, 2006, p. 251).

Jeff Lynne – Compositor, cantor, produtor, multi-instrumentista, nascido em Birmingham, na Inglaterra, em 1947. É um dos fundadores do grupo de rock Electric Light Orchestra. É um dos TRAVELING WILBURYS, grupo formado no final da década de 1980 por Bob Dylan, George Harrison, Jeff Lynne, Roy Orbison e Tom Petty. Seu site oficial: <https://jefflynneselo.com/>

Jimmy Dee (1937-2011) – Cantor e músico do gênero *rockabilly* nascido em San Antonio, no Texas. Atingiu as paradas de sucesso no final dos anos 1950 com a canção “Henrietta”. Atuou como músico de estúdio e apresentou-se em clubes ao longo dos anos 1960. (Fonte: <https://www.last.fm/music/Jimmy+Dee/+wiki>)

Joan Baez – Uma das maiores cantoras e compositoras *folk* dos Estados Unidos. Nasceu em Staten Island, em Nova York, em 1941. Teve destacada participação nos festivais de música folk nos EUA no final da década de 1950 e começo dos anos 1960. Foi grande incentivadora e apoiadora de Bob Dylan no início da carreira dele, chegando a dividir com ele o palco por diversas vezes. Foi uma das principais parceiras de Bob Dylan na *Rolling Thunder Revue*, em meados da década de 1970. (GRAY, 2006, p. 28) Ativista dos direitos humanos desde o começo da carreira. Seu site oficial: <http://www.joanbaez.com/home/>

Judy Collins – Cantora e compositora *folk* norte-americana, nascida em Seattle, em 1939. Na infância e adolescência, Judy era pianista clássica, mas ao ter contato com a música *folk*, especialmente de artistas como Woody Guthrie e Pete Seeger, Judy interessou-se pelo violão e pelo folk, e iniciou a carreira na música popular. Está entre as cantoras folk que cantaram, gravaram canções de Dylan e se apresentaram com ele. (GRAY, 2006, p.146) Seu site oficial: <http://www.judycollins.com/#home-section>

John Lee Hooker (1917-2001) – Um dos maiores *bluesmen* americanos, nascido em Vance, no Mississippi. Cantor, compositor e guitarrista, dono de uma voz especial. Foi uma das influências do *blues* na carreira de Dylan, que se apresentou com ele (realizando show de abertura) em seus primeiros tempos em Nova York. Gravou mais de setenta álbuns ao longo da carreira, alguns deles utilizando pseudônimos. (GRAY, 2006, p. 325). Seu site oficial: <http://www.johnleehooker.com/>

Johnny Cash (1932-2003) – Um dos maiores artistas da música popular norte-americana. Cantor, compositor e instrumentista de *folk*, com influências de *country* e *blues*. Nasceu Kingsland, no Estado de Arkansas, e sua família cultivava algodão nos tempos da depressão dos EUA. Após trabalhar algum tempo fora da área artística, começou a carreira como contratado da Sun Records (gravadora que descobriu Elvis Presley). Defendeu Dylan quando ele deixou de cantar exclusivamente *folk*. Cash apoiou causas humanitárias e esteve entre os que não apoiavam a Guerra do Vitenã. Entre 1969 a 1971, teve seu próprio programa de televisão, no qual recebeu, entre outros, Ray Charles, Joni Mitchell e Bob Dylan. (GRAY, 2006, p. 126). Seu site oficial: <https://www.johnnycash.com/>

Joni Mitchell – Cantora, compositora, instrumentista e pintora, que nasceu em 1943 em Macleod, no Canadá. Após concluir o curso de artes, começou a carreira musical em Nova York em meados dos anos 1960. (GRAY, 2006, p. 462). Compôs a canção “Woodstock”, que fez grande sucesso na

gravação por Crosby, Stills, Nash and Young. Seu site oficial: <https://jonimitchell.com/>

Leadbelly (1888-1949) – Cantor folk norte-americano nascido na Louisiana. Seu nome de registro era Huddie Ledbetter. Leadbelly aprendeu a tocar e cantar muito cedo, e aos quinze anos já era pai de dois filhos. Foi descoberto por John Lomax e Alan Lomax numa penitenciária de Louisiana, enquanto cumpria pena, e gravou um grande número de canções para os registros que os Lomax faziam para a *Library of Congress*, e eles conseguiram um perdão para Leadbelly, que começou, então, com eles, sua carreira musical. Dono de uma habilidade única no violão e no canto, Leadbelly foi uma das influências de Dylan no folk. (GRAY, 2006, p. 402). Site criado em sua homenagem: <http://www.leadbelly.org/index.html>

Logan English (1928-1983) – Cantor *folk*, dramaturgo, instrumentista ator e professor. Nasceu em Henderson, no Kentucky. Teve na infância contato com a música clássica no círculo familiar, mas buscou fora de casa a música folk, o blues e as baladas tradicionais na região onde morava. Está entre os que ajudaram Bob Dylan no início de sua carreira em Nova York. Apesar de ser ótimo instrumentista, não seguiu carreira artística depois dos anos 1960. (Fonte:Allmusic.com)

Mick Ronson (1946-1993) – Guitarrista, compositor, arranjador, produtor. Nasceu em Hull, na Inglaterra. Trabalhou com David Bowie de 1969 até quase meados dos anos 1970, até o final da turnê Ziggy Stardust de Bowie [que após o final dessa turnê, mudou totalmente a imagem e começou a cantar *soul music* e *blues*]. Também trabalhou com o grupo de *rock* Mott The Hoople, de Ian Hunter. Foi um dos principais guitarristas da *Rolling Thunder Revue*, de Bob Dylan. Como produtor, trabalhou com Lou Reed e Steve Morrissey. (GRAY, 2006, p. 591). Lançou alguns álbuns solo, sendo o último lançado postumamente. (Fonte:Allmusic.com)

Neil Young – Compositor, cantor e instrumentista, nascido em Toronto em 1945. Nos primeiros anos da carreira, nos anos 1960, tocou em bandas de rock [de influência folk, especialmente de Bob Dylan] como Crazy Horse e Buffalo Springfield (GRAY, 2006, p. 591). Por volta de 1970, juntou-se ao grupo Crosby, Stills & Nash, que passou a se chamar Crosby, Stills, Nash & Young. O grupo teve estrondoso sucesso nos EUA, apesar de terem permanecido juntos por pouco tempo. Young seguiu carreira solo, mas tocou ocasionalmente com David Crosby, Stephen Stills e Graham Nash (juntos ou separadamente), e com diversos outros artistas, incluindo Dylan. Obteve recentemente a cidadania americana. Seu site: <https://neilyoungarchives.com/>

Odetta (1930-2008) – Odetta Holmes Felious Gordon nasceu em Birmingham, no Alabama. Começou a estudar música ainda criança (GRAY, 2006, p. 514). Tornou-se atriz, professora e compositora, mas ficou mais conhecida como cantora *folk*, notadamente por ser uma voz significativa no *Civil Rights Movement* dos anos 1960. Está entre os artistas que gravaram canções de Bob Dylan. Na década de 1990, foi condecorada pelo então presidente Bill Clinton. (Fonte:Allmusic.com)

Pete Seeger (1919-2014) – Compositor e cantor, um dos maiores nomes da música *folk* norte-americana. Nasceu em Paterson, New Jersey. Seu pai, Charles Seeger, era etnomusicólogo. Pete Seeger foi amigo e companheiro musical de Woody Guthrie e Leadbelly e, como eles, dedicou-se a gravar e divulgar a música *folk*. Foi um dos fundadores do grupo Almanac Singers, que teve Guthrie entre seus membros. Foi colaborador de importantes revistas americanas dedicadas à divulgação da música *folk*. Foi um dos mais ativos membros da comunidade folk do Village. Devido ao seu engajamento político, foi incluído na “*black list*” da era McCarthy, mas jamais cedeu ou abandonou seus ideais. (GRAY, 2006, p. 606). Está entre os artistas que apoiaram Dylan em seu início de carreira. Recomendamos dois websites sobre Pete Seeger: <https://www.peteseegermusic.com/> e <https://peteseeger.org/>

Peter, Paul & Mary – Trio *folk* formado nos anos 1960, por Peter Yarrow, Noel Stoney (Paul) e Mary Travers. O grupo foi reunido por Abert Grossman, que logo se tornaria (o primeiro) empresário de Dylan. (GRAY, 2006, p. 536). Assim como Dylan, começaram a carreira no Greenwich Village, em Nova York. Estão entre os principais nomes do movimento *folk* e do Movimento pelos Direitos Civis dos EUA nos anos 1960. Separaram-se no começo dos anos 1970, mas retomaram a parceria por volta do começo dos anos 1980. Mary Travers faleceu em 2009. Paul e Peter seguem cantando e divulgando as canções do grupo. Site oficial:

<http://www.peterpaulandmary.com/>

Robbie Robertson – músico, compositor, produtor, ator, nascido em Toronto, no Canadá, em 1943. Seu primeiro contato fora com a música *country*. Começou a carreira artística aos 15 anos, e depois de algum tempo passou a integrar o grupo The Hawks, que acompanhou Bob Dylan nas turnês de 1965 e 66, e que depois passou a se chamar The Band, produzindo canções com Dylan. Após o fim da The Band, Robertson trabalhou com o diretor de cinema Martin Scorsese e realizou outras parcerias. (Fonte: https://theband.hiof.no/band_members/robbie.html)

Rabbit Brown (c.1880-1937) – compositor, guitarrista e cantor de blues, nascido em New Orleans, na Louisiana. Foi uma das primeiras influências de Bob Dylan, antes do começo da carreira. (GRAY, 2006, p. 91).

(Ric) Eric Von Schmidt (1931-2007) – compositor, cantor, pintor, ilustrador, nascido em Bridgeport, em Connecticut. Sua primeira grande influência *folk* foi Leadbelly. Está entre os que apoiaram Dylan no começo da carreira, embora a sua também estivesse começando. Von Schmidt foram colaboradores mútuos. (GRAY, 2006, p. 686). Para mais detalhes dessas parcerias, recomendamos: <http://bobdylanroots.com/schmidt.html>

Rolf Cahn (1924-1994) – guitarrista de folk-blues e flamenco, de origem alemã. Além de compor para produções de teatro, compôs para TV nos anos 1950 e atuou também como disc jockey, em programas sobre blues e flamenco. (Fonte: Allmusic.com) Gravações de Rolf Cahn e Eric Von Schmidt atuando juntos podem ser adquiridas na *web*.

Ronee Blakley – atriz, compositora e pianista, nascida em Stanley, no Estado de Idaho, em 1945. Atuou no filme *Nashville*, de Robert Altman, no qual interpreta uma cantora de *country* (que teria sido inspirada em Loretta Lynn). Participou da Rolling Thunder Revue e do filme *Renaldo & Clara*. Foi casada com Win Wenders no final dos anos 1970. (GRAY, 2006, p. 55).

Scarlet Rivera – violinista, nascida em 1950, em Chicago, Illinois. Foi descoberta por Bob Dylan tocando numa rua de Nova York, e foi convidada por ele a tocar nas gravações de seu álbum *Desire*. Participou também da Rolling Thunder Revue e do filme *Renaldo & Clara*. Lançou seu primeiro álbum em 1977. Participou de vários projetos e tem realizado parcerias até os dias atuais. (GRAY, 2006, p. 579).

T-Bone Burnett – compositor, guitarrista, cantor e produtor, nascido em Missouri, em 1948. Produziu várias trilhas sonoras para Hollywood. Participou da produção da turnê do álbum *Desire* e do filme *Renaldo & Clara*. (GRAY, 2006, p. 105). Site oficial: <https://tboneburnett.com/>

Tom Paxton – compositor folk nascido em Chicago, Illinois, em 1937. Participou da cena folk de Nova York nos anos 1960. Realizou gravações com cantores e intérpretes de variados gêneros, e compôs canções para crianças. Participa de concertos humanitários. Está entre os que tocou com Bob Dylan no início da carreira. Site oficial : <https://www.tompaxton.com/about-tom/>

All Music. Disponível em:<allmusic.com> Acesso em 21.jan.2020.

GRAY, Michael. **The Bob Dylan Encyclopedia.** New York: Taschen, 2006.

ANEXO B – Linha melódica da canção “Mr. Tambourine Man”

fá	Hey	Mis
mi		ter
ré#		
ré		Tam
do#		
do	bou	rine song
si		
lá#		
lá	Man	play a for
sol#		
sol		
fá#		
fá		me

fá		
mi		
ré#		
ré		is
do#		
do	py	and there no
si		
lá#		place
lá	slee	I'm
sol#		
sol	not	go in to
fá#		
fá	I'm	

fá	Hey	Mis
mi		ter
ré#		
ré		Tam
do#		
do	bou	rine song
si		
lá#		
lá		Man play a
sol#		
sol		
fá#		
fá		for me

fá			
mi			
ré#			
ré		gle	
do#			
do		jan	
si			
lá#		mor	
lá	jín	gle	ning llow
sol#			
sol	the	I'll	fo ing
fá#			
fá	In	come	you

fá	Though I know that e
mi	venin's
ré#	
ré	em
do#	
do	pire turned in
si	
lá#	
lá	has re to
sol#	
sol	
fá#	
fá	sand

fá	
mi	
ré#	
ré	nished
do#	
do	from
si	
lá#	
lá	va my
sol#	
sol	
fá#	
fá	hand

fá	
mi	
ré#	
ré	stand
do#	
do	dly here to but
si	
lá#	still
lá	blin not slee
sol#	
sol	me ping
fá#	
fá	left

fá	My wea ri ness
mi	a
ré#	
ré	ma
do#	
do	zes me on
si	
lá#	
lá	I'm bran ded my
sol#	
sol	
fá#	
fá	feet

fá	
mi	
ré#	
ré	no
do#	
do	one
si	
lá#	
lá	have to
sol#	
sol	I
fá#	
fá	meet

fá	
mi	
ré#	
ré	street's
do#	
do	cient emp ty too
si	
lá#	dead
lá	an for drea
sol#	
sol	that ming
fá#	
fá	and

fá	Hey Mis
mi	ter
ré#	
ré	Tam
do#	
do	bou rine song
si	
lá#	
lá	Man play a for
sol#	
sol	
fá#	
fá	me

fá	
mi	
ré#	
ré	is
do#	
do	py and there no
si	
lá#	place
lá	slee I'm
sol#	
sol	not go in to
fá#	
fá	I'm

fá	Hey	Mis
mi		ter
ré#		
ré		Tam
do#		
do	bou	rine song
si		
lá#		
lá		Man play a
sol#		
sol		
fá#		
fá		for me

fá				
mi				
ré#				
ré		gle		
do#				
do		jan		
si				
lá#			mor	
lá	jin	gle	ning	llow
sol#				
sol	the		I'll	fo ing
fá#				
fá	In		come	you

fá	Take	me	on
mi		a	
ré#			
ré		trip	
do#			
do		u	pon swir
si			
lá#			
lá		your	ma gic ling
sol#			
sol			
fá#			
fá			ship

fá			
mi			
ré#			
ré		ses	
do#			
do			have
si			
lá#			
lá		sen	been
sol#			
sol		my	
fá#			
fá			strippec

fá	
mi	
ré#	
ré	can't
do#	
do	feel
si	
lá#	
lá	hands to
sol#	
sol	my
fá#	
fá	grip

fá	
mi	
ré#	
ré	too
do#	
do	numb
si	
lá#	
lá	toes to
sol#	
sol	my
fá#	
fá	step

fá	
mi	
ré#	
ré	boot
do#	
do	ly for my heels
si	
lá#	to
lá	on be
sol#	
sol	wait wan de ring
fá#	
fá	

fá	I'm ready to go a where
mi	ny I'm
ré#	
ré	
do#	
do	ready for
si	
lá#	
lá	to
sol#	
sol	
fá#	
fá	fade

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____ my _____
 do# _____
 do _____ own _____
 si _____
 lá# _____
 lá _____ to _____ pa _____
 sol# _____
 sol _____ in _____
 fá# _____
 fá _____ rade _____

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____ cing _____
 do# _____
 do _____ spell _____
 si _____
 lá# _____
 lá _____ dan _____ my _____
 sol# _____
 sol _____ your _____
 fá# _____
 fá _____ cast _____ way _____

fá _____ I _____
 mi _____ pro _____
 ré# _____
 ré _____ mise _____ go _____
 do# _____
 do _____ to _____
 si _____
 lá# _____
 lá _____ un _____
 sol# _____
 sol _____ der _____ it _____
 fá# _____
 fá _____

fá _____ Hey Mis _____
 mi _____ ter _____
 ré# _____
 ré _____ Tam _____
 do# _____
 do _____ bou rine _____ song _____
 si _____
 lá# _____
 lá _____ Man play a _____ for _____
 sol# _____
 sol _____
 fá# _____
 fá _____ me _____

fá	
mi	
ré#	
ré	is
do#	
do	py and there no
si	
lá#	place
lá	slee I'm
sol#	
sol	not go in to
fá#	
fá	I'm

fá	Hey Mis
mi	ter
ré#	
ré	Tam
do#	
do	bou rine song
si	
lá#	
lá	Man play a for
sol#	
sol	
fá#	
fá	me

fá	
mi	
ré#	
ré	gle
do#	
do	jan
si	
lá#	mor
lá	jin gle ning llow
sol#	
sol	the I'll fo ing
fá#	
fá	In come you

fá	Though you might hear lau
mi	ghin'
ré#	
ré	spi
do#	
do	nin' cross
si	
lá#	
lá	swir lin' ma dly a the
sol#	
sol	
fá#	
fá	sun

fá
mi
ré#
ré at
do#
do a
si
lá#
lá aimed ny
sol#
sol not
fá#
fá it's one

fá
mi
ré#
ré pin'
do#
do on
si
lá#
lá ca the
sol#
sol t_es
fá#
fá it's jus run

fá
mi
ré#
ré are
do#
do the sky there no
si
lá# fen
lá for ces fa
sol#
sol but cin'
fá#
fá and

fá And if you hear vague tra
mi ces
ré#
ré of
do#
do ski pin' reels
si
lá# of
sol#
sol
fá#
fá rhyme

fá
 mi
 ré#
 ré bou
 do#
 do rine
 si
 lá#
 lá tam in
 sol#
 sol your
 fá#
 fá to time

fá
 mi
 ré#
 ré ged
 do#
 do clown
 si
 lá#
 lá rag be
 sol#
 sol a
 fá#
 fá it's just hind

fá
 mi
 ré#
 ré it
 do#
 do a
 si
 lá#
 lá pay ny
 sol#
 sol dn't
 fá#
 fá I woul mind

fá
 mi
 ré#
 ré see
 do#
 do dow you're in'
 si
 lá# that
 lá sha he's cha
 sol#
 sol a sing
 fá#
 fá it's just

fá	Hey	Mis
mi		ter
ré#		
ré		Tam
do#		
do	bou	rine song
si		
lá#		
lá	Man	play a for
sol#		
sol		
fá#		
fá		me
<hr/>		
fá		
mi		
ré#		
ré		is
do#		
do	py	and there no
si		
lá#		place
lá	slee	I'm
sol#		
sol	not	go in to
fá#		
fá	I'm	
<hr/>		
fá	Hey	Mis
mi		ter
ré#		
ré		Tam
do#		
do	bou	rine song
si		
lá#		
lá	Man	play a for
sol#		
sol		
fá#		
fá		me
<hr/>		
fá		
mi		
ré#		
ré		gle
do#		
do		jan
si		
lá#		mor
lá	jin	gle ning llow
sol#		
sol	the	I'll fo ing
fá#		
fá	In	come you

fá	Then	take	me	di
mi	sa			
ré#				
ré	pea		rings	
do#				
do	rin'		of	
si				
lá#				
lá	through the smoke			my
sol#				
sol				
fá#				
fá	mind			

fá				
mi				
ré#				
ré	gy			
do#				
do	ruin			
si				
lá#				
lá	fog		of	
sol#				
sol	the			
fá#				
fá	down		time	

fá				
mi				
ré#				
ré	the			
do#				
do	fro			
si				
lá#				
lá	past		zen	
sol#				
sol	far			
fá#				
fá	leaves			

fá				
mi				
ré#				
ré	ted			
do#				
do	frigh			
si				
lá#				
lá	haun		tened	
sol#				
sol	the			
fá#				
fá	trees			

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____ the _____
 do# _____
 do _____ win _____
 si _____
 lá# _____
 lá _____ to _____ dy _____
 sol# _____
 sol _____ out _____
 fá# _____
 fá _____ beach _____

fá _____ of _____
 mi _____ cra _____
 ré# _____
 ré _____ the _____
 do# _____
 do _____ twis _____ zy _____
 si _____
 lá# _____
 lá _____ from _____ tead _____ so _____
 sol# _____
 sol _____ far _____ rrow _____
 fá# _____
 fá _____ reach _____

fá _____ Yes to dance be neath the di _____
 mi _____ a mond sky _____
 ré# _____
 ré _____
 do# _____
 do _____ with one hand wa _____
 si _____
 lá# _____
 lá _____ ving _____
 sol# _____
 sol _____
 fá# _____
 fá _____ free _____

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____ ted _____
 do# _____
 do _____ by _____
 si _____
 lá# _____
 lá _____ et _____ the _____
 sol# _____
 sol _____ lhou _____
 fá# _____
 fá _____ si _____ sea _____

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____ the _____
 do# _____
 do _____ cir _____
 si _____
 lá# _____
 lá _____ by _____ cus _____
 sol# _____
 sol _____ cled _____
 fá# _____
 fá _____ cir _____ sands _____

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____ mo _____
 do# _____
 do _____ ry _____
 si _____
 lá# _____
 lá _____ me _____ and _____
 sol# _____
 sol _____ all _____
 fá# _____
 fá _____ with _____ fate _____

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____ be _____
 do# _____
 do _____ neath _____
 si _____
 lá# _____
 lá _____ deep _____ the _____
 sol# _____
 sol _____ ven _____
 fá# _____
 fá _____ dri _____ waves _____

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____ day _____
 do# _____
 do _____ a bout to un _____
 si _____
 lá# _____ til _____
 lá _____ get _____ to mo _____
 sol# _____
 sol _____ for _____ rrow _____
 fá# _____
 fá let me _____

fá	Hey	Mis	ter
mi	Tam		
ré#			
ré	bou rine		
do#			
do	Man play a song		
si			
lá#			
lá	for		
sol#			
sol			
fá#			
fá	me		

fá			
mi			
ré#			
ré	is		
do#			
do	py	and there	no
si			
lá#	place		
lá	slee	I'm	
sol#			
sol	not	go	in to
fá#			
fá	I'm		

fá	Hey	Mis	
mi	ter		
ré#			
ré	Tam		
do#			
do	bou	rine	song
si			
lá#			
lá	Man play a for		
sol#			
sol			
fá#			
fá	me		

fá			
mi			
ré#			
ré	gle		
do#			
do	jan		
si			
lá#	mor		
lá	jin	gle	ning llow
sol#			
sol	the	I'll	fo ing
fá#			
fá	In	come	you

ANEXO C – Linha melódica da canção “Blowin’ in The Wind”

si	roads
lá#	
lá	How ma ny must man
sol#	
sol	a
fá#	walk
fá	
mi	
ré#	
ré	down
do#	
<hr/>	
si	call
lá#	
lá	fore you him man
sol#	
sol	a
fá#	Be
fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	
<hr/>	
si	seas
lá#	
lá	How ma ny must a white
sol#	
sol	
fá#	dove
fá	
mi	
ré#	
ré	sail
do#	
<hr/>	
si	
lá#	
lá	fore
sol#	
sol	sleeps in
fá#	Be she the
fá	
mi	sand
ré#	
ré	
do#	

si	times must
lá#	
lá	Yes and how many the ca nnon
sol#	
sol	
fá#	balls
fá	
mi	
ré#	
ré	fly
do#	

si	for
lá#	
lá	fore they're e banned?
sol#	
sol	ver
fá#	Be
fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	

si	
lá#	
lá	
sol#	
sol	an swer is
fá#	The my blow in" in
fá	
mi	friend the
ré#	
ré	wind
do#	

si	
lá#	
lá	
sol#	
sol	an swer
fá#	The is
fá	
mi	blow in'
ré#	
ré	in wind
do#	the

si	years
lá#	
lá	Yes and how ma ny can moun
sol#	
sol	a
fá#	tain
fá	
mi	e
ré#	
ré	xist
do#	

si	washed
lá#	
lá	fore it is to sea
sol#	
sol	the
fá#	Be
fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	

si	years
lá#	
lá	Yes and how ma ny can peo
sol#	
sol	some
fá#	ple
fá	
mi	e
ré#	
ré	xist
do#	

si	
lá#	
lá	fore they're
sol#	
sol	llowed
fá#	Be a
fá	to be
mi	free
ré#	
ré	
do#	

si	times
lá#	
lá	Yes and how ma ny can man
sol#	
sol	a
fá#	turn
fá	
mi	his
ré#	
ré	head
do#	

si	just
lá#	
lá	tend that he doe see
sol#	
sol	sn't
fá#	And pre
fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	

si	
lá#	
lá	
sol#	
sol	an swer is
fá#	The my blow in' in
fá	
mi	friend the
ré#	
ré	wind
do#	

si	
lá#	
lá	
sol#	
sol	an swer
fá#	The is
fá	
mi	blow in'
ré#	
ré	in wind
do#	the

si	times						
lá#							
lá	Yes	and	how	ma	ny	must	man
sol#							
sol							a
fá#							look
fá							
mi							
ré#							
ré							up
do#							

si	see						
lá#							
lá	fore	he	can				sky
sol#							
sol							the
fá#	Be						
fá							
mi							
ré#							
ré							
fá							

si	ears						
lá#							
lá	Yes	and	how	ma	ny	one	
sol#							
sol							must
fá#							man
fá							
mi							
ré#							
ré							have
do#							

si							
lá#							
lá	fore	he					
sol#							
sol							hear
fá#	Be	can					
fá						peo	ple
mi							cry
ré#							
ré							
do#							

si	deaths						
lá#							
lá	Yes	and	how	ma	ny	will	take
sol#							
sol							it
fá#						till	
fá							
mi							he
ré#							
ré							knows
do#							

si	peo						
lá#							
lá	too	ma	ny	ple	died		
sol#							
sol							have
fá#	That						
fá							
mi							
ré#							
ré							
do#							

si							
lá#							
lá							
sol#							
sol	an	swer				is	
fá#	The	my		blow	in'	in	
fá							
mi	friend					the	
ré#							
ré							wind
do#							

si								
lá#								
lá								
sol#								
sol	an	swer						
fá#	The	is						
fá								
mi	blow						in'	
ré#								
ré						in	wind	
do#							the	

ANEXO D – Linha melódica da canção “Man Gave Names to All The Animals”

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____
 do# _____
 do _____
 si Man gave names to _____ mals
 lá# _____
 lá _____ all _____ an i
 sol# _____ the
 sol _____
 fá# _____
 fá _____

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____
 do# _____
 do _____
 si In _____ ning in _____ ning
 lá# _____
 lá the gin the gin
 sol# _____
 sol be be
 fá# _____
 fá _____

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____
 do# _____
 do _____
 si Man gave names to _____ mals
 lá# _____
 lá _____ all _____ an i
 sol# _____ the
 sol _____
 fá# _____
 fá _____

fá _____
 mi _____
 ré# _____
 ré _____
 do# _____
 do _____
 si In _____ ning long
 lá# _____
 lá the gin time go
 sol# _____
 sol be a
 fá# _____
 fá _____

fá
mi
ré#
ré
do#
do
si He saw an animal liked growl
lá#
lá that
sol#
sol to
fá#
fá

fá
mi
ré#
ré
do#
do
si Big furry paws
lá#
lá and he liked howl
sol#
sol to
fá#
fá

fá
mi back and
ré# fur ry
ré
do#
do hair
si Great big furry
lá#
lá
sol#
sol
fá#
fá

fá
mi
ré#
ré think I'll call it a
do#
do Ah
si
lá#
lá
sol#
sol bear
fá#
fá

fá
mi
ré#
ré
do#
do
si He saw an an i mal on hill
lá#
lá up
sol#
sol a
fá#
fá

fá
mi
ré#
ré
do#
do
si Chew ing up so much grass
lá#
lá un til she filled
sol#
sol was
fá#
fá

fá
mi
ré#
ré did n't know
do#
do how
si He saw milk com in
lá#
lá
sol#
sol out and he
fá#
fá

fá
mi
ré#
ré think I'll call it a
do#
do Ah
si
lá#
lá
sol#
sol cow
fá#
fá

fá
 mi
 ré#
 ré
 do#
 do
 si He saw an an i mal snort
 lá#
 lá that liked
 sol#
 sol to
 fá#
 fá

fá
 mi
 ré#
 ré
 do#
 do
 si Horns on his head
 lá#
 lá and they were n't short
 sol#
 sol too
 fá#
 fá

fá
 mi noth in' that he
 ré#
 ré
 do#
 do pull
 si looked like there was n't could n't
 lá#
 lá
 sol#
 sol It
 fá#
 fá

fá
 mi I'll a
 ré#
 ré
 do#
 do Ah
 si
 lá#
 lá
 sol#
 sol think call it bull
 fá#
 fá

fá
 mi
 ré#
 ré
 do#
 do
 si He saw an animal trail
 lá#
 lá leav in
 sol#
 sol a muddy
 fá#
 fá

fá
 mi
 ré#
 ré
 do#
 do
 si Real dirty face
 lá#
 lá and a curl tail
 sol#
 sol y
 fá#
 fá

fá
 mi small and he
 ré#
 ré was n't too
 do#
 do big
 si He was n't too
 lá#
 lá
 sol#
 sol
 fá#
 fá

fá
 mi I'll a
 ré#
 ré
 do#
 do Ah
 si
 lá#
 lá
 sol#
 sol think call it pig
 fá#
 fá

fá
mi
ré#
ré
do#
do
si Next an i mal meet
lá#
lá that he
sol#
sol did
fá#
fá

fá
mi
ré#
ré wool
do#
do
si Had on his back
lá#
lá and hooves on feet
sol#
sol his
fá#
fá

fá
mi moun tain
ré#
ré side so
do#
do steep
si Eat ing grass on a
lá#
lá
sol#
sol
fá#
fá

fá
mi I'll a
ré#
ré
do#
do Ah
si
lá#
lá
sol#
sol think call it sheep
fá#
fá

fá	
mi	
ré#	
ré	
do#	
do	
si	He saw an an i mal as glass
lá#	
lá	smooth
sol#	
sol	as
fá#	
fá	

fá	
mi	
ré#	
ré	Slith
do#	
do	
si	er way
lá#	
lá	ing his through grass
sol#	
sol	the
fá#	
fá	

fá	
mi	tree
ré#	
ré	near a
do#	
do	lake
si	Saw him dis ap pear by a
lá#	
lá	
sol#	
sol	
fá#	
fá	

ANEXO E – Linha melódica da canção “Knockin’ on Haven’s Door”

si	Ma	ma	take	this	
lá#					
lá			badge	off	me
sol#					
sol				of	
fá#					
fá					
mi					
ré#					
ré					

si	I	can't	use
lá#			
lá		it	a
sol#			
sol		ny	mo
fá#			
fá			
mi			ore
ré#			
ré			

si	get	dark	too
lá#			
lá	tin'	dark	see
sol#			
sol			to
fá#			
fá			
mi			
ré#			
ré	It's		

si	feel				
lá#					
lá	like	I'm	knock	in'	hea
sol#					
sol			on	ven's	do
fá#					
fá					
mi					or
ré#					
ré	I				

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea door
sol#	
sol	ven's
fá#	
fá	
mi	
ré#	
ré	

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea
sol#	
sol	ven's do
fá#	
fá	
mi	or
ré#	
ré	

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea door
sol#	
sol	ven's
fá#	
fá	
mi	
ré#	
ré	

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea
sol#	
sol	ven's do
fá#	
fá	
mi	or
ré#	
ré	

si	Ma	ma	put		
lá#					
lá		my	guns	in	ground
sol#					
sol				the	
fá#					
fá					
mi					
ré#					
ré					

si	I	can't	shoot	
lá#				
lá		them	a	
sol#				
sol			ny	mo
fá#				
fá				
mi				ore
ré#				
ré				

si	That	long	black		
lá#					
lá		cloud	is	co	down
sol#					
sol				min'	
fá#					
fá					
mi					
ré#					
ré					

si	feel					
lá#						
lá	like	I'm	knock	in'	hea	
sol#						
sol				on	ven's	do
fá#						
fá						
mi						or
ré#						
ré	I					

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea door
sol#	
sol	ven's
fá#	
fá	
mi	
ré#	
ré	

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea
sol#	
sol	ven's do
fá#	
fá	
mi	or
ré#	
ré	

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea door
sol#	
sol	ven's
fá#	
fá	
mi	
ré#	
ré	

si	Knock knock knock
lá#	
lá	in' on hea
sol#	
sol	ven's do
fá#	
fá	
mi	or
ré#	
ré	