UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

GIULIANA GRAMANI

**Mudanças e permanências:
a indústria cultural e os anos 60 em *I'm Not There*, de Todd Haynes**

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

**Mudanças e permanências:
a indústria cultural e os anos 60 em *I'm Not There*, de Todd Haynes**

Giuliana Gramani

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

São Paulo
2014

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.

Nome: GRAMANI, Giuliana

Título: Mudanças e permanências: a indústria cultural e os anos 60 em *I'm Not There*, de Todd Haynes

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, por me propiciarem tanto e a quem serei
sempre grata por todo o amor, carinho e incentivo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares, com quem aprendi tanto e que confiou em mim desde a graduação, me dando dicas valiosas nos momentos mais fundamentais e me ajudando a enxergar a literatura e o cinema de uma forma completamente nova.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa concedida, possibilitando maior dedicação à elaboração dessa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Daniel Puglia e à Profa. Dra. Mayumi Ilari pelas contribuições na banca de qualificação.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas e ao Serviço de Pós-Graduação da FFLCH pelas dúvidas sanadas e pelo auxílio prestado.

Aos meus amigos, que souberam compreender quando eu estava monotemática e se dispuseram muito gentilmente a me ajudar, e aos meus colegas de trabalho, por serem flexíveis e entenderem quando precisei dedicar mais tempo aos estudos.

Aos companheiros da Maison du Nord, que me acolheram de braços abertos desde o início dessa trajetória e que dividiram todos os momentos comigo, ouvindo desabaços, dando sugestões e garantindo que o percurso fosse mais alegre. Obrigada por me ensinarem tanto e por estarem ao meu lado, contemplando-me pessoal e academicamente.

Aos meus pais, sem os quais nada disso seria possível. Obrigada por dividirem comigo as alegrias e as angústias, por serem pacientes e compreensivos e por proporcionarem toda a base de que precisei para chegar até aqui.

Ao Diego, pela paciência (e interesse) em discutir comigo incontáveis vezes os temas deste trabalho (e até em ler atentamente meus textos), pelo incentivo e pelo companheirismo.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar o filme *I'm Not There* (*Não estou lá*, EUA, 2007), dirigido pelo norte-americano Todd Haynes. A análise terá como seu principal objetivo detectar o tema central da obra, que retrata a vida e carreira de Bob Dylan através de seis personagens bastante distintos. Para isso, serão observados mais minuciosamente três personagens da película, os mais ligados ao universo musical, a saber, o menino que se apresenta como Woody Guthrie, Jack Rollins e Jude Quinn. Os outros três personagens (Robbie Clark, Arthur Rimbaud e Billy the Kid) serão discutidos à medida que suscitam temas relevantes para a compreensão da obra. Tal análise permite concluir que o tema central de *I'm Not There* é a indústria cultural. A partir disso, é possível então ver de que maneira essa questão é abordada pelo filme e como ela serve de ponto de partida para uma discussão mais ampla, sobre o panorama social e político da década de 1960 nos Estados Unidos. Por fim, será debatida a importância de um filme contemporâneo ter como mote os anos 60 e como o próprio *I'm Not There*, enquanto objeto de cultura, se relaciona com a discussão que ele próprio propõe sobre a indústria cultural.

Palavras-chave: canção de protesto; contracultura; Estados Unidos; filme; indústria cultural

ABSTRACT

The aim of the present work is to analyze the movie *I'm Not There* (USA, 2007), by the American director Todd Haynes. The analysis will have as its main goal pinpointing the central theme of the movie, which portrays the life and career of Bob Dylan through six very distinct characters. Therefore, three characters will be thoroughly observed, the ones more closely connected to the musical universe, namely the boy who presents himself as Woody Guthrie, Jack Rollins and Jude Quinn. The other three characters (Robbie Clark, Arthur Rimbaud and Billy the Kid) will be discussed insofar as they raise relevant issues for understanding the film. This analysis leads to the conclusion that the main topic in *I'm Not There* is the culture industry. It is thus possible to see in which way the movie deals with this issue and how the theme works as a starting point for a broader discussion concerning the social and political panorama of the 1960s in the United States. Finally, it is necessary to debate the importance of a contemporary movie having as its topic the 1960s and how *I'm Not There* itself, as a cultural object, relates to the discussion it proposes regarding the culture industry.

Keywords: counterculture; culture industry; film; protest songs; United States

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	5
RESUMO	6
ABSTRACT	7
1. INTRODUÇÃO	9
2. WOODY GUTHRIE, O SIMULADO	17
3. JACK ROLLINS, O PROFETA	39
4. JUDE QUINN	55
5. A INDÚSTRIA CULTURAL	90
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	123

1. INTRODUÇÃO

I'm Not There (Não estou lá, EUA, 2007) é um filme dirigido pelo norte-americano Todd Haynes baseado na vida e carreira do cantor e compositor Bob Dylan. O título vem de uma canção homônima de Dylan de 1967 que só foi lançada oficialmente na trilha sonora do filme. Como o próprio título denota, o músico não é ao menos mencionado na película, exceto por suas canções, que compõem toda a trilha sonora. Sua única aparição é a imagem de um de seus shows na última cena. Alguns períodos de sua vida e algumas de suas facetas são retratados por diferentes personagens.

Todd Haynes é um cineasta norte-americano nascido em 1961 na Califórnia e formado em Arte e Semiótica pela Brown University. Sua filmografia inclui outras duas obras relacionadas ao universo da música: um média-metragem sobre Karen Carpenter (*Superstar: The Karen Carpenter Show* – 1987) e um longa sobre o *glam rock* (*Velvet Goldmine* – 1998), além dos mais conhecidos *Safe* (1995) e *Longo do paraíso* (2002).

Para que se entenda a proposta de *I'm Not There* e a maneira como a obra foi estruturada, é preciso prestar particular atenção às duas primeiras sequências do filme. Ele se inicia com uma sequência em preto e branco, filmada com o que parece ser uma *hand-held câmera*.¹ A primeira tomada é um *plongée*² de uma mesa com copos, bebidas, cigarros, um cinzeiro e uma prancheta. A câmera então se levanta e nos mostra um homem que aponta a direção que deve ser seguida. A câmera segue na direção apontada, passando por um corredor no qual vemos mulheres que olham para a câmera e, ao fundo, um sinal de saída. O espectador então percebe que se trata dos bastidores de algum teatro ou casa de shows. Ouve-se um barulho de pessoas falando e gritando, porém em um volume baixo. Conforme a câmera avança por esse corredor, ela passa ao lado de outro homem que vinha em direção a ela, mas desvia para o lado ao se aproximar. A câmera continua seguindo na direção dos sinais de saída e encontra um terceiro homem, que a acompanha por

¹ A câmera é segurada nas mãos pelo operador, ao invés de ficar apoiada em um tripé.

² Neste tipo de tomada, “a câmera é colocada acima do objeto, apontando para baixo” (MAMER, 2009, p. 8, tradução minha).

uma porta na qual se lê “palco”. O homem, acompanhado pela câmera, sobe uma escada e nesse momento torna-se perceptível que, à medida que a câmera avança, aumenta o volume das conversas e gritos das pessoas que ouvimos. Ao final da escada, outro homem segura uma porta aberta para que o homem que “guia” a câmera e a última passem. Chega-se então à lateral de um palco, no qual se vê o que parece ser uma bandeira dos Estados Unidos. O homem continua guiando a câmera no palco, agora já com o barulho da plateia bem alto. Veem-se alguns membros de uma banda com seus instrumentos no palco, à frente da bandeira, ofuscados por uma forte luz. A câmera adentra por completo o palco e junta-se a essa banda, o que é seguido por um corte.

A partir dessa primeira sequência podemos tirar algumas conclusões sobre o filme. O posicionamento e a movimentação da câmera na cena permitem notar que se trata de uma câmera subjetiva, hipótese essa corroborada pelo emprego da técnica da *hand-held camera*, que geralmente é empregada nos filmes com o intuito de se dar a impressão de que a câmera está sendo segurada e manipulada por alguém que se situa dentro da narrativa, ao invés de por uma pessoa externa, como um operador de câmera (*cameraman*). A cena também nos permite supor que a pessoa responsável pelo manejo da câmera pertence à banda que vemos, seguindo sua trajetória desde os bastidores até o palco para se juntar aos outros músicos.

Tendo tais hipóteses em mente, observemos então a sequência que vem logo depois dessa. Ela se inicia com duas tomadas de uma moto sendo acelerada e o som dessa aceleração, a primeira mostrando os pés da pessoa que conduz o veículo e, após um corte, uma segunda tomada mostrando as mãos do condutor. Há outro corte para um plano aberto de um campo, no qual surge, a partir da esquerda, uma moto passando ao fundo. Ao som da moto, sobe na tela o seguinte letreiro: “Eu ele / sou ela / não ela / não aqui / não estou lá”.³

Um corte nos leva a uma nova cena, que se inicia com a imagem do rosto do personagem que depois descobrimos ser Jude Quinn, filmado do nariz para cima enquanto está deitado e com os olhos fechados. A partir desse momento, inicia-se uma narração feita por um homem em *voice-over*. Essa voz nos informa: “Aí está

³ “*I he / I’m her / not her / not here / I’m not there*”. Cabe ressaltar que em inglês cria-se um paralelismo maior entre os elementos por conta da semelhança entre os termos *her* (ela), *here* (aqui) e *there* (lá).

ele. Que Deus abençoe sua alma e sua grosseria”.⁴ Há um novo corte para os pés de uma maca sendo movidos e, após mais um corte, vemos uma lâmpada que parece a de um centro cirúrgico piscando, até ficar de fato acesa. A cena é cortada e mostram-se médicos ao redor da maca na qual Quinn está deitado. O narrador diz: “Um público faminto agora pode compartilhar os restos da doença dele e de sua agenda telefônica”. Corta-se a imagem para um plano fechado filmado em *plongée* com um corte sendo feito com um bisturi na pele de uma pessoa que, pela configuração da cena, podemos concluir ser Quinn. Há um novo corte, acompanhado por uma iluminação e um som semelhantes aos de uma câmera fotográfica, que nos leva de volta à primeira imagem da cena, na qual vemos o rosto de Quinn, porém agora já sabemos o contexto no qual essa cena se dá, ou seja, o de uma autópsia. O narrador diz: “Aí está ele”. Segue-se a essa cena uma sequência na qual são apresentadas imagens em plano americano de diferentes personagens da história, cada qual, exceto Quinn, definido pelo narrador em uma única expressão, a saber, Arthur Rimbaud (“poeta”), Jack Rollins (“profeta”), Billy the Kid (“marginal”), o menino que se apresenta como Woody Guthrie (“simulado”) e Robbie Clark (“astro”). A isso se segue um corte para uma imagem em *close* de um rosto masculino (de um dos médicos) de perfil no canto esquerdo da tela, cujos olhos não vemos, e que está falando, mas cuja voz não ouvimos. A câmera faz então uma espécie de jogo de campo-contracampo e passa a outro rosto masculino (o de outro médico) enquadrado da mesma forma, mas no canto direito da tela, o qual também está falando, mas cuja voz também não ouvimos. Enquanto isso ouvimos a voz do narrador dizer: “Apanhado por um *voyeur* que logo descobriria...”. Corta-se para uma tomada feita em *plongée* de alguém sobrepondo as mãos de uma pessoa sobre seu corpo. A narração agora sofre uma alteração e ouvimos outra voz, que posteriormente descobrimos ser a de Jude Quinn, dizendo: “Um poema é como... uma pessoa nua”. Há um corte para uma tomada em *plongée* de Quinn no caixão com suas mãos sobre a barriga, o que ajuda a entender a tomada anterior das mãos. Ouvimos novamente o narrador em *voice-over*: “Até mesmo o fantasma era mais de uma pessoa”. A isso se segue um corte no qual se veem planos

⁴ As falas do filme serão aqui citadas de acordo com a legenda em português do DVD da Europa Filmes comercializado no Brasil, exceto onde for detectado que houve alguma omissão por conta do tamanho reduzido das legendas ou quando julgarmos que algum outro termo expressaria melhor a ideia transmitida pelo original em inglês.

americanos de diferentes personagens (separados sempre por cortes com o barulho de um tiro), na seguinte ordem: Jude Quinn, Billy the Kid, o menino que diz ser Woody Guthrie, Robbie Clark, Jack Rollins e Arthur Rimbaud. No último, os cortes cessam e Rimbaud, olhando para a câmera, diz: “Mas uma música é algo que anda sozinho”. Ouve-se uma música (“Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again”) e ocorre um corte.

Essa sequência apresenta os seis personagens que irão compor a narrativa. Cabe aqui ressaltar que neste trabalho opta-se por falar em seis personagens, seguindo a linha dessa sequência de abertura, já que o cantor Jack Rollins e o Pastor John são na verdade fases distintas de um mesmo personagem. É só na abertura propriamente dita que, ao som de “Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again” e com imagens de pessoas no metrô e nas ruas, sobem os créditos do filme. Neles, além dos nomes das pessoas envolvidas no processo produtivo da obra (como atores, produtores e o diretor), o público depara-se com a frase “inspirado na música e nas muitas vidas de Bob Dylan”.

Com isso, o espectador pode estabelecer uma relação entre as sequências que foram descritas até então. É possível concluir que o filme, através desses seis personagens diferentes, falará, de forma metafórica (já que se opta pelo termo “inspirado”, ao invés do mais corriqueiro “baseado”), sobre momentos da vida pessoal e sobretudo profissional de Bob Dylan, hipótese essa corroborada pela primeira sequência, na qual se dá a entender que a câmera subjetiva remete a um artista que irá se apresentar ao lado de uma banda. A bandeira dos Estados Unidos colocada no fundo do palco dessa cena remete a uma sequência posterior de Jude Quinn, na qual ele se apresenta na Inglaterra em um palco em cujo fundo vemos uma grande bandeira americana. Estabelece-se aqui, portanto, a estrutura geral do filme, ou seja, a fragmentação da apresentação de diversos momentos da carreira de Dylan através de seis personagens distintos.

Vale lembrar também que o mote da forma escolhida é uma frase do poeta francês Arthur Rimbaud, lida por um dos personagens (a pintora Claire) em uma cena do filme e constantemente mencionada pelo diretor em suas entrevistas: “*Je est un autre*” [Eu é um outro].⁵

⁵ A frase foi cunhada por Rimbaud em duas cartas de maio de 1871: uma a seu professor Georges Izambard, datada do dia 13, e outra ao poeta francês Paul Demeny, datada do dia 15. As cartas estão disponíveis em: <http://www.mag4.net/Rimbaud/Documents1.html>. Acesso em: 21 set. 2012.

Esse caráter disjuntivo permeia não só a temática do filme, mas também a sua estrutura formal. Essas primeiras sequências já apresentam os princípios que pautarão a forma da obra, a saber, uma falta de continuidade espacial e temporal, marcada por saltos e cortes que não visam dar ao espectador a impressão de uma sequência não interrompida (caso da montagem de continuidade, amplamente empregada no cinema hegemônico), mas sim que pretendem destacar justamente essa quebra de fluxo e estabelecer relações entre conceitos ou temas apresentados por sequências diferentes (caso da montagem conceitual). O filme, portanto, adota uma forma antinaturalista nesse sentido.

Esse antinaturalismo pode ser claramente notado logo após a sequência de abertura, quando, ao som de “Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again”, o público vê primeiro imagens que parecem documentais de pessoas no transporte público, mas depois é apresentado a imagens mais claramente “construídas” de pessoas nas ruas, todas as quais olham para a câmera enquanto essa passa por elas.⁶ Pelo fato de se tratar de um filme inspirado na vida de um cantor famoso, a expectativa inicial do público é de que a obra retrate-o de maneira convencional, ou seja, apresentando eventos marcantes de sua vida em ordem cronológica e mostrando como ele veio a se tornar um astro da música, com um possível destaque aos percalços enfrentados nessa trajetória. No entanto, *I’m Not There* parte na direção contrária, não tendo nenhuma intenção de ser “fiel” à vida de Dylan e nem de se limitar a apresentar fatos que ocorreram com ele. O filme, ao empregar essa estratégia, revela-se uma obra ficcional, e portanto construída.⁷

⁶ Sequência semelhante, em que os personagens olham diretamente para a câmera, ocorre quando são mostrados fãs de Jude Quinn após expressarem sua frustração com o cantor pelo fato de ele ter passado a se apresentar acompanhado de uma banda que utiliza instrumentos elétricos.

⁷ O próprio Todd Haynes afirmou certa vez que “[s]empre parece muito mais falso quando você se propõe a ser realista” (Cf. BERNIER, C. M. “Beyond the Surface of Things”: Race, Representation and the Fine Arts in *Far from Heaven*. MORRISON, J. *The Cinema of Todd Haynes: All That Heaven Allows (Directors’ Cuts)*. Londres: Wallflower Press, 2006, tradução minha.) Anatol Rosenfeld (2002, p. 131) corrobora essa visão, ao afirmar o seguinte: “Não vale a pena entrar numa discussão do conceito de realismo em arte; certo é que nunca poderá ser objetivo da arte reproduzir a realidade fenomenal, copiando-a, pelo simples fato de que não existe arte sem estilização e sem certas convenções de expressão”. Brecht também advogou em prol de uma noção de realismo que fosse além dos aspectos estéticos e ilusórios da obra: “Nosso conceito de *realismo* precisa ser amplo e político, livre de restrições estéticas e independente de convenções. *Realista* significa: apresentar a rede causal da sociedade de forma crua / mostrar o ponto de vista dominante como o ponto de vista dos dominadores / escrever a partir do ponto de vista da classe que preparou as soluções mais amplas para os problemas mais urgentes que afligem a sociedade humana / enfatizar a dinâmica do

A representação antinaturalista proposta pelo filme evita também que o espectador se identifique emocionalmente com a figura de Dylan e seus dramas pessoais, o que seria de se esperar que ocorresse com o público de uma *biopic* convencional.⁸ O público, forçado a adotar uma postura distanciada em relação àquilo que lhe está sendo mostrado, vê-se em diversos momentos (e por meio de diversos procedimentos, como o uso da montagem) impelido a estabelecer relações entre os elementos apresentados pelo filme. Se a primeira sequência da película poderia supor tal identificação entre público e personagem, sobretudo por meio do uso da *hand-held camera*, a sequência seguinte quebra definitivamente essa ideia ao apresentar a divisão do mote da obra em seis personagens diferentes e também ao mostrar diversos atores olhando diretamente para a câmera, conforme comentado anteriormente. O espectador, diante de tais personagens, não consegue adotar um ponto de vista maniqueísta, segundo o qual elementos são facilmente classificáveis como “bons” ou “maus”, “certos” ou “errados”. No caso de *I’m Not There*, a dicotomia seria entre “engajado” e “vendido”. Nenhum dos personagens do filme pode, como veremos, ser inserido incontestavelmente em uma dessas categorias. O público, então, ao invés de despender sua atenção e sua energia na tentativa de classificar os personagens, passa a perceber que a discussão proposta pela obra não se limita apenas a eles, mas sim que o diretor Todd Haynes retoma Dylan para falar sobre assuntos relevantes para o momento histórico no qual grande parte da obra se passa (a década de 1960) e a contemporaneidade.

É justamente por não se propor a fazer uma representação supostamente realista e objetiva de Dylan que o filme consegue ser de fato realista, apresentando ao público um verdadeiro retrato da década de 1960 nos Estados Unidos. Além disso, é deixando de lado o que o cinema hegemônico considera uma representação

desenvolvimento / concretizar para fomentar a abstração. [...] O realismo não é uma mera questão de forma. Ao copiar os métodos desses realistas, deixamos de ser realistas nós mesmos” (BRECHT apud WILLET, 1992, p. 109-10, grifo no original, tradução minha).

⁸ O procedimento é afeito ao que Brecht preconizava sobre a questão da empatia. Para o dramaturgo alemão, o teatro épico deveria sim ter elementos de emoção, porém evitando a questão da empatia, ou seja, a identificação da plateia com o personagem por meio da emoção, pois isso levaria o espectador a adotar uma postura passiva, e não crítica, perante a obra. No teatro épico as emoções são mostradas longe de origens subscientes e as emoções do público não necessariamente correspondem às do personagem, o que indica que elas não são comuns a todos os homens e nem incapazes de serem mudadas.

realista que o filme consegue ampliar seu escopo, trazendo à tona questões mais amplas relacionadas ao contexto sócio-histórico ao qual a obra se remete.

As duas primeiras sequências estabelecem não só o tema e a forma da obra, mas também a postura que será adotada em relação a esse tema. O uso da *hand-held camera*, muito utilizada em documentários ou quando se pretende criar o efeito de realismo em filmes de ficção, aliado à cena da autópsia de um dos personagens, explicita o caráter investigativo da obra. O objetivo deste trabalho é adotar essa mesma postura investigativa em relação ao filme, dissecando-o e buscando nele seus elementos centrais. É fundamental aqui ressaltar que o intuito não é meramente elencar as referências presentes no filme à vida e carreira de Dylan e a outros eventos dos anos 60, como grande parte da crítica o fez.⁹ Isso implicaria perder-se em uma leitura chapada e superficial do filme, que iria inclusive contra o que sua própria forma propõe, a qual tira o foco da subjetividade do indivíduo que lhe serviu como inspiração.¹⁰ O interesse aqui é, portanto, mapear os temas centrais do filme. Seu título dá a primeira pista aos espectadores, afirmando que o eu, Dylan, não está na obra. Se o filme então não é sobre Dylan, cabe ao público se perguntar sobre quem ele é, pergunta essa que o presente trabalho tem o intuito de tentar responder. O objetivo aqui, por conseguinte, é identificar o tema central do filme e entender a relevância desse tema para a contemporaneidade.

Tendo em vista os diferentes personagens que compõem a narrativa, é possível notar que três deles (o garoto que diz ser Woody Guthrie, Jack Rollins e Jude Quinn) relacionam-se mais diretamente ao universo da música. Os outros três (Robbie Clark, Arthur Rimbaud e Billy the Kid) ainda apresentam relações com o universo da indústria cultural, mas não necessariamente com o âmbito musical. Em vista disso, mostra-se frutífero dividir os personagens nesses dois grupos para sua observação, sempre lembrando que tal divisão de forma alguma visa separar os personagens em categorias estanques, pois o filme, através de sua estrutura não linear, utiliza-se de vários recursos para que as histórias dos personagens se comentem e se relacionem. O presente trabalho enfocará o primeiro grupo de personagens, aquele referente aos que são músicos, por acreditar que eles são os

⁹ Para mais detalhes sobre a recepção crítica do filme, ver o sexto capítulo.

¹⁰ As referências à vida de Dylan serão aqui mencionadas apenas quando julgar-se que elas são necessárias para melhor compreender o que é apresentado pelo filme.

mais centrais para a narrativa, por lidarem de forma mais explícita e frutífera com os principais temas suscitados pelo filme. Os outros personagens serão analisados de forma mais pontual, à medida que se relacionam com as questões centrais da obra.

Os próximos três capítulos, portanto, lidarão cada um com um dos personagens músicos e com os assuntos que emergem em suas sequências. O quinto capítulo debruça-se sobre a indústria cultural e o capítulo final visa discutir a posição do próprio *I'm Not There*, enquanto objeto de cultural, dentro do panorama da indústria cultural e qual a importância de o filme, feito há poucos anos, trazer à tona um debate sobre o papel do artista e sobre os anos 60.

2. WOODY GUTHRIE, O SIMULADO

Com base na divisão proposta anteriormente, enfoquemos aqui os personagens mais diretamente relacionados ao universo da música: o menino que se apresenta como Woody Guthrie, Jack Rollins e Jude Quinn. Eles serão apresentados na ordem em que são introduzidos no filme (excetuando as sequências de abertura). Tendo em vista o motivo pelo qual esses três personagens foram colocados em um mesmo grupo, mostra-se frutífero observar elementos que compõem a configuração deles enquanto músicos. Além disso, serão analisados também outros temas suscitados pelas sequências de cada um desses personagens.

Iniciemos nossa observação pelo garoto de onze anos que diz ser Woody Guthrie (interpretado por Marcus Carl Franklin). Para isso, vale atentar-se primeiramente para uma de suas cenas. Ele é visto com dois senhores negros na varanda de uma casa no campo, todos tocando violões e cantando a música “Tombstone Blues”. Ao final, os três riem bastante e há um corte. Eles são vistos então dentro da casa, sentados à mesa, junto com a esposa de um desses senhores e seus filhos. Enquanto vê-se apenas um prato de comida sendo passado pela mesa, ouve-se o menino dizer que a verdadeira música americana vem de baixo para cima.¹¹ Eles continuam a conversa e agora vemos os rostos das pessoas. A esposa de um dos senhores critica o garoto por ser 1959 e ele estar cantando sobre trens, enquanto estavam ocorrendo conflitos raciais e havia gente passando fome. Ela então o aconselha a viver seu próprio tempo e cantar sobre ele. Seu marido a repreende por criticar o menino, mas o último diz que ela deve falar e ouve suas recomendações.

¹¹ É interessante notar como o posicionamento da câmera nessa tomada reforça o que é dito pelo personagem. Enquanto ele afirma que “a verdadeira música americana vem de baixo para cima”, a tomada é filmada em *plongée*, ou seja, a partir de uma posição superior. Com isso talvez seja possível pensar que aquilo que a câmera mostra, em vista desse seu posicionamento, seria correspondente ao “de baixo” da fala do menino, ou seja, a verdadeira música americana viria de pessoas humildes. Já o “para cima” da fala do garoto talvez pudesse estar representado na cena pela própria câmera, que está em cima dessas pessoas. Extrapolando essas observações, talvez fosse possível concluir que a verdadeira música americana então viria de pessoas mais simples e iria até a indústria cultural, da qual a câmera seria, portanto, um símbolo.

Em um primeiro momento, é importante observar quatro elementos para a configuração desse personagem enquanto músico: os instrumentos musicais utilizados, os locais no qual ele se apresenta, o público para o qual ele se apresenta e as canções que ele canta/toca. Vejamos como esses fatores estão configurados na sequência descrita acima. O menino que diz ser Woody Guthrie toca violão ao lado de dois senhores negros que aparentam ser pessoas humildes, que não vivem em meio ao luxo. Essa parceria musical ocorre na varanda da casa de um deles no campo e não há nenhum público assistindo a essa apresentação, já que só há os três homens em cena. Ocorre, no entanto, após essa sequência, uma discussão sobre os temas abordados pelas músicas cantadas pelo garoto. Ele é questionado pela mãe da família sobre o conteúdo dessas músicas, o qual ela parece considerar um pouco anacrônico, sugerindo-lhe cantar sobre temas mais contemporâneos. A canção executada por eles é “Tombstone Blues”,¹² que conta com inúmeras referências bíblicas e a personalidades históricas (tanto mundiais quanto americanas) e cujo refrão apresenta um viés de crítica social inegável, ao afirmar: “Mamãe está na fábrica / Ela não tem sapatos / Papai está no beco / Ele está procurando comida / Eu estou na cozinha / Com o *blues* da lápide”.¹³ O “eu” da música também diz que deseja escrever uma melodia tão simples que impedisse a moça com a qual fala de enlouquecer e que fizesse cessar sua dor.¹⁴ Dois versos dessa canção¹⁵ serão posteriormente lidos pela figura do ex-presidente americano Lyndon Johnson¹⁶ durante uma sequência de Jude Quinn.

Observemos em que ponto da trajetória do personagem essa cena se insere e como ela se relaciona com outras cenas dele. A primeira sequência na qual o

¹² Lançada no álbum *Highway 61 Revisited*, de 1965, é executada na trilha sonora do filme por Richie Havens, cantor americano de música *folk* que é um dos senhores que aparece na cena.

¹³ “*Mama’s in the factory / She ain’t got no shoes / Daddy’s in the alley / He’s looking for food / I’m in the kitchen / With the tombstone blues*”.

¹⁴ “*Now I wish I could write you a melody so plain / That could hold you, dear lady, from going insane / That could ease you and cool you and cease the pain / Of your useless and pointless knowledge*”.

¹⁵ “*Death to all those who would whimper and cry*” e “*The sun is not yellow, it’s chicken*”.

¹⁶ Lyndon B. Johnson (1908-1973) foi presidente dos Estados Unidos entre os anos de 1963 e 1969. Em 1963, ele era vice-presidente e assumiu o cargo após o assassinato de Kennedy. Membro do Partido Democrata, LBJ, como era conhecido, aumentou vertiginosamente o número de soldados americanos no Vietnã, gerando em seu país um crescente movimento contra a guerra. (Cf. ZINN, 2003, p. 469-502.)

menino que diz ser Woody Guthrie aparece se dá em um trem no qual ele pega carona. Há outros dois homens pobres nesse trem e os três conversam durante a viagem. O garoto conta a eles um pouco sobre seu passado e os três dividem um pedaço de pão. Enquanto isso, o menino lhes diz: “Claro que o sucesso não é tudo o que devia ser. Há algo estranho, eu acho, em colocar alguém no palco, distante dos outros, quando lá embaixo tem gente de tudo que é tipo”. Depois disso, a próxima sequência que se vê desse personagem é aquela na qual ele canta “Tombstone Blues”. O fato de essas sequências serem mostradas como uma espécie de continuidade na trajetória do personagem ressalta a questão da coletividade presente em ambas. Tal distribuição das cenas também reforça a postura do garoto em relação ao sucesso. O fato de ele tocar com senhores negros humildes e discutir com eles o conteúdo das canções mostra que ele preferia isso ao sucesso, o qual descreve como estranho, por isolar o artista de seu público, colocando-o em um palco. Ao tocar “Tombstone Blues”, ele também não está isolado em um palco, mas sim junto aos homens que podem ser encontrados nos vagões.

Essa sequência, no entanto, só pode ser entendida em sua totalidade se tivermos em mente outra sequência posterior a ela. O menino, resgatado de um afogamento por uma família branca de classe média, é visto sentado na sala de estar da casa dessa família, uma típica casa dos subúrbios americanos, vestindo terno e tomando vinho. Ele executa a canção “When the Ship Comes In” para dois casais (os donos da casa e seus amigos). Ao final, ele é aplaudido e elogiado, e todos discutem o possível futuro do garoto.

Retomemos aqui os quatro elementos elencados anteriormente para a configuração desse personagem enquanto músico. Nessa sequência, o menino que se apresenta como Woody Guthrie canta e toca violão na sala de estar de uma casa em um subúrbio americano, ou seja, em um ambiente privado e fechado. A música é apresentada para dois casais brancos de classe média, que não discutem o conteúdo da canção, mas sim o futuro do menino enquanto artista. “When the Ship Comes In”¹⁷ fala sobre o período de calma antes de um furacão. Em determinado

¹⁷ Lançada no álbum *The Times They Are a-Changing*, de 1964, é executada na trilha sonora do filme por Marcus Carl Franklin, o próprio ator que interpreta o garoto que diz ser Woody Guthrie no filme. Em *No Direction Home*, a cantora Joan Baez diz que Dylan escreveu essa música depois que o funcionário de um hotel não quis lhe dar um quarto porque ele estava com uma aparência “suja”. Clinton Heylin, biógrafo de Dylan, diz que uma possível inspiração para a canção teria sido a música “Jenny-Pirata”, que Bertolt Brecht e Kurt Weill escreveram para a peça *A ópera dos três vinténs*. Nela,

verso, afirma-se que o sol respeitará todos os rostos no deque quando o navio chegar,¹⁸ ou seja, uma mensagem sobre igualdade de tratamento. Os homens do navio, que causarão esse furacão e essa mudança de tratamento, são descritos como sábios e afirma-se que os adversários temerão a chegada do navio e serão derrotados por ele. Vejamos a letra da canção na íntegra, pois ela é crucial para que se compreenda a sequência em questão:

When the Ship Comes In

(Bob Dylan)

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

Oh the seas will split
 And the ship will hit
 And the sands on the shoreline will be shaking
 Then the tide will sound
 And the wind will pound
 And the morning will be breaking

Oh the fishes will laugh
 As they swim out of the path
 And the seagulls they'll be smiling
 And the rocks on the sand
 Will proudly stand
 The hour that the ship comes in

And the words that are used
 For to get the ship confused

Jenny, funcionária de um hotel, ouve a chegada de uma nau no cais, que bombardeia o local, para a alegria de Jenny. Homens desembarcam da nau, prendem pessoas no local e Jenny irá julgá-los. Ela diz que todos devem ser mortos e a nau então desaparece no mar com Jenny. (Cf. BRECHT, 1988, p. 35-6; HEYLIN, 2003, p. 125-6.)

¹⁸ “*And the sun will respect / Every face on the deck / The hour that the ship comes in*”.

Will not be understood as they're spoken
For the chains of the sea
Will have busted in the night
And will be buried at the bottom of the ocean

A song will lift
As the mainsail shifts
And the boat drifts on to the shoreline
And the sun will respect
Every face on the deck
The hour that the ship comes in

Then the sands will roll
Out a carpet of gold
For your weary toes to be a-touchin'
And the ship's wise men
Will remind you once again
That the whole wide world is watchin'

Oh the foes will rise
With the sleep still in their eyes
And they'll jerk from their beds and think they're dreamin'
But they'll pinch themselves and squeal
And know that it's for real
The hour when the ship comes in

Then they'll raise their hands
Sayin' we'll meet all your demands
But we'll shout from the bow your days are numbered
And like Pharoah's tribe
They'll be drowned in the tide
And like Goliath, they'll be conquered¹⁹

A música, portanto, parece fazer um comentário sobre a trajetória do menino que diz ser Woody Guthrie: aquela calmaria que ele encontra na casa da família branca de classe média é temporária, pois lá ele não é tratado como um igual. A mulher que o resgata do afogamento dá a entender o mesmo em uma fala sua. Ela

¹⁹ Disponível em: <http://www.bobdylan.com/us/songs/when-ship-comes>. Acesso em: 21 fev. 2013.

diz ao garoto que ele não deve ir embora enquanto não estiver se sentindo completamente bem e acrescenta: “Aproveite enquanto tem um teto sobre a cabeça”. Em um panorama mais amplo, o furacão que chega, que ameaça o atual estado de coisas, pode servir como uma metáfora para os diversos movimentos surgidos nos anos 60, que visavam alterar a configuração da sociedade americana, altamente desigual, o que ameaçaria a calma e a estabilidade da minoria privilegiada. Pode-se afirmar, portanto, que essa canção não é redundante, mas funciona como uma outra camada de significação na cena, procedimento esse empregado em diversas outras sequências do filme.²⁰

Observemos como o uso da montagem reforça os temas suscitados pela cena discutida acima. Essa sequência é precedida por uma na qual o menino que afirma ser Woody Guthrie foge da casa da família de negros que o acolheu e pega carona novamente em um trem. Lá, ele é acordado por dois homens que querem saber o que ele carrega na caixa de seu violão e tentam tirá-la dele. O menino, assustado, resiste e puxa a caixa, mas então cai do trem e quase se afoga. Aqui, o caráter coletivo presente na primeira cena do garoto no trem dá lugar a uma disputa e uma tentativa de roubo do instrumento do qual ele se utiliza para tocar suas canções. Essa cena, observada no panorama geral da trajetória desse personagem no filme, parece funcionar como um prenúncio de que a coletividade antes presente em suas sequências será deixada de lado, hipótese que se confirma quando vemos o garoto tocando sozinho para pessoas que nem ao menos comentam suas canções, mas parecem mais preocupadas em saber como ele capitalizará seu talento.

Da comparação dessas duas cenas, nota-se que, apesar de o instrumento musical utilizado pelo garoto ser o mesmo, algumas mudanças ocorrem. Se ele

²⁰ O uso da música em *I'm Not There* apresenta certas semelhanças com aquilo que foi preconizado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht para seu teatro épico. Para Brecht, a música tinha nas peças épicas o papel de interromper de forma bastante marcada a ação, ao passo que em *I'm Not There* a música, embora institua certa interrupção na ação, não estabelece uma quebra entre o universo diegético e o extradiegético, exercendo certa função dentro do enredo (ao contrário do que ocorria muitas vezes no teatro brechtiano), ajudando a dar continuidade à ação. A maior semelhança entre o uso feito da música por ambos nota-se no afastamento de um uso redundante da trilha sonora, muito comum no cinema hegemônico. Para Brecht, “a música deve resistir bravamente à incorporação suave que geralmente se espera dela e a transforma em um servente que não pensa. A música não ‘acompanha’, exceto sob a forma de comentário. Ela não pode simplesmente ‘se expressar’ descarregando as emoções que os incidentes da peça colocaram nela” (BRECHT apud WILLET, 1992, p. 201, tradução minha).

antes usava roupas informais e executava suas canções coletivamente, em parceria com senhores negros de origem mais humilde, ele agora as executa individualmente, para uma plateia de classe média. A apresentação musical deixa o espaço aberto da varanda de uma casa no campo e passa a ocorrer dentro de uma casa pertencente a uma família branca de classe média. Enquanto no primeiro caso o menino é recebido pela família em sua casa, que divide sua refeição com ele, e canta uma canção *com* eles, no segundo caso ele é salvo pela família, passa a se vestir como eles e canta uma canção *para* eles. A discussão sobre o conteúdo das canções dá lugar a uma conversa sobre o futuro do menino enquanto artista.

Seu vínculo com a família de negros é de cooperação e de diálogo. Já com a família de brancos não se trata de uma relação de igualdade. Apesar de o garoto vestir-se e agir como eles quando está em sua casa, ele é expulso de lá assim que a família descobre que ele fugiu de um reformatório, o que evidencia a diferença entre eles. No primeiro caso, é o menino que opta por deixar a família e os motivos para essa partida não ficam claros no filme. No segundo caso, no entanto, fica patente a inadequação dele àquele contexto, ou seja, seu passado e sua posição social não lhe permitem pertencer ao espaço da classe média. Quando a aliança não se dá entre iguais, fica claro quem determina os termos para que ela seja mantida. Neste caso, são os moradores do subúrbio que impõem as condições para que o jovem possa frequentar sua residência e um passado como o dele quebra esse acordo. A ruptura dessa aliança temporária o leva de volta ao seu ponto de partida, ou seja, pegando carona em um trem.

Vale aqui ressaltar uma frase dita pelo garoto na sequência em que canta “When the Ship Comes In”. Quando perguntado sobre seu futuro, ele diz: “Meu único plano é ser cantor. Um cantor de verdade na TV...”²¹ isso ou uma espécie de ‘voz do

²¹ A televisão como meio de comunicação de massas aparece nas sequências de diversos personagens. Para o menino que diz ser Woody Guthrie, ela funciona como um veículo de comunicação capaz de propagar sua imagem e sua música a milhares de pessoas em diferentes localidades, mas essas potencialidades por enquanto permanecem só no imaginário do garoto. Já para Jack Rollins a televisão é parte de seu cotidiano: conhecemos o cantor através de um documentário que está sendo filmado sobre ele (que nos mostra participações suas em programas televisivos) e ele é mais de uma vez entrevistado por repórteres. Jude Quinn é objeto de um programa de televisão produzido pela BBC, o qual, como veremos adiante, parece muito mais interessado em encontrar dados obscuros sobre a vida pessoal do músico do que em divulgar seu trabalho. A importância da televisão atinge seu ápice nas sequências do ator Robbie Clark: enquanto ele está filmando em outro país, é através da televisão que sua mulher recebe informações sobre ele, descobrindo, inclusive, que ela está tendo um caso com outra mulher. É também através da televisão

povo””. Ele acrescenta que tem escrito músicas sobre o que está acontecendo (o que dá a entender que ouviu os conselhos dados pela mãe da família de negros em uma cena anterior) e que as levará a Hollywood, onde pretende ter sucesso, assim como Elvis Presley.²² Nessas falas já se configura um embate entre a música *folk* enquanto representação de questões sociais contemporâneas e a música *folk* enquanto nicho da indústria fonográfica. Chama ainda a atenção o fato de ele falar que quer ser um cantor *de verdade* na televisão, o que implicaria que só se inserindo nessa indústria ele conseguiria realmente ser um cantor, noção que contraria as relações que ele estabelece na primeira cena analisada neste capítulo.

Retomemos então a primeira sequência na qual o menino que se apresenta como Woody Guthrie pega carona no trem para observarmos outra instância na qual o papel desse personagem como “voz do povo” é reforçado. O garoto está no trem conversando com dois homens e a câmera dá destaque à caixa em que ele carrega seu violão, na qual se lê “essa máquina mata fascistas”. Um dos homens lhe pergunta se ele está escondendo alguma arma na caixa e o jovem responde: “Não, senhor. Não literalmente” e sorri. Essa fala implica que o menino vê seu violão (que aqui serve como símbolo para sua música no geral) como uma arma, ou seja, como algo através do qual ele é capaz de intervir na vida social. Essa ideia será retomada posteriormente, na sequência em que Jude Quinn apresenta-se em um festival de música *folk*, a qual será abordada mais detalhadamente no capítulo sobre este personagem.

A partir dessa sequência no trem é possível pensar na escolha feita em relação à identidade do personagem, que se apresenta como Woody Guthrie. O

que o casal recebe notícias sobre a Guerra do Vietnã, conflito esse que inclusive é descrito por Clark como “a maior guerra da história da TV”.

²² Faz-se necessário pensar o porquê da menção a Elvis Presley nessa cena. O cantor era um dos nomes mais conhecidos da música americana, famoso por suas músicas e por sua maneira de dançar. Seu *rockabilly* era fortemente influenciado por ritmos negros e criticado por diversos DJs e pessoas em geral (tanto brancos quanto negros), que temiam as implicações das letras e danças sexualizadas popularizadas pelo estilo. Elvis, portanto, foi fundamental na aceitação do *rockabilly*, pois era uma figura branca conscientemente escolhida pela indústria para uma espécie de aburguesamento e popularização da música negra. “Além das continuidades óbvias entre seu estilo e o de outros artistas *country*, Presley era bem claramente um produto das novas estruturas promocionais intraindústria da área” (PECKNOLD, 2007, p. 88, tradução minha). Em vista disso, pode-se concluir que o fato de Elvis ser mencionado pelo menino que diz ser Woody Guthrie em *I'm Not There* aponta não só para a questão mais evidente do artista símbolo da indústria cultural, mas também para a questão racial, que será abordada de maneira mais detalhada adiante.

verdadeiro Guthrie (1912-1967) foi um cantor e compositor norte-americano de música *folk*. Ícone do movimento da Frente Popular²³ nos anos 30, viajou de Oklahoma para a Califórnia com trabalhadores migrantes, quando aprendeu músicas tradicionais. Um dos principais temas de suas canções era a condição dos trabalhadores durante o período da Depressão, na década de 1930. No final deste decênio, ele tinha um programa de rádio na Califórnia, que chamava bastante a atenção dos migrantes porque as canções tocadas os lembravam dos locais do Centro-Oeste americano que haviam deixado para trás. Em 1940, Guthrie foi convidado por uma empresa de tabaco para apresentar um programa no rádio em Nova York, ganhando um bom montante de dinheiro por isso. Entretanto, ele fez apenas sete programas e abandonou o projeto, alegando que estava sendo restringido pela emissora, que lhe dizia o que cantar. Bob Dylan, no início de sua carreira, cantou músicas de Guthrie e inspirou-se nele.

A partir dessa breve biografia de Guthrie é possível estabelecer paralelos entre o cantor e o personagem que diz ser ele em *I'm Not There*. O verdadeiro Woody Guthrie, que também tinha uma caixa de violão na qual se lia “essa máquina mata fascistas”, era realmente uma “voz do povo”, convivendo em meio ao povo e cantando sobre a condição dos trabalhadores e problemas enfrentados por eles, utilizando sua arte como um instrumento político. Se tomarmos como exemplo a postura do cantor em relação a seu programa de rádio, nota-se que ele abdicou do aspecto financeiro em prol de sua liberdade como artista.

Após ser expulso da casa da família de classe média, o menino, ao pegar carona no trem, descobre, através de uma notícia de jornal, que o verdadeiro Guthrie está internado em um hospital e vai até lá visitá-lo. Ele senta-se ao lado de sua cama e chora, tocando depois uma canção para ele em seu violão. Enquanto o som da música continua, há um corte e o público vê uma montagem de diversas

²³ De acordo com Michael Denning, “a Frente Popular foi o movimento social insurgente surgido a partir da militância dos trabalhadores da protetora CIO [Congresso de Organizações Industriais], da solidariedade antifascista com a Espanha, Etiópia, China e os refugiados de Hitler e das lutas políticas na esquerda do New Deal. Nascida dos cataclismos sociais de 1934 e coincidindo com o período de maior influência do Partido Comunista sobre a sociedade dos Estados Unidos, a Frente Popular se tornou um bloco histórico radical unindo sindicalistas industriais, comunistas, socialistas independentes, ativistas comunitários e refugiados antifascistas em torno da social democracia trabalhista, do antifascismo e do antilinchamento. [...] [O] momento da Frente Popular coloca-se como uma instância central da insurgência radical na história moderna dos Estados Unidos” (DENNING, 1998, p. 4, tradução minha).

imagens documentais, dentre as quais cenas de brigas entre brancos e negros nas ruas, um caixão sendo carregado com a bandeira dos Estados Unidos sobre ele, uma passeata em prol dos direitos civis e Martin Luther King Jr. fazendo seu famoso discurso “I have a dream”, sendo aplaudido por uma multidão.

A inserção de tal montagem²⁴ nesse ponto da narrativa ressalta não só o envolvimento do verdadeiro Guthrie com as lutas sociais, mas chama a atenção do espectador para o fato de que o menino que se apresenta como ele é na verdade um garoto negro (sendo que o verdadeiro Guthrie era branco), o que, em vista das imagens apresentadas ao final da sequência, traz à tona a questão da luta pelos direitos civis, central para os anos 60. O fato de a música da cena no hospital continuar sendo tocada durante a montagem dessas imagens deixa explícito ao público que há uma relação estreita entre ambas as sequências.²⁵ Através do uso dessa montagem de caráter conceitual, por meio da qual o diretor intervém de forma bastante patente na narrativa, inserindo em meio à história ficcional imagens de cunho documental, o filme incita seu espectador a refletir sobre essas lutas. Para

²⁴ Anatol Rosenfeld destaca o poder de síntese da montagem, afirmando: “verifica-se que [...] o valor de cada plano depende da configuração ou estrutura da sequência, isto é, da totalidade de uma sequência da qual várias tomadas formam as partes. [...] Colocadas dentro da totalidade da sequência, estabelece-se uma relação dinâmica entre as tomadas ou parcelas e cada plano tem sentido somente em função da configuração total” (ROSENFELD, 2002, p. 227). Isso fica evidente na construção da sequência aqui descrita, pois o espectador só é capaz de compreender a importância das diferentes imagens caso as considere como um todo, estabelecendo relações entre elas. A montagem também é utilizada de maneira bastante proveitosa em outros momentos da narrativa. Alguns atores do elenco interpretam mais de um personagem na obra. O ator que interpreta o menino que diz ser Woody Guthrie, por exemplo, aparece como outro garoto em uma das cenas do personagem Billy the Kid, identificação que é facilmente feita pelo espectador. Além disso, o ator que interpreta o xerife Pat Garrett nas cenas de Billy the Kid é o mesmo que interpreta o repórter Keenan Jones nas sequências de Jude Quinn. Esta identificação não seria feita tão facilmente pelo espectador, mas o diretor deixa isto claro por meio do uso da montagem, mostrando *closes* dos dois personagens em seguida. Com isso, é possível indicar ao público que existem relações, por exemplo, entre as narrativas do garoto que afirma ser Woody Guthrie e de Billy the Kid, assim como entre a história do último e a de Jude Quinn. Essa estratégia implica também a ideia de que cada personagem contém em si todos os outros e vai ao encontro do que era defendido por Brecht, o qual afirmou que “os episódios individuais devem ser unidos de forma que as ligações sejam facilmente percebidas. Os episódios não devem se suceder uns aos outros indistintamente, mas devem dar-nos a chance de interpor nosso julgamento” (BRECHT apud WILLET, 1992, p. 201, tradução minha).

²⁵ Essa estratégia de manter uma música tocando enquanto há um corte entre cenas diferentes recebe o nome de ponte sonora e é recorrente durante todo o filme, ajudando o público a perceber que as narrativas dos diversos personagens não são tão desconexas quanto parecem em um primeiro momento.

isso, portanto, cabem algumas informações históricas acerca da forte presença e relevância de questões raciais na sociedade norte-americana.

O historiador Howard Zinn chama a atenção para o fato de que o racismo já fazia parte da sociedade americana há muitos séculos, desde o período colonial. O preconceito racial era usado como mecanismo de controle contra rebeliões: colocar brancos contra negros garantia que os oprimidos não se unissem contra a elite local e contra os colonizadores ingleses. A violência contra os negros cresceu nas décadas de 1860 e 1870, quando a Ku Klux Klan realizou linchamentos e incêndios. O governo foi perdendo o entusiasmo em defender os negros. Em 1883, um ato de 1875 impedindo a discriminação de negros em locais públicos foi anulado pela Suprema Corte. A segregação passou então a ser permitida se as instalações para negros fossem iguais às dos brancos, a política do “separados mas iguais”.

A Ku Klux Klan ressurgiu no sul em 1915 e na década de 20 tinha ganhado força, promovendo linchamentos. Na Segunda Guerra Mundial muitos negros foram convocados para atuar nos campos de batalha. Eles lutavam, no entanto, em unidades segregadas, sendo comandados por brancos. Muitos dos soldados se surpreenderam ao ver que o racismo não era tão forte na Europa quanto nos Estados Unidos. A partir de 1946, negros começaram a abrir processos para poderem frequentar as mesmas escolas que os brancos. Em 1954, a justiça proibiu a segregação em escolas públicas.

Em 1955, em Montgomery, Alabama, Rosa Parks se recusou a obedecer a lei municipal que garantia a segregação em ônibus e a população votou por um boicote desse meio de transporte, causando protestos e muita violência no local. A política de não violência de Martin Luther King Jr. (um dos ícones do movimento pelos direitos civis, que aparece na sequência de *I'm Not There* descrita acima) atraiu a simpatia de muitos (brancos inclusive) para a causa dos negros. Malcolm X, outro líder do movimento, no entanto, era contra essa postura pacífica, pois achava que com isso o movimento perdia muito de seu ímpeto revolucionário, postura adotada também pelo partido dos Panteras Negras, que será discutido mais adiante ao falarmos de Jude Quinn.²⁶

²⁶ Cabe aqui uma observação feita por Dick Weissman ao relacionar a música *folk* e os movimentos sociais, sobretudo os dos direitos civis, mostrando que não é possível falar sobre o social e o cultural de formas separadas, pois eles fazem parte de um mesmo quadro indissociável: “A música não era [...] um acréscimo a uma questão social. A música e essas questões eram parte do mesmo tecido. Esse

A insatisfação com o governo federal estava aumentando e as autoridades começaram a aprovar leis em prol dos direitos civis, as quais, no entanto, não eram colocadas em prática em muitos casos. No início dos anos 60 os negros se rebelaram no sul e, no final da década, as revoltas já haviam chegado às cidades do norte. Em 1965, o então presidente Lyndon Johnson aprovou uma lei mais rigorosa de direito de votos, um indício de que o governo estava tentando, mais uma vez, canalizar a força dos negros no sistema de votos.²⁷ Os maiores protestos contra a segregação racial se deram nos guetos em 1967.

Em 1969, o FBI empreendeu uma busca em um apartamento no qual viviam membros dos Panteras Negras, matando Fred Hampton, um dos líderes do movimento. Segundo Zinn, o governo vinha sistematicamente usando o FBI para se infiltrar em grupos militantes.

Nas sequências do personagem do menino que diz ser Woody Guthrie, a questão dos direitos civis aparece de forma pontual quando a mãe da família de negros lhe aconselha a cantar sobre o que estava ocorrendo na sociedade, mencionando conflitos raciais. O tema aparece posteriormente de forma mais indireta em diversos momentos, como na comparação entre a relação que o garoto estabelece com uma família de negros e uma de brancos, conforme apontado anteriormente. A montagem de imagens documentais sobre o preconceito racial e a luta pelo seu fim deixa claro que essa é uma questão importante para que se possa compreender a trajetória desse personagem.

[o movimento *folk*] foi provavelmente o uso mais eficaz da música como uma ferramenta política na história dos Estados Unidos” (WEISSMAN, 2006, p. 142, tradução minha).

²⁷ Sobre as sistemáticas tentativas do governo americano de canalizar os ímpetus revolucionários de sua população através do voto, Howard Zinn afirma: “O problema da democracia na sociedade pós-Revolução [pela independência dos Estados Unidos] não era, no entanto, as limitações constitucionais ao voto. Ele se encontrava para além da constituição, na divisão da sociedade em ricos e pobres. Pois se algumas pessoas tinham grandes riquezas e muita influência; se elas tinham as terras, o dinheiro, os jornais, a igreja, o sistema educacional – como o voto poderia, por mais amplo que fosse, minar tal poder?” (ZINN, 2003, p. 96, tradução minha). O historiador também mostra como o fim da segregação (no caso discutido por ele, das escolas), embora obviamente desejado e necessário, não seria o suficiente para resolver o problema racial nos Estados Unidos: “Havia, certamente, um problema além da integração: se as escolas em geral eram inadequadas, se elas eram burocráticas, autoritárias, intelectualmente áridas, um protótipo mecânico de uma cultura mais ampla de violência e competição, então a entrada dos negros em escolas de brancos seria apenas uma garantia de acesso a um navio que estava afundando. O ‘progresso’ racial do fim da segregação nas escolas equivalia, portanto, ao ‘progresso’ no voto, em que os negros poderiam então ser aceitos em todas as inadequações da sociedade no geral” (ZINN, 2002, p. 144 tradução minha).

É interessante agora pensarmos na relação desse personagem com Billy the Kid, ao qual o garoto é associado em mais de um ponto do filme. A importância de Billy the Kid para a narrativa de *I'm Not There* será abordada de maneira mais aprofundada no capítulo 4, mas vejamos aqui alguns aspectos desse personagem que nos ajudam a entender o garoto que se apresenta como Woody Guthrie. Embora o filme dê a entender, em um primeiro momento, que eles viveram em séculos diferentes, ambos são da mesma cidade (Riddle), pegam carona no mesmo trem (no qual, ao final do filme, Billy encontra a caixa do violão do garoto) e chegam inclusive a se encontrar em uma cena.

O encontro se dá em uma sequência narrada por Arthur Rimbaud (Ben Whishaw).²⁸ Rimbaud funciona como uma espécie de coro dentro da narrativa, ajudando a estabelecer relações entre sequências de diferentes personagens e tecendo comentários sobre elas. A cena mais emblemática desse procedimento é aquela na qual ele fala sobre sete regras para viver escondido.²⁹ Vemos uma

²⁸ Nascido em 1854 em Charleville, na França, o poeta começou a escrever quando jovem. Em 1870 Napoleão declarou guerra à Prússia e a cidade natal de Rimbaud, próxima à fronteira com a Alemanha, viveu um clima de patriotismo, com o qual o jovem não compactuava. Criado pela mãe em um ambiente familiar de regras rígidas e bastante disciplina, o poeta se sentia oprimido e se rebelou, fugindo de casa algumas vezes. No ano de 1871 recebeu com alegria a notícia de que se instalara a Comuna de Paris, redigindo um projeto de constituição comunalista que se perdeu. (Para poemas de caráter mais claramente revolucionários e críticos da sociedade, sobretudo com relação a temas como religião, trabalho e pobreza, cf. “O ferreiro” (BARROSO, 1995, p. 63-73), “O mal” (*ibidem*, p. 103), “Canto de guerra parisiense” (*ibidem*, p. 133-5), “Os pobres na igreja” (*ibidem*, p. 149-51), “A orgia parisiense ou Paris se repovoa” (*ibidem*, p. 155-9) e “As mãos de Jeanne-Marie” (*ibidem*, p. 161-5).) Em Paris, o poeta encontrou-se com o também escritor Paul Verlaine, com o qual supostamente viveu uma relação amorosa durante anos, fato diversas vezes ressaltado por seus biógrafos e estudiosos. Juntos, os poetas escreveram, experimentaram drogas e frequentaram grupos revolucionários franceses. Em uma de suas viagens, Rimbaud alistou-se no exército holandês, mas desertou depois de algumas semanas. Posteriormente, viajou ao Oriente e trabalhou com mineração, organização de caravanas e comércio de mercadorias como o café. Ao retornar à França, descobriu que sua obra havia se tornado bastante conhecida e comentada, mas isso não lhe interessava, dedicando-se à montagem de um armazém. Seus negócios prosperaram e ganhou bastante dinheiro com as caravanas que organizou. Um câncer nos ossos o acometeu e ele morreu em 1891. Rimbaud, assim como todos os outros personagens de *I'm Not There*, apresenta diversas contradições: embora tenha se colocado contra a artificialidade da estética parnasiana e escrito poemas apoiando um movimento revolucionário que estava ocorrendo na França naquele período, ele logo desinteressou-se pela arte, dedicando sua vida ao comércio e às caravanas. Sua vida pessoal, assim como a de Jude Quinn, tema do capítulo 4 do presente trabalho, muitas vezes interessou mais aos biógrafos e leitores do que sua obra em si. Haynes aproveita no filme a figura de Rimbaud como um artista, atribuindo a ele a função de ligar, em determinados pontos, os diferentes personagens que representam Dylan e de tecer comentários sobre a trajetória desses personagens, ajudando o público a compreendê-las e interpretá-las.

²⁹ As regras foram extraídas do livro *Fear and Loathing in Las Vegas*, de Hunter S. Thompson.

sequência em que Billy the Kid é chamado por seus vizinhos de diferentes nomes, como Mr. McCarty, Billy, Mr. B e Mr. Gladstone. A narração em *voice-over* de Rimbaud comenta: “[Regras] números quatro e cinco: nunca diga seu verdadeiro nome”. Em seguida, são mostradas duas pessoas na cidade de Billy usando as roupas da Ku Klux Klan e um garoto fugindo, o qual se choca com o cavalo de Billy. Fica claro nesse momento que trata-se do mesmo ator que interpreta o menino que diz ser Woody Guthrie. Ele pede que a Billy que o tire da cidade. Um corte nos leva de volta a Rimbaud, que prossegue: “E, se disserem para olhar para si mesmo, nunca olhe”. Billy the Kid olha bem para o garoto e depois desvia o olhar. A sequência implica que eles são a mesma pessoa, no sentido de que as questões com as quais têm de lidar são as mesmas³⁰ e a sociedade na qual estão inseridos, embora haja um salto temporal,³¹ ainda opera de acordo com as mesmas premissas e dentro do mesmo sistema.

A aproximação entre os dois se dá também pelo viés das questões sociais e políticas que os cercam. Conforme apresentado anteriormente, o menino que diz ser Woody Guthrie tem, em seu horizonte de participação social, a luta pelos direitos civis. Já Billy the Kid é associado, em determinada passagem, à Guerra do Vietnã. Em sua primeira aparição no filme, ele é acordado pelos latidos de seu cachorro, que está agitado. Billy então se levanta e ouvimos sua narração em *voice-over* em primeira pessoa, dizendo que Pat Garrett havia localizado-o e matado seus companheiros. A isso ele acrescenta que os foras da lei sempre morrem e que só um tolo acreditaria no que lê nos jornais. Billy então olha para o horizonte e observa o clima mudando, com pássaros voando agitados. Vemos um garoto escondido em meio à vegetação com uma arma na mão. Henry, o cachorro de Billy the Kid, foge, e seu dono sai a cavalo à sua procura. O público vê então imagens documentais das Guerra do Vietnã alternadas com a paisagem, enquanto ouve a canção “All Along

³⁰ A que fica mais evidente na sequência é o problema racial. Conforme discutido anteriormente, as sequências do menino que diz ser Woody Guthrie suscitam essa questão, retomada aqui pelo aparecimento de duas pessoas com as roupas usadas pela Ku Klux Klan.

³¹ Embora não haja nenhuma menção direta ao momento em que se passam as sequências de Billy the Kid, sabemos que o verdadeiro Billy the Kid viveu no final do século XIX, período que parece ter sido mantido pelo filme, em vista dos cenários e das roupas. A história do menino que diz ser Woody Guthrie, conforme apontado anteriormente, se passa no final dos anos 50 e começo dos 60.

the Watchtower”.³² O espectador nota que uma das cenas da batalha está sendo mostrada na televisão. Vemos então Claire assistindo a essas cenas na televisão quando Robbie Clark chega em casa.³³

Novamente aqui o diretor emprega o recurso da montagem conceitual, inserindo, em meio à narrativa ficcional, imagens de caráter documental para suscitar uma temática política central para os anos 60, a Guerra do Vietnã.

Vejamos então algumas informações sobre a Guerra do Vietnã para entendermos melhor a importância dessa batalha para a narrativa de *I'm Not There*.

A Guerra do Vietnã foi um dos conflitos bélicos mais polêmicos no qual os Estados Unidos se envolveram. Em 1945, o Japão, derrotado na Segunda Guerra Mundial, foi forçado a deixar a Indochina, ex-colônia da França que havia ocupado no começo da guerra. No mesmo ano, na Conferência de Potsdam, o Vietnã foi dividido em duas partes: o sul ficou sob custódia temporária da Inglaterra e o norte sob os cuidados dos nacionalistas chineses. Os ingleses rapidamente deram sua parte aos franceses e os EUA tentaram convencer os chineses a entregar o norte aos franceses também, já que forneciam apoio militar à França e queriam um governo no Vietnã que pudessem dominar ou influenciar fortemente.

Em 1954 os franceses perderam a batalha de Dienbienphu. Uma conferência de paz em Genebra dividiu novamente o Vietnã em duas partes: o norte, sob

³² Lançada no álbum *John Wesley Harding*, de 1967, a canção é executada na trilha sonora do filme por Eddie Vedder e The Million Dollar Bashers. A primeira estrofe da música fala sobre um lugar ou situação do qual é aparentemente difícil de se sair, sendo depois mencionado que executivos bebem o vinho do eu lírico e lavradores aram sua terra, sobre os quais depois se diz que nenhum deles sabe qual o valor disso. No original: “*‘There must be some way out of here,’ said the joker to the thief / ‘There’s too much confusion, I can’t get no relief / Businessmen, they drink my wine, plowmen dig my earth / None of them along the line know what any of it is worth’*” (disponível em: <http://www.bobdylan.com/us/songs/all-along-watchtower>. Acesso em: 03 dez. 2013). Os versos parecem relacionar-se com o conflito pelo fato de que muitos jovens recrutados para lutar não conseguiam compreender os motivos da guerra ou não concordavam com eles. O eu lírico da canção é alguém cujas ações são feitas por terceiros, tanto as prazerosas (como beber o vinho) quanto as que poderiam ser consideradas menos agradáveis (como arar a terra). “All Along de Watchtower” parece mostrar que, quando não estamos no controle de nossas ações, ficamos sujeitos a ter de nos envolver em batalhas cujas causas nem sempre conhecemos ou entendemos por completo.

³³ Nas palavras de Rob White, autor de um livro sobre a filmografia de Todd Haynes: “Conforme ele [Billy the Kid] olha para o horizonte, o cover de “All Along the Watchtower” cantado por Eddie Vedder e The Million Dollar Bashers começa a tocar, havendo um corte inesperado para imagens de arquivo de conflagrações na Indochina. A edição faz parecer que as explosões estão na linha de visão de Billy, antes de a sequência dar outra virada inesperada: um *zoom-out* revela essas imagens fantasmagóricas de guerra aparecendo no televisor de Claire. A edição implica que a tela da televisão intervém como uma janela entre Billy e Claire” (WHITE, 2013, p. 105, tradução minha).

domínio dos Viet Minh (coalisão comunista revolucionária a favor da liberdade vietnamita), e o sul, temporariamente sob o domínio francês, até que fossem realizadas eleições em 1956 para unificar o país. Os Estados Unidos financiaram um discípulo no sul, Ngo Dinh Diem, que foi instruído a rejeitar as eleições nacionais e a estabelecer um governo em Saigon atrelado aos interesses americanos. O regime de Diem foi perdendo popularidade com os camponeses, pois favorecia os grandes proprietários de terra, o que acabou fortalecendo o regime comunista do norte e gerando ações de guerrilha contra seu governo a partir de 1958. Em maio de 1961, Kennedy aprovou um plano secreto para diversas ações militares no Vietnã e no Laos. Alguns generais vietnamitas começaram a planejar uma derrubada do governo de Diem, fato conhecido pela CIA, que, no entanto, optou por não o avisar. Em novembro de 1963, um golpe tirou-o poder, com a aprovação secreta dos Estados Unidos, e Diem foi morto. Três semanas depois, Kennedy foi assassinado e Lyndon Johnson assumiu a presidência americana.

Em 1964 Johnson usou um encontro naval questionável no Golfo de Tonkin como pretexto para bombardear o Vietnã do Norte. Segundo o historiador Howard Zinn, descobriu-se posteriormente que o episódio que havia dado início ao combate era uma farsa. Além disso, a guerra era inconstitucional, pois não havia sido votada pelo Congresso, conforme exigia a constituição, mas nada foi feito a respeito disso.

Muitas áreas do Vietnã do Sul haviam sido declaradas áreas de livre fogo, ou seja, qualquer pessoa que estivesse nelas seria considerada um inimigo e poderia ser bombardeada. No final da guerra, 7 milhões de toneladas de bombas haviam sido jogadas sobre o Vietnã, mais que o dobro do total de bombas jogadas na Europa e na Ásia durante a Segunda Guerra Mundial. Em 16 de março de 1968 ocorreu o massacre de My Lai, em que soldados americanos mataram a população desse local, incluindo idosos e mulheres com crianças em seus braços. Foi nesse período que os Estados Unidos começaram a negociar com o Vietnã do Norte e a Frente de Libertação Nacional para chegar a um acordo de paz. Richard Nixon assumiu a presidência em janeiro de 1969, alegando em sua campanha que acabaria com a guerra no Vietnã. As tropas começaram a ser retiradas, mas os bombardeios continuaram.

Nessa época a oposição à guerra já era forte, primeiro por conta da selvageria promovida pelos Estados Unidos, mas também porque muitos tinham vergonha de o país ter de envolvido nessa carnificina pelo propósito questionável de

manter no poder uma elite de generais e ricos latifundiários em Saigon. As primeiras manifestações contra a guerra nos EUA, segundo Zinn, vieram do movimento dos direitos civis, talvez porque os negros tinham uma experiência que os fazia desconfiar do governo e de suas supostas lutas por liberdade. Os protestos começaram modestos, com algumas poucas pessoas em 1964, mas cresceram, envolvendo milhões em 1971. “A guerra expôs, como nada havia exposto na história americana, a grande lacuna entre a retórica política e o comportamento nacional” (ZINN, 2002, p. 217, tradução minha). Os protestos contra a guerra aumentavam à medida que mais pessoas ficavam sabendo sobre o bombardeamento de vilas e o uso de napalm contra homens, mulheres e crianças.

Uma das formas mais eficazes de protesto contra a guerra foi o movimento de resistência aos recrutamentos. Muitas pessoas de classes sociais menos favorecidas, negros e brancos, ficaram de fora desse movimento, ou porque encontraram outros meios de evitar ir para a guerra, ou porque, mesmo sem acreditar na causa, acabaram juntando-se às forças armadas, visto que para muitos isso significava oportunidades econômicas às quais eles não tinham acesso na vida de civis. O movimento, portanto, foi formado sobretudo por estudantes de classe média.

Em 30 de maio de 1971, veteranos da Guerra do Vietnã acamparam em Bunker Hill, Los Angeles, desafiando leis locais, para protestar contra o uso brutal da força pelos Estados Unidos em outros países. Eles eram contra a continuidade dos conflitos no sudeste asiático. Foi a primeira vez na história americana que soldados e veteranos se colocaram contra uma guerra enquanto ela ainda estava acontecendo. O movimento desses veteranos foi se tornando mais organizado e atingiu até soldados que ainda estavam em batalha, alguns dos quais bombardearam seus próprios superiores.

Em 1972, com baixíssimas possibilidades de vitória e tropas do norte infiltradas em diversos locais no sul, os americanos aceitaram um acordo de retirada. As tropas revolucionárias permaneceriam no Vietnã até que eleições fossem realizadas. Os Estados Unidos decidiram tentar um último ataque ao norte, mas ele falhou. Em 1975, depois de mais alguns conflitos, o Vietnã foi unificado.

Voltando à cena que insere imagens documentais sobre a Guerra do Vietnã na narrativa, vemos que, na primeira sequência descrita, o conflito é associado a dois personagens do filme: Robbie Clark (Heath Ledger) e Billy the Kid. A

associação entre a guerra e o primeiro é mais evidente. Somos apresentados a ele e a sua esposa, a pintora Claire (Charlotte Gainsbourg), em uma cena que se inicia com uma montagem conceitual que mostra imagens de brinquedos de guerra em um televisor e o som de notícias sobre a Guerra do Vietnã. Após ouvirmos o depoimento de Richard Nixon, então presidente dos Estados Unidos, anunciando o final da Guerra do Vietnã, Clark comenta, em sua narração em primeira pessoa em *voice-over*, que foi então que ele soube que seu casamento havia chegado ao fim. A relação entre os dois eventos é corroborada em uma cena posterior, na qual outra montagem conceitual associa imagens documentais da assinatura do acordo que pôs fim ao conflito ao momento em que Claire entrega a Clark os papéis do divórcio. Robbie descreve a guerra como “a maior guerra da história da TV”, que havia pairado como uma sombra sobre seu casamento durante os mesmos nove anos. O procedimento irá se repetir em diversas sequências do personagem: essa narração em *voice-over* conta ao espectador a história do casal e estabelece, em muitos casos, uma relação entre esses acontecimentos e momentos da história dos Estados Unidos. Clark nos conta, por exemplo, que conheceu Claire em janeiro de 1964, quando eles haviam acabado de enterrar seu presidente (no caso, Kennedy). Em outra cena, Robbie diz que em 1968 os Estados Unidos viram seu plano de guerra ruir e a juventude se rebelar, afirmação essa que é seguida de uma cena na qual ele discute com a esposa e um casal de amigos por conta de posturas e pensamentos sexistas, sequência essa que será descrita com mais detalhes posteriormente. A guerra é também a inspiração de Claire para sua arte, já que ela pinta quadros abstratos sobre o conflito no Vietnã.

A relação entre a montagem conceitual com imagens da guerra e o personagem Billy the Kid não é tão direta. No entanto, a associação entre os dois parece implicar que o embrião da política internacional norte-americana que deu origem ao conflito já estava presente nos Estados Unidos do final do século XIX, em que Billy vive, sociedade na qual os governantes ignoram as demandas populares em prol daquilo que consideram o progresso (no caso das sequências de Billy, a construção de uma estrada que passará pela cidade). A associação nos permite concluir que o descaso com aquilo que era do interesse da população foi se agravando ao longo dos anos, deixando a esfera nacional e passando ao âmbito internacional, chegando ao ponto de os governantes americanos acharem que cabia a eles decidir o que era o melhor para a população de países como o Vietnã, lutando

por interesses próprios sob a alegação de que estavam lutando sob a bandeira da liberdade e do progresso. Essas observações relacionam-se também com a questão da luta pelos direitos civis, trazida à tona pelas sequências do menino que diz ser Woody Guthrie, já que trata-se de mais um caso em que o governo norte-americano demonstrou, durante muito tempo, descaso com liberdades e direitos de cidadãos, segregando os negros através de leis e fazendo vista grossa às agressões e aos maus-tratos sofridos cotidianamente por eles em diversas cidades.

Retomemos então a trajetória do menino que se apresenta como Woody Guthrie. Outra temática levantada por suas sequências é a indústria cultural, tema esse presente em suas cenas com um caráter de certo modo embrionário, sobretudo através do embate entre o viés popular da música *folk* e seu viés comercial. Esse tema talvez ganhe maior contundência no filme caso se observe uma clara referência utilizada pelo diretor Todd Haynes na construção do personagem. Muitas falas do garoto são citações literais de falas do filme *Um rosto na multidão* (*A Face in the Crowd*, EUA, 1957), dirigido por Elia Kazan. A película conta a história de um homem simples do interior que alcança o estrelato depois de participar de um programa de rádio. Cabe aqui uma pequena digressão sobre o filme para que se possa tirar consequências desse diálogo estabelecido por Haynes em sua obra.

Em *Um rosto na multidão*, a produtora Marcia Jeffries (Patricia Neal) vai gravar um episódio de seu programa de rádio “Um rosto na multidão” em uma cadeia no Estado de Arkansas (EUA) e lá conhece Larry “Lonesome” Rhodes (Andy Griffith), que foi preso por beber e causar desordem. Ele negocia com o xerife e canta no programa em troca de sua liberdade, sendo solto no dia seguinte. O programa faz muito sucesso e Marcia e seu tio, dono da emissora de rádio, vão atrás de Rhodes, contratando-o para fazer um programa só seu no rádio. Rhodes cativa o público por ser um homem humilde e falar o que pensa. Ele critica o xerife da cidade por estar concorrendo à prefeitura e brinca dizendo que a população deveria levar seus cachorros até a casa do xerife, para que ele tome conta dos animais. A população o obedece e pela primeira vez ele percebe o poder que exerce junto às massas. Rhodes recebe uma proposta e vai a Memphis estrelar um programa de televisão. No primeiro dia, ele mostra ao público um pouco dos bastidores do estúdio, a contragosto da emissora, e mostra uma mulher negra cuja casa foi incendiada, pedindo aos espectadores que enviem dinheiro para que ela possa reconstruir sua moradia, pedido que é pronto e massivamente atendido,

levando-o a arrecadar mais de US\$ 18 mil. O programa começa a receber cada vez mais espectadores no estúdio para assistirem às gravações e ganha seu primeiro patrocinador, do qual Rhodes zomba no ar. O patrocinador fica furioso, mas sofre represália do público (que a essa altura já adora Rhodes) e descobre que, mesmo com as brincadeiras e críticas feitas pelo apresentador, suas vendas aumentaram de maneira impressionante. “Lonesome” Rhodes assina um contrato com uma agência de publicidade da Madison Avenue e muda-se para Nova York. Lá, ele obtém um novo patrocinador, Vitajex, produto fabricado por uma empresa cujo dono é um ex-general pertencente à elite local, amigo de políticos e pessoas influentes. Esse general quer transformar Rhodes em um formador de opinião e lhe diz que a massa precisa ser guiada por uma elite responsável, apontando a televisão como o maior instrumento de persuasão de massa. Rhodes torna-se cada vez mais rico e influente. Mostra-se um grande número de pessoas que trabalham para ele, mas ficam nos bastidores da televisão, enquanto ele, o astro, recebe todo o crédito pelo trabalho. O ex-general convence Rhodes a ajudar um senador amigo seu em sua candidatura à presidência dos Estados Unidos, ensinando-o a cativar as pessoas através da televisão, e recebe em troca a promessa de que criarão um cargo no governo para ele. Marcia, cansada de ser enganada por Rhodes, sabota-o, deixando vazar ao público do programa o áudio do estúdio e mostrando a todos os absurdos que ele realmente diz por trás das câmeras. “Lonesome” Rhodes perde seu patrocinador e seus aliados, ficando sozinho.

Conforme mencionado anteriormente, frases e diálogos dos primeiros trechos de *Um rosto na multidão* são repetidos literalmente nas sequências do menino que diz ser Woody Guthrie em *I’m Not There*. É de Marcia, por exemplo, uma frase do menino citada anteriormente, dizendo que a verdadeira música americana vem de baixo para cima. O garoto também parece fazer um trocadilho em referência ao filme ao dizer que viajou por “estradas solitárias”, cuja expressão correspondente em inglês, *lonesome roads*, tem a mesma pronúncia de “Lonesome” Rhodes. Tanto Rhodes quanto o garoto dizem ser de uma cidade chamada Riddle.³⁴ Há também

³⁴ Embora “Lonesome” Rhodes admita que a cidade não existe, o garoto que afirma ser Woody Guthrie diz que Riddle é uma cidade no Estado de Missouri. Apesar de haver três cidades com o nome de Riddle nos Estados Unidos (nos estados de Idaho, Indiana e Oregon), não há nenhuma em Missouri. Para o contexto de *I’m Not There*, parece relevante ressaltar que a palavra *riddle* em inglês significa enigma, charada, ideia fortemente relacionada à estrutura do filme.

certa relação com a biografia de Guthrie, pelo fato de o último, cantor de origem humilde que convivia em meio a trabalhadores, ter feito um programa no rádio, conforme mencionado anteriormente. As semelhanças, no entanto, encerram-se aí. Dois fatores são relevantes no que concerne ao diálogo entre os dois filmes. Em primeiro lugar, é importante notar que todas as falas do filme de Elia Kazan citadas em *I'm Not There* são das primeiras cenas da película, ou seja, de antes de Rhodes tornar-se um astro e deslumbrar-se com a fama. Em segundo lugar, essas citações só ocorrem nas primeiras cenas do menino que diz ser Woody Guthrie no filme de Haynes. Tendo isso em mente, pode-se concluir que tais escolhas estabelecem um paralelo entre as origens de seu personagem e as daquele do filme de Kazan. Ambos são homens do interior, de origem humilde, que cantam e tocam violão. Entretanto, o garoto não alcança a fama como Rhodes, mas parece almejá-la ao conversar com uma família branca de classe média que o acolhe temporariamente. Segundo Diane Pecknold, que estudou a música *country*, o filme é uma sátira que discute medos sobre os efeitos da cultura de massa e o desdém urbano em relação à música tradicional, chamando a atenção para o potencial demagógico da televisão e para a maneira como a visão do artista *country* associada a noções de autenticidade pode ser usada como um artifício de imagem.

O fato de Haynes ter escolhido fazer essas menções a *Um rosto na multidão* e localizá-las dentro da narrativa da maneira como apontado no parágrafo anterior parece deixar implícito os riscos que uma pessoa corre ao adentrar os mecanismos da indústria cultural. Ele parece dar a entender que o garoto que afirma ser Woody Guthrie poderia ter o mesmo destino de Rhodes caso optasse por ser um artista na televisão, ao invés de uma voz do povo. As referências ao filme de Kazan, portanto, potencializam em *I'm Not There* a discussão sobre o embate entre a música *folk* como expressão popular e a música *folk* como nicho de mercado da indústria fonográfica.

Em linhas gerais, portanto, pode-se afirmar que o personagem do menino que diz ser Woody Guthrie representa no filme sobretudo o início da carreira de Dylan, no qual ele cantava canções do verdadeiro Guthrie e imitava seu estilo. Essa hipótese é corroborada por dois elementos da narrativa: as primeiras cenas do

garoto se passam no ano de 1959³⁵ e ele é o mais jovem dos personagens, tendo, em suas primeiras passagens, onze anos. Entretanto, já se configura nas sequências desse personagem um embate entre o artista como uma voz do povo, ou seja, um artista engajado e com participação social e política, e o artista como uma estrela, aquele que participa de programas de televisão e torna-se famoso. A questão da participação social é reforçada pela emergência da temática da luta pelos direitos civis. Vejamos adiante como esse embate está presente também em outro personagem do filme que é músico: Jack Rollins.

³⁵ Cabe lembrar que a cronologia não é respeitada em diversos momentos do filme. A única menção temporal que se faz nas sequências do menino que diz ser Woody Guthrie ocorre quando a mãe da família negra diz ao garoto que é 1959. O espectador, no entanto, não é capaz de determinar quanto tempo se passa entre cada uma de suas sequências. A cronologia parece ser claramente “desrespeitada” (entre aspas, porque nota-se no filme que ela não é de forma alguma necessária para o desenrolar da narrativa) quando o personagem vai ao hospital em Nova Jersey visitar o verdadeiro Woody Guthrie, que foi hospitalizado algumas vezes entre os anos de 1956 e 1967, quando veio a falecer. Dylan visitou Guthrie no hospital em 1961.

3. JACK ROLLINS, O PROFETA

Sigamos a divisão proposta no início deste trabalho e debruçemo-nos agora sobre outro personagem de *I'm Not There* que é músico: o cantor e compositor Jack Rollins (interpretado por Christian Bale).

O primeiro ponto que talvez possa ser apontado sobre as sequências desse personagem é que o público tem acesso à história dele inteiramente por meio de um documentário. Nele, o espectador vê fotos do cantor em diferentes fases de sua carreira e imagens de shows, além de entrevistas e depoimentos de pessoas que conviveram com ele em diversos momentos de sua vida. Ocorre, por conseguinte, uma instância metalinguística dentro de *I'm Not There*. O filme, que realiza uma espécie de biografia de Bob Dylan, apresenta, dentro de sua narrativa, um documentário sobre a vida e carreira de um cantor. Essa metalinguagem possibilita ao público ver a diferença entre esses dois formatos de narrativa. Enquanto o documentário narra a vida de Rollins de maneira cronológica e convencional, seguindo inclusive uma espécie de curva dramática em sua estrutura, como é comum nesse tipo de produção, *I'm Not There* abre mão das regras da cronologia e da fidelidade estrita à biografia de Dylan para tratar de um contexto mais amplo e de temas relevantes para a compreensão desse contexto.

Conforme fizemos ao analisarmos o menino que afirma ser Woody Guthrie, vejamos como Rollins se configura enquanto cantor, com foco em quatro elementos principais: instrumento, público, local de apresentação e canção executada. Em uma de suas sequências, o vemos no campo, em um espaço aberto, cantando e tocando violão e gaita para alguns poucos homens encostados em uma caminhonete na qual é possível notar uma faixa do SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee).³⁶ Os homens, seu público, aparentam ser de classes sociais menos favorecidas e há

³⁶ O SNCC (sigla em inglês para Comitê Não Violento de Coordenação de Estudantes) foi criado em 1960 na Carolina do Norte (EUA) para coordenar iniciativas estudantis em prol dos direitos civis, como *sit-ins* em refeitórios de faculdades. Segundo a *Encyclopaedia Britannica*, tratava-se inicialmente de um grupo inter-racial (composto sobretudo por negros) que pregava a não violência, cuja militância intensificou-se no decorrer da década, em vista da crescente violência que seus membros sofriam em iniciativas como passeatas, por exemplo. (Cf. *Encyclopaedia Britannica* <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/569887/Student-Nonviolent-Coordinating-Committee-SNCC>. Acesso em 11 dez. 2012).

tanto brancos quanto negros presentes. A canção executada é “The Lonesome Death of Hattie Carroll”,³⁷ que conta um caso verídico ocorrido em 1963: o assassinato de uma mulher negra de 51 anos, funcionária de um hotel, por conta de um golpe de bengala proferido por William Zanzinger,³⁸ jovem de 24 anos dono de uma fazenda de tabaco em Charles County, Maryland. A canção narra a história do assassinato e evidencia a pobreza de Carroll em contraposição à riqueza de seu assassino, filho de pessoas abastadas e que se relacionava com os políticos de Maryland. Ao final de cada estrofe, a letra repete versos³⁹ que afirmam que não é hora para as lágrimas daqueles que filosofam a desgraça e criticam todos os medos, implicando que a situação ainda vai piorar conforme a história continua a ser contada. A música fala então sobre o julgamento de Zanzinger, afirmando que o juiz bateu o martelo para mostrar que todos eram iguais perante a lei, mas depois contando que o assassino foi condenado a apenas seis meses de prisão.⁴⁰ Aí sim os versos repetidos ao final de cada uma das estrofes são alterados e diz-se que agora é hora das lágrimas.

Em relação às sequências analisadas do personagem que diz ser Woody Guthrie, nota-se que há a introdução de um novo instrumento musical em cena: a gaita. Ela parece ajudar a reforçar o caráter tradicional das canções e não substitui o violão, sendo ambos utilizados nas apresentações. A configuração da cena parece implicar que não se estabelece uma hierarquia entre artista e público, estando ambos próximos e no mesmo nível (já que não há um palco em cena). Isso ecoa uma fala do menino que diz ser Woody Guthrie mencionada anteriormente, na qual ele diz que é estranho colocar um artista em cima de um palco, separado do povo. A diversidade do público também é relevante, configurando talvez a música como um possível meio de se criar um espaço no qual brancos e negros podem conviver

³⁷ Lançada no álbum *The Times They Are a-Changing*, de 1964, é executada na trilha sonora do filme pelo cantor americano Mason Jennings.

³⁸ Grafia adotada por Dylan. O sobrenome do verdadeiro William escreve-se Zantzinger.

³⁹ “*But you who philosophize disgrace and criticize all fears / Take the rag away from your face / Now ain't the time for your tears*”.

⁴⁰ “O reconhecimento, que crescia aos poucos, desses fatos [as injustiças da lei], mesmo que por uma pequena parcela da população americana, era sinal de que algo novo estava se desenvolvendo nos Estados Unidos na década de 1960 – um movimento de resistência, criando esperança por mudanças” (ZINN, 2002, p. 197, tradução minha).

harmonicamente. A faixa do SNCC reforça essa ideia, visto que se tratava de uma organização que pregava a não violência e a convivência pacífica entre pessoas, independente de raça ou etnia.

Alguns depoimentos de pessoas ligadas a Rollins parecem corroborar essa imagem do artista como uma pessoa engajada e ligada a questões sociais.⁴¹ Logo no início do documentário sobre ele há uma pequena introdução sobre a música *folk*, mostrando jovens tocando livremente nas ruas de Nova York. Uma jovem entrevistada, por exemplo, diz preferir esse estilo musical porque ele era honesto, ao contrário da música comercial, que era controlada e censurada. Alice Fabian (interpretada por Julianne Moore), amiga de Jack e ex-cantora *folk*, diz que ele via o que estava acontecendo no mundo e expressava isso em suas músicas. Posteriormente, ela acrescenta que todos estavam cantando músicas tradicionais, mas Jack estava aplicando a forma tradicional a preocupações contemporâneas, o que ele chamava de *finger-pointing songs*.⁴²

Se observarmos a disposição dessas cenas dentro do filme, conforme fizemos com relação ao personagem do menino que diz ser Woody Guthrie, notamos que, com exceção do depoimento da fã, todas as cenas mencionadas no parágrafo anterior são imediatamente anteriores ou posteriores à sequência na qual Rollins toca para homens simples no campo. Essa sequência da apresentação musical, inclusive, é repetida três vezes (mostrando momentos diferentes da apresentação em cada uma das vezes em que aparece), sendo precedida ou sucedida por depoimentos que falam sobre como a música *folk* lidava com temas contemporâneos, tendo, portanto, um caráter político. A opção do diretor por dispor as cenas dessa forma reforça o papel da música *folk* como expressão do cotidiano e dos anseios do povo, tema que já havia sido suscitado em diferentes sequências

⁴¹ Este tema volta a aparecer nas sequências de Billy the Kid. Ao contrário do grande mito que se criou em torno de sua figura, conhecida até hoje como um dos maiores foras da lei da história dos Estados Unidos, Billy é retratado em *I'm Not There* como alguém que se preocupa com os problemas sociais da cidade de Riddle, onde vive. Em vista do desespero causado nos habitantes pela construção de uma estrada que corta a cidade, é ele que se pronuncia e diz a Pat Garrett que a cidade não quer a construção da estrada e que os interesses da população devem ser ouvidos. Billy é então acusado de causar tumulto e o xerife pede sua prisão, mostrando um movimento de repressão daqueles que ousam questionar o *status quo* (o mesmo movimento está presente no interrogatório de Arthur Rimbaud e na sequência de "Ballad of a Thin Man", a ser discutida no próximo capítulo).

⁴² Em uma tradução literal, seria algo como "músicas de apontar o dedo", ou seja, músicas de denúncia.

protagonizadas pelo personagem do menino que diz ser Woody Guthrie, conforme apontado no capítulo anterior.

Todavia, há diversas outras passagens relacionadas a esse personagem que colocam em xeque seu engajamento político. A mais emblemática delas talvez seja a sequência na qual o cantor faz um discurso após receber um prêmio, promovido pela União pelas Liberdades Cívicas.⁴³ O prêmio estava lhe sendo dado pela sua participação no movimento em prol dos direitos civis. Em seu discurso de agradecimento, o cantor diz que gostaria de receber o prêmio em nome de todos que foram a Cuba.⁴⁴ As imagens do cantor são intercaladas com imagens dos convidados da cerimônia, senhores e senhoras muito bem vestidos, todos claramente pertencentes à alta sociedade. À menção de Cuba, eles riem. No entanto, à medida que a fala de Rollins prossegue, eles começam a ficar cada vez mais incomodados com suas afirmações. Em determinado momento, o cantor diz: “Não é como antes. Não existe mais preto, ou branco, nem esquerda, nem direita. Existe alto... e baixo”. As pessoas começam a debochar dele e ele diz então que vê

⁴³ A instituição é mencionada com esse nome no filme. Podemos supor que se trata da American Civil Liberties Union [União Americana pelas Liberdades Cívicas], organização sem fins lucrativos criada em 1920 para “defender as liberdades e direitos individuais que a Constituição e as leis dos Estados Unidos garantem a todos”. (Cf. ACLU <http://www.aclu.org/about-aclu-0>, tradução minha. Acesso em 17 dez. 2012) O primeiro exemplo dessas liberdades citado pela instituição em seu *site* é a liberdade de expressão. Em uma declaração sobre o ocorrido, Dylan menciona que o discurso foi feito ao aceitar um prêmio dado pelo Emergency Civil Liberties Committee [Comitê Emergencial de Liberdades Cívicas], instituição criada em 1951 com o intuito de lutar para que fossem cumpridas as medidas constitucionais que garantiam liberdades civis à população americana. A organização ficou conhecida, ao contrário do que se poderia imaginar, com base no ocorrido com Dylan, por ajudar pessoas que haviam passado a fazer parte da “lista negra” do governo, alguns deles comunistas. (Cf. http://www.columbia.edu/cu/lweb/archival/collections/ldpd_4078837/index.html. Acesso em: 17 jan. 2013.)

⁴⁴ A referência aqui talvez seja à crise dos mísseis ocorrida em 1961. Como aponta o historiador Howard Zinn (2003), em 1959 Cuba havia passado por uma revolução liderada por Fidel Castro, na qual o ditado Fulgencio Batista, apoiado pelos EUA, foi deposto. A revolução ameaçou os interesses comerciais americanos na região. O governo de Castro confiscou terras de companhias americanas para dar continuidade a seu sistema nacional de educação, moradia e distribuição de terra à população rural. Castro então assinou um acordo comercial com a União Soviética, o que resultou em sanções comerciais impostas pelos Estados Unidos a Cuba. Em 1960, o então presidente americano Eisenhower autorizou a CIA a treinar exilados cubanos para lutarem contra o governo de Castro, mas essas forças foram derrotadas pelo exército de Fidel Castro em 1961. O conflito recebeu o nome de crise dos mísseis porque a União Soviética havia instalado mísseis nucleares em Cuba para evitar futuras tentativas de invasão americana à ilha. Depois da tensão entre as duas potências, a União Soviética concordou em retirar seus mísseis de Cuba. (Cf. ZINN, 2003, p. 439-40.)

em si algo de Lee Oswald, assassino do presidente Kennedy.⁴⁵ Nesse momento, as pessoas presentes se revoltam e Rollins é retirado de lá. Em uma entrevista dada depois do ocorrido, ele dá a entender que aquelas pessoas estavam usando-o em prol de sua causa, provavelmente pelo fato de que, nesse momento de sua carreira, sua imagem já atraía bastante atenção do público e da mídia. Jack parece então ver as limitações de sua influência social enquanto cantor ao dizer: “De mim eles só querem ‘música de pôr dedo na ferida’. Mas eu só tenho dez dedos”.

Até aqui, a sequência parece mostrar que Rollins estava ciente de determinadas questões de classe (ao mencionar, em seu discurso, que “esquerda” e “direita” haviam se transformado em “em cima” e “embaixo”) e problemas políticos enfrentados pelos Estados Unidos (como o assassinato de Kennedy). Rollins parece querer escancarar essas questões para a elite. Entretanto, é um depoimento de Alice Fabian, amiga do cantor, imediatamente depois dessa sequência que dá ao espectador do filme sua real dimensão. Segundo ela, “todos os que investiram⁴⁶

⁴⁵ É interessante um depoimento do próprio Dylan sobre a ocasião: “Eu caí em uma armadilha uma vez – no último mês de dezembro – quando concordei em aceitar o Tom Paine Award do Emergency Civil Liberties Committee [Comitê Emergencial de Liberdades Cívicas]. [...] Assim que cheguei lá me senti tenso. Em primeiro lugar, as pessoas que estavam comigo não puderam entrar. Sua aparência era ainda mais estranha do que a minha, eu acho. Eles não estavam vestidos da maneira correta ou algo assim. Lá dentro, eu fiquei realmente tenso. Comecei a beber. Olhei do palco e vi várias pessoas que não tinham nada a ver com meu tipo de política. Olhei para baixo e fiquei com medo. Eles deveriam estar do meu lado, mas eu não sentia nenhuma ligação com eles. Lá estavam aquelas pessoas que haviam todas estado envolvidas com a esquerda nos anos 30 e agora estavam apoiando o movimento dos direitos civis. Isso é ótimo, mas eles também tinham casacos de pele e joias, e era como se eles estivessem dando o dinheiro por culpa. Eu levantei para ir embora, mas eles me seguiram e me pegaram. Disseram-me que eu tinha de aceitar o prêmio. Quando levantei para fazer meu discurso, eu não podia dizer nada naquele momento além do que estava passando pela minha cabeça. Eles falaram sobre o Kennedy ter sido morto, e Bill Moore e Medgar Evers e os monges budistas sendo mortos no Vietnã. Eu tinha de dizer algo sobre Lee Oswald. Disse a eles que eu havia lido muito sobre seus sentimentos nos jornais e que eu sabia que ele [Oswald] estava tenso. Disse que eu havia estado tenso também, então eu entendia muitos de seus sentimentos. Eu vejo muito de mim em Oswald, eu disse, e via nele muito sobre o momento no qual estávamos vivendo. E eles começaram a vaiar. Eles olharam para mim como se eu fosse um animal. Eles realmente acharam que eu estava dizendo que era uma coisa boa Kennedy ter sido assassinado. Eles foram realmente longe. Eu estava falando sobre Oswald. E então eu comecei a falar sobre amigos meus no Harlem – alguns deles drogados, todos eles pobres. E eu disse que eles precisam de liberdade tanto quanto qualquer outra pessoa, mas o que as pessoas estão fazendo por eles? [...] Essas pessoas naquele jantar são iguais a todas as outras. Eles estão cumprindo sua pena. Elas estão presas ao que estão fazendo. A única coisa é que elas estão tentando colocar uma moral e grandes feitos em suas correntes, mas basicamente eles não querem prejudicar suas posições. Eles têm empregos a manter” (DYLAN apud COTT, 2006, p. 26-7, tradução minha).

⁴⁶ Na verdade o que ela diz é “emprestar dinheiro”, e não investir, que seria algo mais vago.

naquele garoto estavam lá. Uma semana depois, ele divulgou um pedido formal de desculpas”. Entra em cena aqui o dinheiro, que determina as relações estabelecidas pelo artista. Jack não poderia dizer o que disse caso quisesse que sua música continuasse sendo financiada pela elite. Para receber esse dinheiro, ele deveria tomar cuidado ao expor suas posições políticas e ideológicas. Qualquer posicionamento que fosse contra aquilo em que acreditavam seus credores poderia implicar o fim de uma aliança que beneficiava Rollins financeiramente. Pode-se supor que essa espécie de censura imposta por aqueles que financiavam o cantor não afetava apenas suas declarações públicas, mas também o conteúdo de suas músicas. O problema torna-se ainda maior se lembrarmos que o prêmio lhe estava sendo entregue por uma organização que lutava em prol das liberdades civis, dentre elas a liberdade de expressão. Os elementos agora em jogo não são mais tão estanques quanto parecem ser quando apresentados pela fã de Jack no depoimento no início do documentário, no qual ela categoricamente opõe a música *folk* (que ela considera honesta) à música comercial (que ela qualifica como controlada e censurada). Visões maniqueístas passam a ser, portanto, problemáticas e questionáveis. Como afirmou Hobsbawm (1995, p. 491), “a relação entre o dinheiro e as artes é sempre ambígua”.

Assim como anteriormente foi possível elencar outras cenas do filme que corroboravam a construção da imagem de Jack como um “trovador da consciência” e um representante dos anseios do povo, aqui também é possível listar outras passagens nas quais Rollins parece dar prioridade ao caráter comercial de sua música. No documentário, um produtor da indústria fonográfica faz a seguinte afirmação: “Enquanto o *folk* fosse a preferência de uma minoria, seria sempre ‘nós’ contra o mau gosto comercial. Mas quando o mau gosto comercial finalmente absorveu Jack, então, de repente, a corrida começou. E, dessa vez, alguém ia ganhar”. Fica aqui evidente que a música *folk* havia deixado de ser a preferência de uma minoria e estava se popularizando cada vez mais. Essa fala mostra também que Jack tinha de lidar tanto com o caráter popular da música *folk* quanto com seu viés comercial e que dificilmente seria possível conciliar ambos. Em seguida, aparece o depoimento de Alice Fabian, que afirma que Rollins parou de protestar depois de 1963 (ano do assassinato de Kennedy), alegando que não era possível gerar mudanças com uma música. Segundo ela, o cantor disse também que a música *folk* o fazia se sentir como o sistema, contra o qual ele sempre havia lutado.

Esse depoimento mostra que Rollins tinha dúvidas sobre o poder de atuação social dos músicos, questionando-se sobre o quanto eles realmente conseguiriam mudar o atual estado de coisas da sociedade americana. Sua afirmação sobre o sistema retoma e reforça o depoimento do produtor musical citado anteriormente, mostrando que a música *folk* não podia mais ser considerada o oposto do sistema, pois já fazia parte dele.

Dentre essas passagens referentes ao viés comercial da música merece destaque outra instância metalinguística de *I'm Not There*. No documentário sobre Jack Rollins menciona-se que foi feito um filme sobre ele, no qual o cantor foi interpretado por Robbie Clark. O documentário então mostra uma cena desse filme, intitulado *Grain of Sand*. Nela, o personagem de Rollins se pergunta como é possível mudar algo se só mostrarem o que é bonito. Posteriormente, é mostrada ao público outra cena do filme, na qual o personagem de Jack conversa com uma mulher chamada Alice (provavelmente a personagem que representa Alice Fabian no filme). Ele aponta então para um *outdoor* com uma foto sua e diz: “Não sou mais eu quem importa. É ele! ‘Voz do povo’ com garantias e o dobro da grana!”. A distribuição dos elementos na cena já mostra que, nesse ponto de sua carreira, a questão comercial era muito importante e talvez interferisse no caráter político e social de suas canções: o *outdoor*, que representa o artista cujo retorno financeiro para a indústria cultural era garantido, encontra-se no alto, é bem maior que todos os outros elementos cênicos e está fortemente iluminado, sendo, portanto, o elemento que mais chama a atenção do público. Além disso, o fato de se tratar de um *outdoor*, que contém apenas uma imagem do cantor, tira dele toda a instância da “voz”, esvaziando-o de conteúdo, implicando que o retorno financeiro talvez tivesse tomado a frente em relação à crítica social.

Prestemos atenção novamente na distribuição das cenas de Jack Rollins dentro de *I'm Not There*. É possível afirmar que as imagens do documentário sobre o cantor apresentam-se no filme divididas em três grandes blocos: o primeiro deles vai desde a introdução do documentário, com imagens do Greenwich Village, cenário onde a música *folk* floresceu em Nova York, até pouco depois da última exibição de uma imagem da apresentação de Rollins no campo. Nele, predominam depoimentos de fãs e conhecidos do cantor que ressaltam os temas abordados por suas canções e o uso de uma forma musical tradicional para expressar temas contemporâneos. A última cena desse bloco, porém, é a fala do produtor musical

que mencionamos anteriormente, na qual ele já associa a música *folk* ao caráter comercial da indústria cultural.

Essa cena parece servir como uma espécie de transição para o segundo bloco do documentário, no qual Alice Fabian fala sobre a frustração de Jack com a morte de Kennedy e sobre como isso lhe fez acreditar que não era possível mudar o mundo através da música. É nesse bloco que vemos a sequência na qual Rollins faz seu discurso de agradecimento após receber um prêmio.

Entre esses dois blocos o filme mostra diversas outras sequências de outros personagens, como aquela na qual o garoto que afirma ser Woody Guthrie se apresenta na casa de uma família branca de classe média e aquela em que o ator Robbie Clark filma cenas do filme sobre a vida de Rollins na qual aparece um *outdoor* com sua foto. Dessa forma, o espectador de *I'm Not There* vê gradativamente como a questão comercial começa a se fazer presente na trajetória de diferentes personagens.

Mencionou-se anteriormente que uma diferença que pode ser detectada entre o garoto que diz ser Woody Guthrie e Jack Rollins é que o primeiro tocava apenas violão, ao passo que o segundo toca violão e gaita. Outra diferença importante que pode ser apontada neste ponto é que o segundo já se vê obrigado a lidar com elementos da indústria cultural com os quais o primeiro não estava em contato, a saber, os fãs e a mídia. Com exceção da cena em que Rollins canta no campo para trabalhadores, não o vemos em contato com os fãs, mas alguns deles dão depoimentos sobre o cantor para o documentário e parecem contentes com suas canções, já que elas expressam problemas cotidianos enfrentados pelas pessoas. A relação, portanto, passa a ser mediada pelos veículos de comunicação, no caso o rádio e a televisão. Por outro lado, há algumas sequências na qual vemos Jack sendo entrevistado por repórteres, ou seja, tendo um contato direto com a mídia. Na cena da entrevista concedida pelo cantor após o discurso de agradecimento ao receber um prêmio, os repórteres só ouvem o que Rollins tem a falar, sem entrar em um embate direto com ele. O cantor, no entanto, não parece ser muito afeito a entrevistas, pois duas vezes no decorrer do documentário menciona-se que determinada entrevista era a primeira concedida pelo artista em vinte anos.

O último bloco de cenas do documentário sobre Jack Rollins aparece próximo ao final do filme, mostrando a conversão do cantor ao cristianismo. O tema central aqui, portanto, é a religião. O documentário faz um salto temporal dos anos 60

(período no qual ocorreram os fatos narrados nos dois primeiros blocos) para a década de 1990 (quando se passam as cenas de Rollins na igreja). Explicar-se-á em breve como é possível fazer essa última identificação temporal, já que o período não é diretamente mencionado por nenhum dos personagens.

Através do depoimento de uma ex-namorada do cantor e da narração em *voice-over* do documentário, descobrimos que Rollins demonstrou ter muitas preocupações e foi aconselhado por essa ex-namorada a rezar. Ela então o levou, em 1974, a uma igreja pentecostal na Califórnia, onde ele se converteu. A repórter do documentário diz que ele é um participante ativo na comunidade evangélica do Estado, o que remete à atuação social que ele havia exercido antes enquanto cantor *folk* nos anos 60. Rollins, agora chamado de Pastor John, é visto pregando aos fiéis da igreja. Ele diz que nunca mentiu para as pessoas e nunca lhes disse em quem votar enquanto vendia discos. Ele continua, afirmando que antes não sabia que todos os tipos de música estavam relacionados ao “bolso do diabo”. A menção a um bolso remete à questão financeira da música discutida anteriormente. O Pastor John agora parece acreditar que não há nenhuma vertente musical cujo viés econômico não esteja presente e não seja nefasto. A declaração soa contraditória, porque o cantor critica esse viés comercial da música mas logo em seguida canta na igreja, e sua fala não distingue a música gospel dos outros gêneros musicais, criticando a todos igualmente.⁴⁷

Ele fala sobre um diabo espiritual que precisa ser superado e continua: “E nós, aqui na América, vamos vencer. Que honra maior uma nação pode ter do que falar de Deus? Dizem que a guerra que dará fim a todas já começou no Oriente Médio. Foi profetizado que os fracos seguirão e que Jesus erguerá Seu reino em Jerusalém”. A partir dessa fala, é possível concluir que a menção a uma guerra no Oriente Médio refere-se à Guerra do Golfo (1991).⁴⁸ Isso nos leva a duas

⁴⁷ O tema da religião é importante no contexto do filme pela relação que estabelece com os anos 60. Em seu livro *1973: Nervous Breakdown*, Andreas Killen discorre sobre alguns movimentos cristãos que vieram à tona nos Estados Unidos nos anos 70, atraindo sobretudo jovens. Ele ressalta que muitos desses movimentos buscavam reprimir em seus seguidores comportamentos fortemente associados à década de 60, como o uso de drogas, a prática do aborto, o divórcio e as relações homoafetivas. O autor afirma que algumas pessoas acreditavam que muitos se tornaram vulneráveis a essas seitas religiosas como uma “reação previsível ao estilhaçamento das esperanças despertadas pelos anos 60” (KILLEN, 2006, p. 126, tradução minha).

⁴⁸ A Guerra do Golfo foi um conflito ocorrido em 1991 envolvendo Estados Unidos e Iraque. O Iraque, sob o governo ditatorial de Saddam Hussein, tomou, em agosto de 1990, o Kuwait, região rica em

conclusões: primeiro, àquela mencionada anteriormente, de que essa sequência se passa na década de 1990. Segundo, a referência a essa guerra ganha uma força ainda maior se lembrarmos que *I'm Not There* foi lançado em 2007, quando os Estados Unidos estavam ainda lutando a Guerra do Iraque (2003-2011).⁴⁹ O filme traz à tona, portanto, um conflito passado intimamente ligado a um contemporâneo a seu lançamento, o que permite ao público estabelecer uma relação entre ambos.

Ainda seguindo a fala do Pastor John citada anteriormente, ele diz que as pessoas são livres porque Jesus pagou pelos pecados delas e acrescenta que elas são livres para seguir o chamado do Senhor. Essa fala parece um pouco contraditória: as pessoas são livres para fazer o que quiserem e o que julgarem melhor ou apenas são livres *contanto que* sigam o chamado de Deus? Dessa forma, faz-se novamente presente a questão da (falta de) liberdade. Lembremos que Rollins, ao pedir desculpas àqueles que lhe emprestaram dinheiro, mostrou o quanto a liberdade do artista é limitada, sobretudo quando se consideram as relações financeiras estabelecidas dentro da indústria fonográfica.

O tema da liberdade é muito importante no que diz respeito à política pública dos Estados Unidos. Nos séculos XX e XXI, o governo americano justificou muitos dos conflitos bélicos em outros países nos quais se envolveu alegando que lutava pela liberdade das populações locais. Foi o caso, por exemplo, das duas guerras no Iraque mencionadas anteriormente e da Guerra do Vietnã.⁵⁰

petróleo. A ONU impôs sanções ao país como represália à invasão. O então presidente americano, George Bush, precisava, segundo aponta o historiador Howard Zinn, aumentar sua popularidade, que estava em queda, para tentar a reeleição em 1992. Além disso, era de longa data o interesse americano em aumentar seu poder em relação ao controle do petróleo no Oriente Médio. Sob a alegação de que desejava liberar o Kuwait do controle iraquiano e de que o Iraque estava construindo uma bomba nuclear (apesar de haver pouquíssimas provas disso), os EUA declararam guerra ao Iraque. Os americanos atacaram o país por vias aéreas e terrestres e dominaram os iraquianos com facilidade. Apesar da vitória americana, Hussein continuou no poder. (Cf. ZINN, 2003, p. 594-600.)

⁴⁹ A Guerra do Iraque teve início em 2003 com a invasão da cidade de Bagdá por Estados Unidos e Inglaterra. A causa do conflito, segundo o presidente americano George W. Bush (cujo pai foi responsável pela Guerra do Golfo), era o fato de que o Iraque, ainda sob o comando do ditador Saddam Hussein, possuía armas de destruição em massa, a mesma alegação usada por seu pai uma década antes e ainda sem provas contundentes. Mesmo depois da morte de Hussein (em 2006), os ataques continuaram, durando até 2011, quando as tropas americanas se retiraram do país.

⁵⁰ Em seu livro *Postwar America: 1945-1971*, o historiador Howard Zinn dá vários exemplos desses conflitos: na Coreia (1950-1953), já que os Estados Unidos queriam montar uma base militar na Coreia do Sul, iniciativa que seria prejudicada quando o local foi invadido pela Coreia do Norte; na Guatemala (1954), onde os americanos depuseram o presidente eleito legalmente, que havia tomado medidas contra empresas americanas e permitido aos trabalhadores se organizarem livremente,

Tendo esses elementos em mente, o público passa a desconfiar do Pastor John quando ele fala sobre liberdade, o que implica que talvez a resposta para a pergunta colocada aqui anteriormente é que as pessoas são livres contanto que cumpram determinados pressupostos impostos pelo sistema. No caso da religião, contanto que sigam o chamado de Deus. No caso do artista, contanto que sigam os preceitos daqueles que lhe dão dinheiro. No caso das guerras, contanto que povos de outras nações sigam os preceitos ideológicos e políticos dos Estados Unidos.

Após terminar seu discurso aos fiéis, o Pastor John canta uma música para eles. Cabe aqui, portanto, analisarmos novamente os elementos que o configuram como cantor nessa sequência. Ele não toca nenhum instrumento musical, limitando-se a cantar a canção. É, no entanto, acompanhado por uma banda com diversos instrumentos, como piano, bateria e teclado, além de por algumas cantoras negras que fazem os *backing vocals* da canção. A apresentação se dá dentro da igreja e assistem a ela fiéis da congregação, que em determinado momento batem palmas no ritmo da música. Ao fundo, porém, é possível ver crianças que brincam alheias ao que está acontecendo.⁵¹ A música executada é “Pressing On”,⁵² cujo eu lírico afirma

colocando em seu lugar Carlos Armas, que havia recebido treinamento militar nos Estados Unidos; no Líbano (1958), onde agitações políticas locais ameaçavam o acesso americano ao petróleo após o golpe no Iraque; em Cuba (1961), onde as medidas de Fidel Castro em favor da distribuição de terras prejudicaram empresas americanas, o que acarretou a já mencionada crise dos mísseis; e na República Dominicana (1965), onde os EUA ajudaram a depor um governo legalmente eleito que criou impostos para os lucros obtidos com o açúcar, o que prejudicava empresas americanas. Esses cinco casos de intervenções militares americanas em outros países no pós-guerra eram parte de uma política externa de penetração econômica cuja prioridade não era o bem estar da população ou seus direitos civis, mas sim um governo que apoiasse e aumentasse o poder americano no mundo. Muito do que os Estados Unidos descreviam como auxílio econômico fornecido a outras nações era na verdade apoio financeiro a programas militares em outros países, com o intuito de fortalecê-los contra possíveis ameaças comunistas e para suprimir movimentos revolucionários locais. Zinn também traça paralelos entre essas intervenções norte-americanas e a Guerra do Vietnã: “No Vietnã, assim como em outros lugares, os esforços de um povo para determinar ele próprio seu destino nacional foram frustrados pela iniciativa americana que visava ao poder e ao império” (ZINN, 2002, p. 88, tradução minha).

⁵¹ Talvez aqui seja interessante notar uma observação feita em um artigo sobre o diretor Todd Haynes. O autor fala sobre as crianças nos filmes do diretor, afirmando que elas representam um *locus* que ainda pode escapar às regras determinadas pelo sistema social. No entanto, apesar de ilustrarem essa possibilidade, os filmes de Haynes não parecem retratar uma visão otimista e esperançosa do futuro: “As crianças em Haynes nunca são simplesmente ‘inocentes’, mas sim são, em alguns casos, representativas de identidades ainda não interpeladas, que ainda podem escapar dos regimes do sistema social – exceto que tudo o que sabemos a partir dos filmes de Haynes nos diz que elas não vão” (MORRISON, 2006, p. 142, tradução minha). A colocação não se aplica diretamente a *I’m Not There*, mas possivelmente possa ser vista como um ponto de partida interessante para pensarmos a presença de crianças no filme. Aqui, por exemplo, caberia notarmos

que continua seguindo em frente rumo ao chamado superior de Deus. Ele(a) diz que muitos tentam pará-lo(a) e que Ihe pedem um sinal de Deus. Em seguida, ele(a) recomenda que as pessoas não olhem para trás, afirmando que nada pode detê-las e que a elas não lhes falta nada. Ele(a) conclui falando sobre tentações e pecados.

Se opusermos essa cena àquela na qual Rollins canta “The Lonesome Death of Hattie Carroll”, nota-se que todos os quatro elementos aqui utilizados para caracterizar o personagem enquanto cantor sofreram alterações: o artista que antes cantava e tocava violão e gaita agora só canta, pois passou a se apresentar acompanhado de diversos outros músicos. A apresentação musical, antes realizada no campo para homens ligados a um movimento de luta social, agora ocorre dentro de uma igreja apenas para os fiéis que a frequentam. A música cantada, que antes contava o caso de uma mulher pobre morta por um homem rico e influente cuja pena foi amenizada pela justiça, agora tem uma letra bastante vaga e fala sobre temas religiosos.

Nas sequências de Jack Rollins surge também um tema que será apresentado de maneira mais contundente nas cenas de Robbie Clark: o feminismo.⁵³ No documentário sobre Rollins aparecem duas mulheres importantes

as diferenças entre a principal criança da obra (o garoto que se apresenta como Woody Guthrie) e as crianças que se encontram ao fundo da sala quando o Pastor John canta “Pressing On”. O menino que afirma ser Guthrie mal age como uma criança: ele mostra ter bastante consciência dos problemas econômicos e sociais que o cercam e em diversos momentos parece ter claras intenções de usar sua música como um meio de promover uma intervenção social. Entretanto, como vimos, em determinados momentos ele parece tentado a aderir aos mecanismos da indústria cultural, sonhando em ser um artista da televisão e em ir para Hollywood, como Elvis Presley. Ele parece corroborar a afirmação citada acima no sentido de que de forma alguma pode ser associado a noções de inocência e por demonstrar essa possibilidade de escapar dos ditames do sistema social. Já as crianças ao fundo da sala na igreja, apesar de estarem inseridas em um panorama completamente diferente, também parecem trazer à tona essa mesma possibilidade de escape. Enquanto todos os adultos presentes ouvem atentamente o que o pastor tem a dizer e parecem concordar cegamente com suas asserções, sem questioná-lo, as crianças brincam ao fundo da sala, aparentemente alheias ao que está sendo dito. Enquanto os adultos, com um semblante sério, batem palmas ao ritmo da música, elas correm agitadas e sorriem, em um ritmo bastante diferente. Isso parece configurá-las também como um *locus* ainda não “absorvido” pelo discurso religioso, ou seja, como uma possibilidade de não adesão a essa ideologia.

⁵² Lançada no álbum *Saved*, de 1980, é executada na trilha sonora do filme pelo cantor americano John Doe.

⁵³ Howard Zinn fala um pouco sobre a história do feminismo em seu livro *A People's History of the United States* (2003). Ele comenta que já na guerra contra a Inglaterra pela independência dos Estados Unidos as mulheres assumiram uma posição de destaque na sociedade. As necessidades do conflito as levaram a participar de questões da vida pública, tendo um papel ativo nos movimentos

para sua vida, não apenas por conta de algum envolvimento amoroso e pessoal, mas sobretudo por ajudarem a determinar os rumos de sua carreira. A primeira delas é Alice Fabian, cantora *folk* com a qual ele se apresentava no início de sua carreira e discutia suas preocupações artísticas. A segunda delas é a ex-namorada do cantor que o levou à igreja, guiando-o em seu processo de conversão ao cristianismo. Ambas diferem pelo fato de que a primeira parece ter servido como uma espécie de mentora para Rollins, ao passo que a segunda o afastou do universo da música *folk* e canalizou sua arte e sua atuação social no âmbito da igreja. No entanto, as duas se assemelham por comporem figuras femininas fortes e influentes. É nesse ponto que elas são semelhantes à pintora Claire, esposa do ator Robbie Clark. É possível traçar alguns paralelos entre Claire e Alice Fabian: ambas são artistas, ambas estão interessadas em questões políticas e ambas parecem atuar como mentoras dos artistas do sexo masculino ao qual estão ligadas na narrativa no que diz respeito ao desenvolvimento da arte deles. No caso de Claire, no entanto, a questão do feminismo parece ser mais aprofundada pelo filme, apresentando algumas peculiaridades. Vejamos então como ela se configura.

Claire é uma pintora que faz quadros abstratos e os quadros dela mostrados ao espectador de *I'm Not There* são sobre a Guerra do Vietnã. Em sua narração em *voice-over*, Clark conta que em 7 de agosto de 1964 o Congresso americano deu total autoridade ao presidente Johnson para a guerra no Vietnã, período no qual Claire estava estudando pintura, o que dá a entender que sua arte floresceu no contexto desse conflito. Posteriormente, vemos em *flashback* o casal indo a uma festa. Em determinado momento, Robbie Clark a apresenta a seu amigo Sidney Green, colecionador de arte. Quando Robbie conta a Sidney que Claire é pintora e trabalha com quadros abstratos, o colecionador só responde que ela é francesa,

antibritânicos. O próprio peso das roupas das mulheres as separava do mundo do trabalho, mas nesse período elas ingressaram na vida industrial, apesar das pressões que sofriam para permanecer em casa, onde eram mais facilmente controladas. Responsáveis pela educação das crianças, elas eram incentivadas a serem patriotas. Assim como acontecia com os negros, havia a ideologia do “separados mas iguais” (*separate but equal*): as mulheres tinham, supostamente, um trabalho tão importante quanto o dos homens, mas separado e diferente. As mulheres, barradas do Ensino Superior, passaram a dominar a carreira de professoras de educação básica e, com isso, tiveram a oportunidade de ler mais e tornaram-se cada vez mais subversivas. O movimento feminista emergiu na década de 1840 e foi crescendo sobretudo nos períodos de guerra, em que as mulheres tinham a chance de assumir papéis mais relevantes no mercado de trabalho e na vida social, enquanto os homens estavam fora lutando. Na década de 1960 o movimento atingiu um de seus picos e ganhou visibilidade.

claramente desdenhando de sua opção artística. No entanto, Claire contribui claramente para a formação artística de Robbie, assim como Alice Fabian parece ter contribuído para a de Jack Rollins: se em um primeiro momento vemos o ator descontraidamente assistindo a um desenho animado na televisão, em seguida o vemos lendo um livro enquanto Claire pinta um quadro. Em uma sequência posterior, o vemos novamente assistindo à televisão, mas dessa vez vendo uma imagem de um incêndio, que possivelmente estava relacionado aos bombardeamentos no Vietnã. Em outra cena vemos o casal em um sarau, enquanto ouvimos Claire em *voice-over* declamando um texto do poeta Arthur Rimbaud, relação essa que fica explicitada pois há um corte que mostra o personagem de Rimbaud, depois do qual é retomada a cena do sarau. Portanto, embora seja Claire quem incentive Clark a conhecer diferentes manifestações artísticas e ter contato com variadas formas de cultura, sua arte ainda é desdenhada por ele e por seu amigo, desdém esse que parece ser índice de um sentimento disseminado pela sociedade no geral, já que, enquanto seus quadros ficam restritos ao ambiente doméstico e a catálogos impressos, o ator goza de sucesso e reconhecimento, embora, na cena em que o vemos atuando, ele demonstre ser um ator medíocre, cujo sucesso possivelmente se resume à sua participação em *blockbusters* e à sua beleza.

O embate entre masculino e feminino no campo das artes é retomado em uma cena na qual o tema é discutido pelos personagens. Na narração em *voice-over*, Clark diz que em 1968 os Estados Unidos viram seu plano de guerra ruir e a juventude se rebelar. Vemos então ele e Claire com um casal de amigos em um restaurante, conversando sobre os acontecimentos do momento. A amiga do casal diz que há diversos problemas no mundo, mas que ela acredita que algo pode ser feito para mudá-los, acrescentando que não acha que Clark compartilha dessa opinião, com o que Claire concorda. O ator então responde que ela só tem essa crença esperançosa por ser uma mulher, acrescentando em seguida que mulheres não podem escrever poesia, o que irrita a amiga do casal, que rebate lembrando-o de Emily Dickinson. Clark diz que Dickinson não pode ser equiparada a poetas como Rimbaud e Shakespeare, ao que seu amigo lhe diz que sua mulher participa do movimento de libertação feminina. Claire e Robbie discutem e, quando ela se levanta e vai embora, ele diz, supostamente para se desculpar: “Eu venero as mulheres. Todos deveriam ter uma”.

A questão do feminismo aparece relacionada não só ao âmbito artístico, mas também a atividades cotidianas. Quando Robbie compra uma motocicleta, por exemplo, ele não consegue dirigi-la e é Claire quem o ensina a fazê-lo. Há aqui uma inversão dos tradicionais papéis de gênero, que evidencia a contradição de Clark em relação à luta feminista. Suas ideias sexistas não condizem com o fato de que ele é casado com uma artista que lhe introduziu no universo das artes e que lhe ensina a realizar tarefas geralmente associadas aos homens, como andar de moto, por exemplo. Essas sequências, portanto, mostram como o discurso machista foi ficando cada vez mais em descompasso com a realidade da década de 1960, em que mulheres adentraram com mais força o mercado de trabalho, foram às ruas em protestos e mostraram a necessidade de serem tratadas com igualdade e respeito. Por conseguinte, pode-se afirmar que a trajetória de Claire potencializa uma discussão que havia sido apresentada de forma embrionária nas sequências da Jack Rollins, sobre o papel da mulher na sociedade e sua relação com os homens, sobretudo no meio artístico.

Em linhas gerais, é possível afirmar que o personagem Jack Rollins representa em *I'm Not There* o momento da carreira de Dylan no qual começa a se apresentar de maneira mais clara o embate entre o caráter popular da música *folk* e seu viés comercial. O artista começa a ter de lidar com elementos da indústria cultural, como produtores musicais, pessoas que lhe emprestam dinheiro, fãs e a mídia. Se a cena na qual ele canta para homens simples no campo reforça o papel da música *folk* como veículo de problemas contemporâneos, o fato de Rollins ter de pedir desculpas à elite que lhe emprestava dinheiro por um discurso feito mostra que já não era possível deixar de lado o caráter comercial da indústria. O embate retoma e potencializa o dilema do menino que diz ser Woody Guthrie, que não sabe se quer ser uma voz do povo ou um artista na televisão. Rollins é um artista já muito presente na mídia, mas também mostra que está disposto a fazer algumas denúncias sociais através de suas músicas, apesar de, com o tempo, passar a acreditar que a música não vai mudar a sociedade. Entra em cena também a questão da religião, que modifica não só o conteúdo das canções executadas pelo artista, mas também sua postura perante diversos temas sociais, afastando-o de discursos com tom de denúncia sobre problemas sociais americanos e fazendo-o defender uma guerra cujos motivos são altamente questionáveis. Pode-se, portanto, afirmar que Rollins representa uma espécie de transição entre o personagem do

menino que diz ser Woody Guthrie (cantor mais ligado ao povo) e Jude Quinn (que já é um artista com fama internacional). Essa hipótese é corroborada se pensarmos que, embora *I'm Not There* não siga um desenvolvimento cronológico, as cenas de Rollins se passam, em sua maioria (com exceção do último bloco do documentário, sobre sua conversão ao cristianismo), no início dos anos 60, ou seja, são teoricamente posteriores às sequências do menino que se apresenta como Woody Guthrie.

Vejamos então como esse embate entre o popular e o comercial se dá nas sequências de Jude Quinn.

4. JUDE QUINN

Prossigamos com a análise dos personagens de *I'm Not There* que são músicos, passando agora à análise de Jude Quinn (interpretado por Cate Blanchett).

Quinn é um artista conhecido internacionalmente que possui uma legião de fãs e coloca-se em constante conflito com repórteres. Conforme fizemos ao analisarmos o menino que diz ser Woody Guthrie e Jack Rollins, vejamos como Quinn se configura enquanto cantor, com foco em quatro elementos principais: instrumento, público, local de apresentação e canção executada. Para isso, tomemos como exemplo uma cena fundamental em sua trajetória: aquela na qual o cantor se apresenta no New England Jazz & Folk Festival. Vale aqui observarmos como a cena se desenrola, pois ela traz à tona questões importantes para a compreensão das sequências do personagem.

Vemos, em um primeiro momento, jovens que aparentam ser de classe média em um gramado, aguardando o início do show. Vemos também tendas montadas no local, dentro das quais se encontram as pessoas responsáveis pela organização e parte técnica do evento, como operadores de som. Os artistas chegam de carro e correm em direção ao palco. Enquanto isso, o espectador do filme ouve apenas o som de batimentos cardíacos, os quais abafam inclusive a fala daquele que apresenta a banda ao público do festival. Quinn e sua banda então adentram o palco. Eles se viram para retirar seus instrumentos das caixas. Ao virarem-se novamente de frente para o público do show (e para a câmera), vemos que na verdade cada um deles está segurando uma metralhadora, a qual apontam para o público do festival (e, por implicação, para o do filme, em vista do posicionamento da câmera na cena) e atiram. Aqui, o som dos batimentos cardíacos cessa e dá lugar ao dos tiros. Quando os últimos chegam ao fim, os batimentos não retornam; são, na verdade, substituídos pela canção tocada pela banda, canção essa que decepiona em larga escala pelo uso de instrumentos elétricos.

Começemos por notar como Quinn é configurado enquanto cantor nessa passagem. Ele se apresenta, ao lado de uma banda, utilizando instrumentos elétricos. A apresentação se dá no campo, em um espaço aberto, mas, por se tratar de um festival, provavelmente fosse preciso adquirir um ingresso para poder assistir aos shows. O público é composto por jovens do sexo masculino e feminino que

parecem ser de classe média. A canção executada é “Maggie’s Farm”,⁵⁴ que fala sobre relações trabalhistas. Vejamos a letra da canção a seguir:

Maggie’s Farm

(Bob Dylan)

I ain’t gonna work on Maggie’s farm no more
 No, I ain’t gonna work on Maggie’s farm no more
 Well, I wake in the morning
 Fold my hands and pray for rain
 I got a head full of ideas
 That are drivin’ me insane
 It’s a shame the way she makes me scrub the floor
 I ain’t gonna work on Maggie’s farm no more

I ain’t gonna work for Maggie’s brother no more
 No, I ain’t gonna work for Maggie’s brother no more
 Well, he hands you a nickel
 He hands you a dime
 He asks you with a grin
 If you’re havin’ a good time
 Then he fines you every time you slam the door
 I ain’t gonna work for Maggie’s brother no more

I ain’t gonna work for Maggie’s pa no more
 No, I ain’t gonna work for Maggie’s pa no more
 Well, he puts his cigar
 Out in your face just for kicks
 His bedroom window
 It is made out of bricks
 The National Guard stands around his door
 Ah, I ain’t gonna work for Maggie’s pa no more

I ain’t gonna work for Maggie’s ma no more
 No, I ain’t gonna work for Maggie’s ma no more
 Well, she talks to all the servants
 About man and God and law

⁵⁴ Lançada no álbum *Bringing It All Back Home*, de 1965, é executada na trilha sonora do filme por Stephen Malkmus & The Million Dollar Bashers.

Everybody says
 She's the brains behind pa
 She's sixty-eight, but she says she's twenty-four
 I ain't gonna work for Maggie's ma no more

 I ain't gonna work on Maggie's farm no more
 No, I ain't gonna work on Maggie's farm no more
 Well, I try my best
 To be just like I am
 But everybody wants you
 To be just like them
 They say sing while you slave and I just get bored
 I ain't gonna work on Maggie's farm no more⁵⁵

O eu lírico da canção afirma, no decorrer da música, que não irá trabalhar para diversos membros da família de Maggie, elencando alguns motivos pelos quais o fará. No final, ele(a) diz que não irá mais trabalhar na fazenda de Maggie e acrescenta que tenta ser quem ele(a) é, mas que todos querem que você seja como eles e que essas pessoas cantam enquanto você trabalha, concluindo que não irá mais trabalhar na fazenda de Maggie.

Se compararmos essa cena com as cenas de apresentação analisadas anteriormente dos personagens do menino que afirma ser Woody Guthrie e de Jack Rollins, é possível notar que aqui surgem os instrumentos elétricos. Seu uso, no entanto, é largamente desaprovado pelo público, que vaia o cantor. O artista agora tem de lidar com a recepção de suas canções. Nota-se também que o cantor passa a se apresentar ao lado de uma banda, o que implica que suas apresentações agora envolvem um *staff* cada vez maior, mais esforços de produção e uma estrutura mais complexa. As apresentações, portanto, crescem e assumem outro caráter. À primeira vista, tem-se a impressão de que Jude Quinn representa o artista que aderiu completamente ao sistema, mas o fato de ele e sua banda executarem a canção “Maggie's Farm”, que fala claramente sobre relações trabalhistas a partir do ponto de vista de um trabalhador que se sente oprimido em sua condição, mostra que ele não havia abandonado por completo seu caráter engajado.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.bobdylan.com/us/songs/maggies-farm>. Acesso em: 25 fev. 2013.

Essa passagem do festival talvez possa ser lida como ilustrando determinada visão por parte dos fãs de Jude Quinn: as armas corresponderiam aos instrumentos elétricos, os quais matam o público (fazem cessar seus batimentos cardíacos), um indício da traição apontada pelos fãs em seus depoimentos, mostrados após o show. Essa morte também pode ser lida como a morte de determinado tipo de produção artística (a música *folk* em sua vertente mais tradicional, no caso). Isso não quer dizer que esse estilo musical tenha deixado de existir, mas coloca em xeque se ele ainda era o mais adequado para expressar determinadas questões da época.

Conforme fizemos nos dois capítulos anteriores, vale aqui observar como a montagem afeta o significado dessa cena dentro de *I'm Not There*. A sequência do festival vem logo depois daquela em que Jack Rollins faz seu discurso de agradecimento por receber um prêmio e depois precisa pedir desculpas às pessoas que lhe emprestaram dinheiro. Logo após essa sequência, o espectador do filme ouve Rollins dizendo que é difícil saber que as pessoas esperam algo de você quando não se sabe exatamente o que eles esperam, fazendo-o se sentir culpado. Se pensarmos nessa declaração tendo em vista a apresentação de Quinn no festival, pode-se concluir que ambos os cantores tinham dificuldades em lidar com as expectativas de seus fãs, talvez por as acharem descabidas ou contraditórias. À medida que aumentava o número de fãs, aumentavam também as expectativas. Para entendermos melhor essa relação dos fãs da música *folk* com os artistas, é preciso realizarmos algumas reflexões.

O público pensava que Quinn, ao aderir à linguagem do sistema, colocava-se cada vez mais distante de uma postura crítica. *I'm Not There*, no entanto, não apresenta a questão em termos tão simples, problematizando-a em uma fala de Billy the Kid: “claro que quanto mais você vive de um certo modo, menos parece liberdade”. Quanto mais as pessoas pensavam que só se podia protestar de determinada forma, fechando-se a novas possibilidades, maiores eram as chances de elas serem ultrapassadas pelo sistema vigente (o capitalista, que se faz presente nesse caso principalmente por meio da instância da música comercial), sistema esse que estava constantemente em busca do novo.

Como pode ser visto, reaparece aqui a questão da liberdade⁵⁶ do artista, no caso, a liberdade de Quinn de usar instrumentos elétricos sem ser rechaçado por

⁵⁶ Essa questão está presente na própria canção executada na cena.

seu público, a liberdade de criar, inovar. O que seus fãs parecem não ver é que o uso desses instrumentos talvez fosse, na verdade, uma tentativa de enfrentamento (ao invés de uma prova de sua adesão ao sistema, como muitos afirmaram em depoimentos). A própria música *folk*, que antes era exceção (conforme mencionamos ao falarmos de Jack Rollins), havia se tornado regra, afirmação essa que pode soar estranha em um primeiro momento, mas que se torna mais clara se pensarmos que os próprios festivais (onde Quinn canta, por exemplo) já apresentavam muitas das características das músicas comerciais. Em vista disso, a introdução de instrumentos elétricos quebraria essa tendência à popularização do consumo da música *folk* e a sequência das metralhadoras poderia então ser vista como uma tentativa de alertar o público para o fato de que eles talvez não estivessem tão interessados em protestar quanto pareciam, mas sim em consumir determinada forma musical, a qual não se mostravam dispostos a repensar e reformular.

É importante, neste ponto, ressaltar o papel da música *folk* dentro do cenário cultural americano da década de 1960. Segundo Dick Weissman, que escreveu sobre a história do *folk*, trata-se de um segundo momento de retomada da música tradicional do século XIX, tendo a primeira onda de retomada dessas canções ocorrido na década de 30. O processo de coleta de músicas tradicionais por parte dos *folklorists* começou no início do século XX e foi precedido por um interesse na música dos negros que surgiu durante e depois da Guerra Civil. O objetivo era preservar as músicas *folk* antes que a civilização moderna a destruísse. Esse período foi chamado de primeira retomada (*first revival*). Os *folklorists* nem sempre estavam felizes com o que coletavam, então assumiam a responsabilidade de revisar e agrupar os textos. Esse processo acabou deixando de lado, por exemplo, muitas canções que expressavam ideias políticas. Outro grupo de entusiastas do *folk* estava interessado em levar essas canções para a classe média americana e preparava arranjos que possibilitavam que elas fossem cantadas por pessoas que não as conheciam. Já fica patente, portanto, logo de início, que desde a primeira retomada das músicas tradicionais estavam em jogo interesses diversos, muitos dos quais de cunho comercial.

Nos anos 30, uma facção mais radical de luta política dos movimentos sociais havia descoberto a existência de muitas canções *folk* que defendiam mudanças sociais, estilo que ficou conhecido como “música de protesto”. As músicas de

protesto dessa década envolviam músicas de trabalhadores da indústria têxtil e de minas do sul dos Estados Unidos. Ao final do decênio, uma comunidade de músicos *folk* profissionais havia se desenvolvido em Nova York, os quais viam a música tanto como um meio de ganhar a vida quanto como um veículo para promover causas radicais. Woody Guthrie, por exemplo, fazia parte desse grupo. Tais canções, porém, passaram a ser consideradas inadequadas após a Segunda Guerra Mundial, quando o governo norte-americano começou a perseguir comunistas e ativistas de esquerda.

Alguns grupos de *pop folk* surgiram em meados da década de 50, período que é considerado o segundo momento do *folk revival*. No final do decênio, certos instrumentos passaram a ser bastante valorizados, como violões antigos e banjos. Nessa época tornaram-se comuns as *coffeeshouses*, que, ao lado das lojas de música, criaram uma comunidade para os entusiastas do *folk*, que se juntavam para trocar ideias. São esses locais que vemos, por exemplo, nas primeiras cenas do documentário sobre o cantor Jack Rollins. Essa segunda retomada se deu sobretudo através do desenvolvimento de um grupo de *revivalists* urbanos que valorizavam a noção de autenticidade e se colocavam contra a vertente *pop* do movimento. A autenticidade consistia em aprender músicas tradicionais e executá-las o mais parecido possível das versões originais. Os festivais de *folk*, que ganharam força nessa época, lançaram muitos músicos, como Joan Baez.⁵⁷ Foi nesse momento também que surgiram os artistas que escreviam suas próprias músicas, como é o caso de Bob Dylan. O *folk* passou então a se misturar com o *rock* e infiltrar a música popular americana de outras formas.

Em alguns momentos há uma convergência entre os interesses comerciais das gravadoras e a preservação de performances artísticas. Havia um mercado para as músicas tradicionais e dos negros. Produtores musicais viajavam pelo sul buscando artistas e desempenharam um papel importante na transmissão da música *folk*, bem como os coletores. Os últimos, no entanto, enfocavam baladas voltadas para brancos de classe média que sabiam ler partituras e os produtores musicais estavam em busca de algo que pudessem vender. É errado pensar que as músicas

⁵⁷ Joan Baez (1941-) é uma cantora *folk* norte-americana que impulsionou a carreira de Dylan no início e que possivelmente serviu de inspiração para a personagem de Alice Fabian, que aparece nas sequências de Jack Rollins.

coletadas pelos *folklorists* eram necessariamente mais autênticas que as gravadas por empresas. Muitos músicos gravados pelos coletores foram depois gravados por essas empresas. Os coletores de música *folk*, as gravadoras comerciais, as estações de rádio e os promotores de eventos musicais tiveram cada um o seu papel na criação de um mercado para uma música que antes não era comercializada.

É nesse período que surge Bob Dylan e ao qual remete grande parte dos personagens de *I'm Not There*. Já é possível notar aqui que o cenário não era o mesmo dos anos 30 e que, portanto, seria descabido exigir dos artistas que eles cantassem e tocassem exatamente como os músicos da primeira retomada o faziam. Entra em cena a indústria cultural, que, se não esvazia por completo o caráter radical das músicas, ao menos transforma as canções de protesto em um nicho de mercado, o que pode tornar o seu engajamento social questionável.⁵⁸ A indústria cultural se faz presente nas sequências de Quinn através de elementos como os fãs (consumidores da música) e a mídia, elementos esses que já haviam surgido nas sequências de Rollins. Aqui, no entanto, eles adquirem uma dimensão muito maior: Jude Quinn possui uma legião de fãs em diferentes países e parece estar cercado de jornalistas sempre que se encontra em espaços públicos. Os espaços mais privados, no entanto, como os quartos de hotel nos quais ele se hospeda quando viaja a outros locais para se apresentar, não estão livres de elementos associados à indústria cultural. Quinn está sempre cercado por seu *staff*, composto por outros trabalhadores dessa indústria cultural.

É preciso, por conseguinte, problematizar a questão. O público valorizava o que eles consideravam a autenticidade das músicas, mas em que consistia essa autenticidade? Se eles mesmos não conheciam as canções tradicionais executadas pelos artistas *folk*, o que era muitas vezes o caso, a autenticidade era na verdade uma noção baseada em uma aparência: era considerado autêntico não o que de fato se assemelhava à canção original, mas sim aquela música que utilizasse instrumentos tradicionais, certos arranjos e certas estruturas de letras.

⁵⁸ Weissman chama a atenção para a relação entre o lado mais engajado da música *folk* e sua comercialização da seguinte forma: “Aparentemente, contanto que os cantores radicais conseguissem evitar qualquer publicidade sobre suas atividades políticas, as grandes gravadoras, sentindo que poderiam ganhar dinheiro com a música *folk*, estavam dispostas a gravá-los” (WEISSMAN, 2006, p. 73, tradução minha).

O elogio àquilo que é considerado autêntico apresenta muitas vezes um caráter não só conservador, mas também regressivo, pois, em busca de um passado perdido, recusa o desenvolvimento dos meios de produção que se encontram à disposição no presente. Em muitos casos, ocorre também uma idealização do passado, que é tomado como referência não pelo que realmente era, mas pela imagem construída que se tem dele no presente. Vimos que esse foi o caso, por exemplo, dos coletores de músicas tradicionais do século XIX, que, ao selecionarem músicos e canções para suas coletâneas, muitas vezes deixavam de lado passagens fundamentais da história daquele estilo musical, como a música dos negros, dos índios e de alguns povos imigrantes.

Outro ponto importante no que concerne às reclamações dos fãs é a rejeição à vertente *pop* do movimento. Os festivais de música *folk*, por exemplo, já continham algumas das características da música *pop*: eram eventos nos quais o público pagava um ingresso para assistir aos shows, os artistas geralmente tinham contratos com gravadoras e o público esperava que os artistas executassem suas músicas como as conhecia, por exemplo.

Essa reflexão coloca em xeque algumas das críticas feitas aos artistas *folk*, principalmente as acusações de que eles haviam se vendido. Parte do público (e da própria comunidade de músicos) poderia sim ter seus motivos para questionar a vertente mais *pop* daqueles que participaram dessa segunda retomada da música *folk*, em termos de seu engajamento com causas mais radicais, mas se faz necessário realmente observar quais aspectos estavam sendo criticados e o que se cobrava desses artistas. Conforme discutimos anteriormente, é importante pensar se os fãs talvez não estavam exigindo dos músicos que eles cantassem e tocassem exatamente da mesma forma e sobre os mesmos temas que os cantores da década de 1930, o que, ao invés de soar autêntico, poderia na verdade ser visto como falso, por transpor para um contexto diferente algo do passado sem que nenhuma espécie de reflexão fosse feita sobre as relações entre essa arte e a configuração sócio-histórica da contemporaneidade.⁵⁹

Ainda no que concerne à relação do artista com os fãs, é preciso pensar na sequência posterior àquela do festival. Logo após a apresentação de Jude Quinn e

⁵⁹ Isso remete inclusive a uma fala da mãe da família de negros, mencionada anteriormente, na qual ela pede para o menino que afirma ser Woody Guthrie para que ele viva seu tempo e cante sobre ele.

sua banda, vemos fãs dando depoimentos criticando o cantor, dizendo que ele mudou completamente e que não é mais o mesmo de antes. Entretanto, o filme questiona essa postura, pois, logo em seguida, Quinn viaja com seu *staff* à Inglaterra, onde é recebido já no aeroporto por repórteres ávidos e fãs histéricos. As cenas, dispostas dessa forma, mostram que, enquanto parte do público do cantor o questionava pelos diferentes rumos tomados por sua carreira, havia ainda uma grande parcela alheia a tudo isso, a qual tratava Quinn como uma estrela e, ao vê-lo, gritava histericamente e chorava de emoção. É possível afirmar, portanto, em termos mais gerais, que o filme mostra que o público do artista era composto por pessoas com opiniões diversas. Enquanto parte dele era aparentemente questionadora, havia também aqueles que adotavam uma postura passiva, de idolatria. *I'm Not There* mostra também que a questão da idolatria toma proporções assustadoras na cena em que um funcionário do hotel em que Quinn está hospedado tenta atacá-lo com uma faca, chamando-o de traidor.

Surge aqui também outro tipo de público, aquele que parece ter a intenção de se tornar um especialista na obra de seu autor, buscando significados e referências obscuras em suas canções. É o caso da elite inglesa que conversa com Quinn quando ele vai a uma espécie de clube de campo no qual encontra o repórter Keenan Jones. Um garoto, por exemplo, fala sobre a letra de uma canção e associa o camelo mencionado a uma marca de cigarros. Isso demonstra que as pessoas estavam começando a fazer uma leitura diferente das canções: se antes importavam os temas sociais e contemporâneos, como vimos no caso da família de negros que abrigou o menino que diz ser Woody Guthrie e dos homens com a faixa do SNCC que ouviram Jack Rollins cantando, agora parece ter mais valor buscar referências que na verdade tiram o foco dos temas realmente importantes para a compreensão da música.⁶⁰

Cabe aqui uma breve reflexão sobre a relação entre o artista e a elite. No caso do menino que diz ser Woody Guthrie, ele tenta uma breve aliança com a burguesia, a qual se desfaz assim que o casal do subúrbio descobre que ele havia fugido de um reformatório. Essa aliança implica para o menino uma mudança não só

⁶⁰ É interessante notar como a mesma situação se dá em relação ao público de *I'm Not There*. Grande parte da crítica do filme se perdeu em tentativas de buscar na obra as referências à vida de Dylan, deixando de lado todo o panorama sociocultural apresentado pelo filme. (Cf. capítulo 6.)

em sua maneira de se vestir e de executar suas canções, mas também uma alteração nos seus planos para o futuro, já que é nesse momento que ele passa a cogitar tornar-se um cantor na televisão. Jack Rollins vê sua liberdade de expressão cerceada ao ter de pedir desculpas pelo que diz em um discurso, já que suas opiniões políticas desagradaram os membros da alta sociedade que lhe emprestaram dinheiro. No caso de Jude Quinn, o embate com a elite assume um estatuto diferente. Se nos dois casos mencionados acima eram os membros da alta sociedade que viam o artista como uma ameaça aos seus interesses, aqui é Quinn que se incomoda justamente com o fato de não incomodar os mais abastados. A aristocracia inglesa não parece ver Quinn e suas posturas como uma ameaça à sua ideologia, mas sim como algo divertido, afirmando que o cantor é visionário e um exemplo para a juventude e empenhando-se em destrinchar as supostas referências que encontram em suas canções. Isso desagrada o artista, que se choca com essa postura e tenta desestabilizá-la, dando respostas inusitadas a perguntas sem sentido que lhe fazem e através do emprego de instrumentos elétricos, conforme discutido anteriormente.

Ainda no que diz respeito à questão de classe, é relevante notar também a relação entre o artista e as classes menos favorecidas. O menino que se apresenta como Woody Guthrie por três vezes pega carona em um trem e lá encontra homens pobres. Ele também é acolhido por uma família de negros de origem humilde e toca com senhores negros. Ele tem contato, portanto, tanto com pessoas mais pobres quanto com a classe média. Jack Rollins canta para homens mais simples no campo, mas depois recebe dinheiro de membros da alta sociedade, tendo contato com pessoas de diferentes classes sociais. Já Jude Quinn não convive com pessoas mais pobres, estando o tempo todo cercado por seus fãs (jovens de classe média ou membros da aristocracia inglesa) ou por trabalhadores de escalões mais intermediários da indústria cultural (como seu *staff* e os jornalistas).

Retomando os temas da liberdade do artista e de sua relação com a mídia abordados anteriormente, é preciso observar atentamente outra sequência do personagem Jude Quinn, marcadamente antirrealista, cujo estatuto em diversos

momentos se assemelha ao de um sonho ou a algo produzido pela imaginação de alguém.⁶¹ Observemos primeiramente a letra da canção que pauta a sequência:

Ballad of a Thin Man

(Bob Dylan)

You walk into the room
 With your pencil in your hand
 You see somebody naked
 And you say, "Who is that man?"
 You try so hard
 But you don't understand
 Just what you'll say
 When you get home

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

You raise up your head
 And you ask, "Is this where it is?"
 And somebody points to you and says
 "It's his"
 And you say, "What's mine?"
 And somebody else says, "Where what is?"
 And you say, "Oh my God
 Am I here all alone?"

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

You hand in your ticket
 And you go watch the geek

⁶¹ Em termos formais, a construção da cena assemelha-se à constituição das cenas de *8 ½*, filme que serviu de base temática e estética para as passagens de Jude Quinn em *I'm Not There* e que será discutido mais detalhadamente em seguida. Nele, não fica claro para o espectador quais passagens correspondem a acontecimentos reais, quais são lembranças da infância do protagonista Guido e quais são cenas que ocorrem apenas em sua imaginação.

Who immediately walks up to you
When he hears you speak
And says, "How does it feel
To be such a freak?"
And you say, "Impossible"
As he hands you a bone

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

You have many contacts
Among the lumberjacks
To get you facts
When someone attacks your imagination
But nobody has any respect
Anyway they already expect you
To just give a check
To tax-deductible charity organizations

You've been with the professors
And they've all liked your looks
With great lawyers you have
Discussed lepers and crooks
You've been through all of
F. Scott Fitzgerald's books
You're very well read
It's well known

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

Well, the sword swallower, he comes up to you
And then he kneels
He crosses himself
And then he clicks his high heels
And without further notice
He asks you how it feels
And he says, "Here is your throat back

Thanks for the loan"

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

Now you see this one-eyed midget
Shouting the word "NOW"
And you say, "For what reason?"
And he says, "How?"
And you say, "What does this mean?"
And he screams back, "You're a cow
Give me some milk
Or else go home"

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

Well, you walk into the room
Like a camel and then you frown
You put your eyes in your pocket
And your nose on the ground
There ought to be a law
Against you comin' around
You should be made
To wear earphones

Because something is happening here
But you don't know what it is
Do you, Mister Jones?⁶²

Ao som de "Ballad of a Thin Man", vemos primeiramente o repórter Keenan Jones (interpretado por Bruce Greenwood) abrindo a porta de um banheiro masculino. Dentro dele, Jones vê vários de si. Ele chama um elevador, que chega cheio de pessoas bebendo e fumando. Todos olham espantados para ele, que entra no elevador enquanto é observado. Vemos então Jones no camarote de um teatro

⁶² Disponível em: <http://www.bobdylan.com/us/songs/ballad-thin-man>. Acesso em: 25 fev. 2013.

assistindo a Quinn cantando a canção que estamos ouvindo e tocando piano, acompanhado de sua banda. Há um corte e vemos Jones chegando a uma plateia na qual todos riem muito. No palco, um homem está dentro de uma jaula tentando, ao que parece, pegar uma galinha. Todos na plateia riem, menos Keenan Jones, que aparenta estar chocado com o “espetáculo” ao qual assistem. Ele se levanta e começa a reclamar, mas é então ele próprio colocado dentro da jaula. O público parece rir disso. Quinn então vai até a jaula e oferece a Jones o microfone.

Essa parte da sequência está claramente relacionada a um trecho da música “Ballad of a Thin Man”. Nela, o eu lírico dirige-se diretamente ao Sr. Jones, seu interlocutor, o qual está com um lápis nas mãos. Jones vai assistir a uma aberração, mas esta se aproxima dele ao ouvi-lo falar e lhe pergunta como é ser uma aberração, entregando-lhe um osso. Ou seja, aqui Jones, de espectador das aberrações, torna-se uma aberração ele próprio.

A atração aparentemente circense à qual Jones assiste parece relacionar-se com uma sequência do menino que diz ser Woody Guthrie, que trabalhou como artista circense, sendo também ridicularizado por seu público. Na cena de Quinn, o público ri copiosamente dessa atração. O diretor parece inclusive ter usado o som de “risadas enlatadas”⁶³ para reforçar o estranhamento do motivo que leva essa plateia a rir. A reação da plateia ecoa aquilo que já foi discutido no presente trabalho sobre o público da música *folk*: aquele que reage a uma atração sem questionar-se sobre ela, de maneira um tanto quanto automática. As risadas aqui poderiam ser equiparadas aos gritos histéricos de muitos fãs de Quinn. O repórter Keenan Jones espanta-se com essa postura e protesta, mas então é ele próprio colocado na jaula, no lugar da atração circense. Quando Quinn entrega o microfone a Jones, ele parece estar querendo lhe mostrar que era daquela forma que os fãs tratavam os artistas, como atrações circenses, aplaudindo tudo o que eles faziam sem adotarem qualquer postura crítica em relação a isso. Aqueles que porventura adotavam essa postura crítica e questionavam essas atitudes, protestando contra elas, eram considerados as “aberrações”, assim como Jones o foi.

⁶³ Tradução do termo em inglês *canned laughter*, que se refere a uma trilha sonora de risadas gravadas em estúdio para serem usadas sobretudo em seriados de comédia, mesmo em alguns que são gravados diante de um público.

A canção também reproduz várias perguntas feitas por Jones, o que, ligado ao fato de que no início dela afirma-se que ele tinha um lápis em mãos, pode implicar que Keenan Jones representa os jornalistas que cercam Dylan e encham-no de perguntas, mas continuam não entendendo seu trabalho e suas posturas. Essa hipótese corroboraria a escolha das imagens que compõem a sequência que vemos ao ouvir a música em *I'm Not There* e explicaria sua inserção na narrativa de Quinn, artista cujas músicas parecem não ser compreendidas e que se vê constantemente cercado por jornalistas que fazem perguntas sem nexos a ele.⁶⁴

Voltemos então à observação da sequência. Depois da cena da jaula, há um corte e vemos o jornalista em um trem. Quinn é visto cantando novamente e a cena volta para Jones, que entra em uma tenda na qual há homens recebendo massagens. Há outro corte de volta para a apresentação de Quinn. Quando a cena retorna à tenda, vemos que um dos homens recebendo massagem é do *staff* do cantor e Jones lhe dá dinheiro. Um homem negro que o massageia observa a cena. Há outro corte para mostrar novamente o show e vemos Keenan Jones na plateia assistindo à apresentação. Depois de outro corte, vemos o repórter recebendo de alguém um documento confidencial, que se trata de um anuário de escola. Nele, Jones encontra a foto de Quinn na adolescência.

Há aqui novamente um forte paralelo entre as imagens e a letra da canção. O Jones da música tem muitos contatos entre os lenhadores, que lhe dão fatos quando alguém ataca sua imaginação. Esse trecho provavelmente deu origem às cenas nas quais vemos Keenan Jones comprando informações sobre o passado de Jude Quinn. Descobrimos mais tarde que o repórter estava em busca dessa informação porque queria “desmascarar” o músico em seu programa, revelando ao público seu verdadeiro nome (Aaron Jacob Edelstein) e sua origem (uma família de classe média). Jones, o repórter que parecia tão interessado em discutir o engajamento

⁶⁴ Essa hipótese é corroborada pelo próprio Dylan em um show realizado no Japão em 1986. Na ocasião, o cantor, antes de executar a canção “Ballad of a Thin Man”, afirmou o seguinte: “Eu estava na Inglaterra uma vez dando uma coletiva de imprensa. E foi a primeira vez que eu dei uma coletiva de imprensa que eu não queria responder nenhuma das perguntas. Eu não respondi nenhuma delas. A partir daquele momento eu deixei de responder perguntas. As pessoas querem saber tudo sobre sua vida pessoal, sabe, de onde eu venho. Isso é bastante mal educado. De qualquer forma, eu escrevi isso aqui. Para tentar ter minha palavra novamente. Não sei se ela [a música] chegou às pessoas às quais deveria chegar, se as magoou, mas eu me senti melhor escrevendo-a”. (Cf. <http://www.bjorner.com/DSN07660%20-%201986%20Down%20Under%20Tour.htm#DSN07850>, tradução minha. Acesso em: 20 dez. 2012.)

político de Quinn, mostra com isso que na verdade está mais preocupado em obter detalhes da vida pessoal do cantor, mesmo que para isso tenha de subornar funcionários de Quinn.⁶⁵

Na continuação da sequência, ao receber o anuário escolar de Quinn, Jones olha para trás e se depara com quatro homens negros fortemente armados. Um deles aparenta ser o homem que estava massageando o membro do *staff* de Quinn que recebeu dinheiro de Jones. Há um corte e um homem pede para parar a música. Ela é então interrompida e vemos uma lousa na qual se lê: “Negros não serão livres até conseguirem decidir seu destino”. Vemos novamente a tenda de massagem com a lousa ao fundo, mas agora há um homem negro sendo massageado por um branco e dois negros armados como se estivessem protegendo o local. Um deles comenta sobre a música, dizendo que os negros são as “aberrações”, que são observados como artistas de circo. A cena corta e mostra os negros dentro da jaula no palco, a mesma jaula na qual antes vimos o homem que estava tentando pegar uma galinha e Keenan Jones. A imagem retorna à tenda e o homem continua, afirmando: “Venha ver o Harlem, Sr. Jones, mas feche bem a janela”. Vemos então imagens de um táxi passando e pessoas negras olhando diretamente para a câmera. Voltamos a ver a tenda, onde o homem que está sendo massageado pede para que a música seja tocada de novo, pedido que é atendido.

Os homens negros armados que aparecem na cena demonstram que, apesar de toda a mudança ocorrida no perfil do público de Quinn, ainda há aqueles que escutam suas canções e tentam compreendê-las, estabelecendo relações entre elas e os problemas sociais contemporâneos. Como antes Jones e Quinn haviam conversado sobre o uso de suas canções por gangues militantes de negros, é possível afirmar que esses homens representam membros do partido dos Panteras Negras.⁶⁶ Um dos negros acredita que as “aberrações” às quais “Ballad of a Thin

⁶⁵ Esta invasão do espaço da vida privada pelos veículos de comunicação está fortemente presente nas sequências de Robbie Clark. Quando ele está filmando em outro país, sua esposa recebe notícias sobre ele pela televisão, ficando inclusive sabendo que ele está traindo-a com outra mulher. O cantor também se envolve em uma confusão com um *paparazzo* quando sai com um casal de amigos e sua esposa.

⁶⁶ O Partido dos Panteras Negras foi fundado em Oakland, nos Estados Unidos, em 1966. Os fundadores concluíram que era preciso haver uma organização para a defesa armada da população negra. O partido, portanto, era composto exclusivamente por negros que estavam dispostos a revidar a violência que sofriam de pessoas racistas e da polícia. O partido passou a ter dificuldades para obter o apoio dos negros nos guetos e entrou em crise no início da década de 70 (cf. HARMAN, 1998,

Man” se refere são na verdade os próprios negros, que são tratados pelos brancos como atrações circenses, e não como seres humanos que possuem os mesmos direitos que eles. A aparição de membros dos Panteras Negras talvez mostre que, embora Quinn já seja um artista bem diferente de Jack Rollins e do menino que diz ser Woody Guthrie, suas músicas ainda eram capazes de suscitar discussões e questionamentos sobre o *status quo* da sociedade americana no período.

Voltamos então a ver Jude Quinn no palco com sua banda, com uma grande bandeira dos Estados Unidos ao fundo (assim como na primeira sequência do filme, conforme descrito na introdução deste trabalho). Vemos então a plateia de uma grande casa de shows. Poucos aplaudem ao final de música e alguém joga um objeto de vidro no palco. Quinn então diz que “é só música” e que aquilo que o público estava ouvindo era música americana, e não inglesa. Ele é vaiado e afirma achar ótimo as pessoas discordarem dele. Alguém na plateia se levanta e o chama de Judas. Essa atitude é aplaudida pelos outros presentes e mais pessoas começam a chamá-lo de Judas. Alguns começam a invadir o palco e Quinn é retirado de lá. Keenan Jones observa a cena da plateia.

A temática da relação com o público parece ser potencializada ao final da sequência, quando Quinn é chamado de Judas pela plateia. É possível inclusive inferir que foi esse episódio tão famoso da carreira de Dylan que deu origem ao nome do personagem. Retomam-se aqui as acusações de traição feitas em relação ao artista. Isso já havia estado presente nos depoimentos dos fãs do cantor depois de sua apresentação no New England Jazz & Folk Festival e também é a justificativa dada pelo funcionário do hotel para ameaçar Quinn com uma faca.⁶⁷

p. 74-8; 182-3). Lawrence Wilde, em um texto sobre o que considera o período expressionista de Dylan, confirma a hipótese de que a cena se refere ao Partido dos Panteras Negras. Ele lembra que Bobby Seale, cofundador do partido ao lado de Huey Newton, menciona em sua autobiografia que “‘Ballad of a Thin Man’ era tocada repetidas vezes enquanto os membros fundadores do Partido dos Panteras Negras estavam elaborando seu primeiro jornal. Seale reconta a ‘leitura’ revolucionária da música apresentada a eles por Huey Newton, líder do partido” (BOUCHER; BROWNING, 2009, p. 127).

⁶⁷ É interessante notar que o fato (tanto no filme quanto na vida real de Dylan) ocorreu na Inglaterra. É de se supor que grande parte do público presente naquele show estava vendo o cantor se apresentar ao vivo pela primeira vez e que, portanto, o que eles conheciam da música do artista era através da televisão, do rádio e dos discos, ou seja, tratava-se de uma relação mediada inteiramente pela indústria cultural. Assim, parece um pouco irônico o cantor ser acusado de traição quando o público que o acusou disso não estava habituado a frequentar seus apresentações.

Essa longa sequência discutida acima traz em si, como vimos, diversos temas relevantes para a compreensão de *I'm Not There*. Ressaltemos, conforme fizemos na sequência do festival de *folk*, os elementos que configuram Quinn como cantor nessa cena. Ele canta e toca piano, acompanhado de uma banda, em uma grande casa de shows na Inglaterra. Assistem a essa apresentação milhares de pessoas (em sua maioria jovens ingleses de classe média), que certamente tiveram de adquirir um ingresso para poder entrar no local do espetáculo. A canção executada, “Ballad of a Thin Man”,⁶⁸ conta uma história bem semelhante àquela narrada pela cena. Além dos elementos já destacados na observação da sequência no que concerne ao conteúdo da canção, chama a atenção o retrato que ela traz da pessoa a que o eu lírico se refere como Jones. Este convive com professores e advogados e já leu todos os livros de F. Scott Fitzgerald, mas o refrão sempre lembra o ouvinte que algo está acontecendo e que Jones não sabe o que é. Ou seja, ele pode ser um homem muito estudado e ter muitos contatos, mas isso não lhe garante uma compreensão sobre o que está acontecendo ao seu redor, evidenciando o caráter crítico da música.

Os temas suscitados pela cena descrita acima são potencializados se pensarmos em sua distribuição dentro do filme. Logo que chega à Inglaterra, Quinn zomba de um jornalista que lhe pede uma palavra para os fãs, ao que o cantor responde: “astronauta”. Em seguida, o cantor dá uma coletiva de imprensa. Alguns repórteres lhe questionam sobre as vaias que recebeu no festival de *folk* do qual participou e sobre seu engajamento. Algumas das perguntas são bem absurdas e o cantor ressalta isso ao respondê-las de maneira também absurda. Um dos jornalistas, por exemplo, pergunta a ele quantos cantores de protesto existem e Quinn afirma que há cerca de 136.⁶⁹ É nessa coletiva que primeiro vemos Keenan

⁶⁸ Lançada no álbum *Highway 61 Revisited*, de 1965, é executada na trilha sonora do filme por Stephen Malkmus & The Million Dollar Bashers, mesmos artistas responsáveis pela gravação de “Maggie’s Farm”.

⁶⁹ A cena nos remete àquela em que o personagem de Arthur Rimbaud aparece pela primeira vez no filme. Somos apresentados a ele em um cenário que parece um tribunal, no qual ele está sendo interrogado, embora demonstre não saber exatamente por que está lá ou o que está acontecendo. Um dos homens lhe diz que, segundo os registros que possuem, o jovem foi embora do país e parou de escrever, ao que o poeta lhe responde que esteve em lugares demais para continuar fazendo a mesma coisa de sempre. O interrogatório remete ao Committee on Un-American Activities of the House of Representatives (ou House Un-American Activities Committee). Fundado em caráter temporário em 1938 e tornado permanente em 1945, o objetivo da instituição era investigar supostos

Jones, personagem fundamental para a sequência descrita anteriormente. Jones parece disposto a questionar o engajamento de Quinn, o que irrita o último. É daqui que surge o embrião para a cena da canção “Ballad of a Thin Man”, que sintetiza essa relação entre o artista e a imprensa que vinha sendo construída há algumas sequências.

Comentou-se anteriormente que os repórteres, sobretudo Keenan Jones, questionam com frequência o engajamento de Quinn. Esse questionamento não vem apenas dos jornalistas: o próprio cantor também se pergunta sobre a real influência de sua música na sociedade. Durante a coletiva de imprensa mencionada acima, ele afirma que ninguém nunca será convertido por uma música.⁷⁰ Depois, em um quarto de hotel, pergunta se as pessoas normais que trabalham oito horas por dia se importam com o que ele faz. Isso parece retomar uma afirmação que já havia sido feita em relação a Jack Rollins, quando Alice Fabian menciona no documentário sobre o cantor que ele parou de protestar depois da morte de Kennedy e já não sabia se a música podia mudar uma sociedade.

Assim como vimos nos personagens do menino que afirma ser Woody Guthrie e Jack Rollins, aqui também se faz presente o embate entre o lado popular da música *folk* e seu viés comercial. À primeira vista, é notavelmente mais fácil identificar os elementos que ilustram esse caráter comercial. Exemplos disso são a enorme quantidade de fãs de Quinn (ou seja, os consumidores de sua música), o

atos de deslealdade e subversão atrelados a ligações a pessoas ou instituições consideradas comunistas. Em 1947, o comitê realizou investigações em Hollywood. Em 1970, embora ainda não se acreditasse que as ações do comitê iam contra a First Amendment (emenda constitucional que garante – ou deveria garantir – a liberdade de expressão), seu nome foi mudado pra Internal Security Committee e seus trabalhos prosseguiram. Em 1960, o Partido Comunista nos EUA já estava bastante enfraquecido e fortemente infiltrado por agentes do FBI, mas isso não impediu as investigações de seguirem de forma truculenta. Embora no caso de Rimbaud a instância questionadora não seja a mídia, mas sim aparentemente juristas ou pessoas ligadas ao universo das leis, ambos parecem mais interessados em derrubar o artista do que entendê-lo, interpretando dados da maneira como lhes é mais conveniente e tirando as conclusões que também lhes são mais convenientes. O paralelo também permite afirmar que tanto o governo quanto a mídia, que em muitos casos atendem aos mesmos interesses, são colocados aqui como opositores do artista em sua vertente mais questionadora.

⁷⁰ Uma declaração do próprio Dylan talvez ajude a entender um dos problemas enfrentados pelos músicos que desejavam promover mudanças: “Claro, você pode fazer todo tipo de música de protesto e colocá-las em um álbum da Folkways. Mas quem os ouve? As pessoas que realmente os ouvem vão concordar com você de qualquer forma. Você não vai convencer ninguém que não goste a ouvir. Se você conseguir encontrar alguém que pode realmente falar ‘Ok, sou um novo homem porque ouvi essa canção – ou eu vi esse filme...’” (DYLAN apud COTT, 2006, p. 38, tradução minha).

desejo da indústria de explorar a figura desse artista (através de incontáveis entrevistas, muitas das quais com perguntas sem nexo, e da tentativa de obter um furo jornalístico descobrindo supostos segredos sobre seu passado e sua vida pessoal), sua fama internacional e a abdicação de seus desejos em prol dos desejos da indústria (o que pode ser visto, por exemplo, quando um dos membros do *staff* de Quinn diz a ele que assinou um contrato para a realização de mais de oitenta shows, o que choca o cantor, o qual não acredita que consegue fazer tantas apresentações). Há, porém, a contrapartida a isso, ou seja, momentos nos quais Quinn parece aproximar-se do lado mais popular e engajado da música *folk*. Exemplos disso são as letras das canções que o vemos cantando no filme, que falam sobre relações de trabalho e sobre se tomar consciência em relação ao que está ocorrendo ao seu redor. Além disso, a postura que assume diante dos jornalistas pode ser lida como uma tentativa de enfrentamento, de recusa àquela vertente da indústria cultural, recusa a responder perguntas sem sentido e a alimentar os veículos de comunicação com informações sobre sua vida pessoal e seu passado.

Esse embate é tema de uma conversa entre Quinn e o poeta Allen Ginsberg,⁷¹ o qual ele encontra na rua. Jornalistas perguntaram a Ginsberg se ele achava que o cantor havia se vendido e ele conta a Quinn que sua resposta foi: “Se sua missão era ver se você era um grande artista da música, nós todos nos beneficiamos”.⁷² Nessa fala do poeta entram em cena os dois elementos do embate descrito no parágrafo anterior: a música *folk* como arte e a indústria cultural, representada aqui pela *jukebox*. Ginsberg, portanto, não parece crer que qualquer música que toque em uma *jukebox* perca seu caráter artístico só por estar inserida na indústria cultural. Sua fala parece implicar também que essa inserção pode ser benéfica pelo fato de que a indústria cultural tem um grande alcance junto às massas. Ao falar que todos seriam beneficiados, ele evidencia justamente essa

⁷¹ Allen Ginsberg (1926-1997) foi um poeta norte-americano da geração *beat*, que pregava a liberdade sexual, o uso de drogas (sobretudo as estimulantes) e a boemia. Ginsberg e Dylan se conheceram em 1963 e realizaram colaborações não só no campo da música (apresentaram-se juntos em algumas ocasiões), mas também no cinema, no filme *Renaldo & Clara*. (Cf. GRAY, 2008, p. 258-61.)

⁷² A fala na verdade é algo como: “Se sua missão era ver se você conseguia fazer uma grande arte em uma *jukebox*, então todos nos beneficiamos”. Uma *jukebox* é uma máquina na qual uma pessoa insere moedas e escolhe, a partir de uma seleção pré-determinada, a canção que quer ouvir.

possibilidade que a indústria cultural tem de, através de seu aparato, levar a música a milhões de pessoas. Além disso, essa posição enxerga na indústria cultural não só um veículo de comunicação de massas, mas também um campo de batalha pelos meios de produção, pois a arte progressista que não contemplasse essa questão estaria deixando tais meios de produção disponíveis a uma apropriação que poderia submetê-los a usos regressivos.

A fala de Ginsberg parece chamar a atenção para o fato de que a indústria cultural pode ser usada pelos artistas de forma progressista, ou seja, como um veículo com enorme capacidade de atingir as massas. No entanto, nem sempre é possível fazê-lo, pois os artistas nem sempre detêm a posse dos meios de produção.⁷³ Vemos isso, por exemplo, na conversa de Quinn com um dos membros de seu *staff* mencionada anteriormente, na qual Quinn é informado que deverá fazer mais uma grande quantidade de shows, sem nem ao menos ter participado desse processo de decisão nem poder desfazer a decisão tomada por terceiros. Dick Weissman levanta questão semelhante em seu livro sobre a música *folk* ao apontar que Pete Seeger⁷⁴ afirmou que, se alguém deseja usar a música para criar mudanças sociais, precisa tocar para um grande público. Isso pode ser visto como uma maneira de romper com a tradição *folk*, na qual as músicas eram tocadas em comunidades e havia pouca separação entre os artistas e o público. Weissman então se questiona:

Um artista deveria deliberadamente escolher se apresentar para públicos menores porque há mais interação? A infraestrutura musical de promotores de shows, agentes pessoais e gravadoras – profissionais cuja renda é determinada pela receita de grande shows e pela venda de discos – não pode ser sustentada por apresentações mais intimistas. Se o artista acha que ele(a) tem uma mensagem importante para transmitir, seja ela política, emocional ou estética, então não seria natural que ele(a) quisesse desenvolver um público maior? Isso inevitavelmente coloca o artista em competição com outros músicos que têm os mesmos objetivos. (WEISSMAN, 2006, p. 151, tradução minha)

⁷³ Cf. BENJAMIN, W. O autor como produtor. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

⁷⁴ Pete Seeger (1919-2014) é um cantor *folk* norte-americano que, ao longo de sua carreira, defendeu causas como o desarmamento e os direitos civis.

Weissman aventa justamente a possibilidade de se usar uma “infraestrutura musical” para se atingir um público maior e transmitir uma mensagem para mais pessoas. Ele, no entanto, não lida com as implicações disso para o artista, ou seja, com o quanto essa mesma infraestrutura da indústria impõe ao artista suas próprias regras, muitas vezes alterando inclusive essa mensagem que ele deseja transmitir.

Essa questão é retomada posteriormente por Quinn. Em conversa com Keenan Jones, que novamente o questiona sobre seu engajamento e sobre o quanto ele se importa com a sociedade, ele diz: “E se eu disser que nunca me importei com a música *folk*, as músicas de protesto? Era tudo para aparecer”.⁷⁵ Essa fala evidencia que a música *folk* já havia, conforme mencionado anteriormente, se tornado um nicho de mercado dentro de indústria cultural.

Assim como no caso das sequências do personagem do menino que diz ser Woody Guthrie, que remetiam em diversos momentos ao filme *Um rosto na multidão*, cabe aqui observarmos as relações entre as sequências de Jude Quinn e o filme que serviu como base temática e estética para essa parte de *I’m Not There: 8 ½* (*Otto e Mezzo*, Itália, 1963), de Federico Fellini. O filme conta a história de Guido Anselmi, diretor de cinema que está tendo um bloqueio criativo ao tentar conceber seu próximo filme. A obra mistura cenas do presente de Guido com lembranças suas sobre o passado e cenas por ele imaginadas, sem estabelecer uma nítida barreira entre elas. Guido é diagnosticado com um problema no fígado e vai para uma estação climática tratar-se. Lá ele encontra conhecidos e sua amante, Carla, e relembra cenas de seu passado, como sua relação com seus pais e momentos vividos na escola. Mesmo quando deseja ficar sozinho, ele se vê sempre cercado de pessoas, muitas das quais são outros trabalhadores da indústria cultural, como atores buscando um papel em seu novo filme, produtores e agentes pressionando-o

⁷⁵ Apesar de na legenda constar como uma afirmação, essa segunda frase mantém o tom interrogativo da primeira. O próprio Dylan fez essa afirmação certa vez em uma entrevista em 1964: “Não tem nenhuma música de protesto aqui também. Esses álbuns que eu já fiz, eu vou apoiá-los; mas parte disso era para entrar na cena para ser ouvido e muito disso era porque eu não via nenhuma outra pessoa fazendo aquele tipo de coisa. Agora muitas pessoas estão fazendo músicas de protesto (*finger-pointing songs*). Sabe – apontando para todas as coisas que estão erradas. Eu não quero escrever *para* as pessoas mais. Sabe – ser um porta-voz” (DYLAN apud COTT, 2006, p. 15-6, grifo no original, tradução minha).

e críticos questionando-o. No final, vemos o protagonista dirigindo uma cena na qual estão presentes todos os personagens de sua história (pessoal e de ficção).

O filme *8 ½* foi uma base estética para as cenas de Jude Quinn. Além disso, nota-se o paralelismo entre algumas cenas do filme italiano e de *I'm Not There*. A película de Fellini começa com a cena de um congestionamento, cena essa que se repete no filme de Haynes. Em seguida, *8 ½* mostra Guido preso a uma corda como se fosse uma bexiga e em *I'm Not There* vemos Quinn em situação semelhante, perto do final do filme. A estação climática para a qual Guido vai para tratar um problema em seu fígado é bastante semelhante ao clube de campo inglês no qual Quinn encontra-se com o repórter Keenan Jones.

Entretanto, a semelhança entre as películas não se restringe ao âmbito visual, havendo claros paralelos temáticos entre elas. Tanto o cineasta Guido quanto o cantor Jude Quinn são trabalhadores da indústria cultural que se encontram em um embate: o primeiro está tendo dificuldades para elaborar seu próximo filme e o segundo vem sendo duramente criticado por sua postura e pela introdução de instrumentos elétricos em suas apresentações. Ambos estão constantemente cercados por seu *staff*: Guido por outros trabalhadores da indústria cinematográfica (atores, produtores, agentes e críticos) e Quinn por outros trabalhadores da indústria fonográfica (agentes, produtores e músicos de sua banda). Em determinado ponto, ambos se veem frente à mídia, tendo de responder perguntas sobre suas obras e sobre si.

Ao se remeter a *8 ½*, *I'm Not There* amplia a discussão sobre a indústria cultural empreendida pela narrativa de Jude Quinn. A relação estabelecida entre os dois filmes mostra que algumas questões enfrentadas pelos personagens (as cobranças que sofrem de outros trabalhadores da indústria cultural, as expectativas com as quais têm de lidar ao elaborarem suas criações e a necessidade de responder aos constantes questionamentos da mídia, por exemplo) não são exclusivas da indústria do cinema ou da música, mas sim da indústria cultural, que abarca esses e outros segmentos.

Todavia, as posturas adotadas pelos personagens diferem. Enquanto Guido busca em seu passado e em sua subjetividade a inspiração para seu próximo filme, Jude Quinn afirma que se recusa a se dissociar dos males do mundo e não aceita as acusações feitas pela imprensa de que não é mais um artista engajado. As canções que o vemos cantar durante o filme, conforme discutido anteriormente, parecem

mostrar que, apesar de não ser mais um típico cantor *folk* de músicas de protesto, Quinn não abandonou por completo seus intentos de protestar.

É fundamental para ambas as películas a relação entre arte e indústria, um dos temas centrais (se não o mais importante) de *I'm Not There*. Enquanto *8 ½* mostra esse embate no campo do cinema, *I'm Not There* mostra-o tanto no campo da música (através dos diferentes personagens que representam Bob Dylan) quanto também no campo do cinema, já que é um filme cuja produção e distribuição estão inegavelmente inseridas nos mecanismos da indústria cultural, tema que será aprofundado no sexto capítulo. Os dois filmes diferem, no entanto, quanto ao foco a partir do qual esse tema será abordado, conforme apontado anteriormente. Enquanto na película de Fellini o tema é levantado a partir de questões subjetivas do diretor Guido, Haynes opta por uma abordagem bastante diferente, tirando o foco da subjetividade ao representar o mote de sua obra (Bob Dylan) através de seis personagens diferentes e de nem ao menos mencioná-lo.

Observemos os apontamentos feitos pelo crítico Roberto Schwarz sobre *8 ½*, que enriquecerão o paralelo entre o filme de Fellini e o de Haynes. Em seu texto “*8 ½ de Fellini: O menino perdido e a indústria*”, Schwarz começa falando sobre a recepção do filme e diz que ele transcende uma interpretação psicológica/psicologizante, uma interpretação, portanto, que enfocasse as questões subjetivas de Guido e deixasse de lado o panorama histórico da obra. Para ele, o contexto essencial de *8 ½* é a indústria do cinema, que potencializa problemas tradicionais do artista e do intelectual. “Acionado pela indústria, sem a qual não nasce, o cinema atinge grande parte da população nacional. Pelo dinheiro e pela fama que movimenta, é o sonho comum: todos querem registrar-se nele” (SCHWARZ, 1981, p. 189). Essa força do cinema é mostrada no filme através da relação de todos os personagens com Guido, curvando-se a ele. Ou seja: o filme destaca o papel do diretor enquanto artista, não a potencialidade do cinema de falar com as massas. Isso não quer dizer que Fellini defendesse o estrelato de (alguns poucos) trabalhadores da indústria cinematográfica, mas serve como índice do estado de coisas da indústria cultural no momento em que ele estava produzindo seu filme. Guido, por exemplo, tem uma concepção artística burguesa, visando fazer um filme sobre uma visão pessoal. Schwarz, porém, enxerga além disso. “O alcance maior do tema, entretanto, implícito, *está na articulação de sua banalidade com a indústria, que lhe dá potência*” (SCHWARZ, 1981, p. 190, grifo no original). Ele então

acrescenta que “[h]á descompasso entre as forças sociais desencadeadas e o particularismo que as rege” (SCHWARZ, 1981, p. 190). Ou seja, há um descompasso entre a potencialidade do cinema enquanto veículo de comunicação de massas de ser usado para fins progressistas e o particularismo dos poucos trabalhadores desta indústria, alçados ao status de estrela, que usam suas obras não para falar com essas massas, mas sim para dar vazão a questões de ordem puramente subjetiva. A tentativa de Guido de impor aos outros sua autenticidade subjetiva é, ainda segundo Schwarz, símbolo da violência da competitividade e desigualdade da vida cotidiana: “O cinema, pelas exigências práticas de sua linguagem, explicita o que fica implícito nas outras artes: há violência social no impulso que leva à elaboração de mitologias pessoais, mesmo nas filigranas de um poema hermético” (SCHWARZ, 1981, p. 190).

A visão do crítico dá um passo adiante, portanto, em relação ao que havíamos discutido sobre o filme até então. Schwarz reconhece que *8 ½* seja feito a partir de um prisma da subjetividade do protagonista, mas ressalta que isso não implica uma interpretação psicologizante, ou seja, chama a atenção para o fato de que o filme não leva o público a aderir a seu protagonista, mas sim incita-o a ver o que está nas margens do filme, o que foge a esse enquadramento. No caso de *8 ½*, o que estaria nas margens do filme seria uma discussão sobre a indústria cinematográfica.

Há, por conseguinte, no filme de Fellini, um embate entre o coletivo (o alcance do cinema, as inúmeras pessoas envolvidas na produção de filmes) e o pessoal (o tema que Guido escolhe para seu filme).⁷⁶ A fixação psicológica de Guido talvez corresponda à estrutura do mundo no qual ele está inserido. “Na obsessão que vê o mesmo em tudo pode haver loucura, mas também senso, senso de que a multiplicidade do mundo não é renovação, mas variação de uma dificuldade insuperada” (SCHWARZ, 1981, p. 193).

Essas reflexões sobre a indústria cinematográfica são importantes também para que pensemos o personagem de Robbie Clark: quando o vemos em filmagens, fica evidente para o público a baixa qualidade de suas atuações. No entanto, a

⁷⁶ Roberto Schwarz identifica esse embate na indústria cultural ao falar sobre a cultura brasileira na década de 1960. Segundo ele, há um “impasse entre a potência social crescente da comunicação – fruto de um esforço industrial e portanto coletivo – e o uso privado e idiossincrático, ‘artístico’, que faz dela a arte burguesa” (SCHWARZ, 1978, p. 44).

enorme atenção que ele recebe da mídia e do público parece indicar o contrário. O filme parece ressaltar justamente que, para a indústria cultural, é importante criar estrelas, que movimentarão suas engrenagens. Os artistas nem sempre serão alçados ao estrelato por seu talento: Jude Quinn parece ser reconhecido mais pelas polêmicas que suscita do que pela qualidade de sua música, ao passo que Clark é claramente um ator medíocre, mas possui milhares de fãs por conta de sua beleza e por sua participação em *blockbusters*. A mediocridade de Clark enquanto artista é reforçada pelo contraste com sua mulher, que pinta quadros de caráter político, relacionados à Guerra do Vietnã, enquanto ele atua em um filme de qualidade questionável sobre a vida de Jack Rollins. No entanto, é ele que se torna conhecido, em uma mecanismo que se retroalimenta constantemente: quanto maior sua fama, mais atenção ele chama (como na cena em que pega um avião e todas as aeromoças o olham sedutoramente), o que aumenta ainda mais sua fama, de maneira sucessiva. É a sua arte que vemos nos cinemas, sendo divulgada a uma grande quantidade de pessoas, ao passo que os quadros de sua mulher são vistos apenas em catálogos e confinados no espaço doméstico da própria residência do casal.⁷⁷

O personagem Jude Quinn estabelece relações não só com Robbie Clark, mas também com Billy the Kid, embora a comparação possa parecer inusitada à primeira vista. Billy the Kid (interpretado por Richard Gere) é talvez o personagem cuja relação com Bob Dylan seja talvez a mais obscura. Para entendermos então sua importância para *I'm Not There*, observemos brevemente sua trajetória.

⁷⁷ Essas contradições se fazem presentes também na própria configuração das sequências do personagem. Suas cenas parecem ressaltar um lado alienado do ator: em um de seus primeiros encontros com sua futura esposa Claire, por exemplo, ela lhe pergunta o que está no centro de seu mundo, ao que ele responde que tem 22 anos e que, portanto, ele próprio está no centro de seu mundo. A fala demonstra bastante egocentrismo e alienação e, aliada à questão da juventude, parece opor o ator aos milhares de jovens americanos (e também de várias outras partes do mundo) que foram protagonistas de diversas lutas sociais nos anos 60, participando do movimento pelos direitos civis e da oposição à Guerra do Vietnã. A ideia de Clark como uma pessoa alienada ressurgiu em outros momentos da narrativa, sobretudo quando ele discute com Claire e um casal de amigos ao expor visões sexistas de mundo. No entanto, sua narração em *voice-over* vai na direção contrária, pois nela o personagem demonstra total clareza das relações entre acontecimentos do âmbito particular (a relação amorosa com sua esposa) e do âmbito político (a Guerra do Vietnã), como já discutimos anteriormente, assim como sobre seu papel dentro da indústria cultural, visto que ele afirma que *Grain of Sand*, o filme sobre a vida do cantor Jack Rollins no qual o interpretou, ficou aquém das possibilidades que ele e Claire haviam vislumbrado. As contradições de Robbie, portanto, não se limitam ao âmbito temático, sendo incorporadas por Todd Haynes também na estruturação de suas cenas, que promovem um embate entre o que é dito e o que é mostrado.

Billy the Kid é popularmente associado à figura de um fora da lei do Velho Oeste americano. Seus crimes são comumente exagerados pelos mais diversos meios de comunicação, tendo se tornado o tema central de diversos objetos de cultura, dentre eles a canção “Billy the Kid”,⁷⁸ de Woody Guthrie, “Billy 1”,⁷⁹ “Billy 4”⁸⁰ e “Billy 7”,⁸¹ de Bob Dylan, e o filme *Pat Garrett e Billy the Kid* (*Pat Garrett & Billy the Kid*, EUA, 1973), dirigido por Sam Peckinpah, do qual Dylan participou como ator e por cuja trilha sonora ele foi responsável.

Vejamos então um pouco de sua história, tentando afastar-nos desse mito criado em torno de sua figura, a partir do que é apresentado pelo jornalista e historiador Michael Wallis em seu livro *Billy the Kid: The Endless Ride*. Segundo Wallis, Billy the Kid⁸² (alcunha que recebeu no final de sua vida, dada por repórteres e escritores) viveu durante o *boom* da revolução industrial americana, período em que o país estava deixando de lado seu passado agrário e urbanizando-se. A Guerra Civil (1861-1865), pouco antes da qual ele nasceu, causou deslocamentos sociais e uma geração de homens que, tendo vivido os horrores da guerra, estavam bastante

⁷⁸ Cf. http://www.woodyguthrie.org/Lyrics/Billy_The_Kid.htm. Acesso em: 24 maio 2013.

⁷⁹ Cf. <http://www.bobdylan.com/us/songs/billy-1>. Acesso em: 10 dez. 2013. O eu lírico da canção posiciona-se como um aliado de Billy, recomendando-lhe que fique alerta, por exemplo, à presença de Pat Garrett (“*They say that Pat Garrett’s got your number / So sleep with one eye open when you slumber*”). A letra estabelece uma clara relação entre as autoridades responsáveis por fazer cumprir a lei e os grandes negócios, relação essa que era de fato muito marcante no contexto em que Billy the Kid estava situado (“*The businessmen from Taos want you to go down / They’ve hired Pat Garrett to force a showdown*”). A canção afirma que Billy era procurado por homens da lei e caçadores de recompensas, que não gostavam de sua liberdade (“*Billy, they don’t like you to be so free*”). A imagem de Billy the Kid presente na canção é semelhante àquela presente em *I’m Not There*, como veremos adiante.

⁸⁰ Cf. <http://www.bobdylan.com/us/songs/billy-4>. Acesso em: 10 dez. 2013.

⁸¹ Cf. <http://www.bobdylan.com/us/songs/billy-7>. Acesso em: 10 dez. 2013.

⁸² Nascido Henry McCarty, segundo Wallis (2007), pouco se sabe sobre a data precisa e o local de seu nascimento, bem como sobre a identidade de seu pai e como foram seus primeiros anos de vida. Não há nem mesmo um consenso sobre o seu nome verdadeiro. É interessante notar como a questão da identidade é importante aqui: no decorrer de sua vida, Henry McCarty ganhou várias alcunhas, como Henry Antrim, The Kid, William H. Bonney (esta escolhida por ele próprio), Billy the Kid e El Chivato. Esse dado relaciona-se com o personagem de Billy the Kid em *I’m Not There*, ao qual outros personagens se referem usando diferentes nomes, assim como à própria estrutura do filme, que apresenta Dylan a seu espectador através de seis figuras diferentes.

familiarizados com armas e com a morte. O conflito popularizou as pistolas, criando uma cultura de violência.⁸³

Wallis chama constantemente a atenção para o fato de que Billy the Kid conviveu muito com hispânicos e era muito ligado à sua cultura. Ressalta-se também que ele era afeito à música e à dança, assim como à leitura, principalmente do jornal *Police Gazette* e de *dime novels*.⁸⁴ A primeira transgressão do garoto que foi notada pelas autoridades ocorreu quando ele tinha quinze anos: ele roubou manteiga e apanhou do xerife por isso. A convivência com seu irmão, que era mais velho e um exímio jogador de cartas, talvez tenha lhe dado a ideia de que ganhar dinheiro com apostas era um bom modo de ganhar a vida, visão essa compartilhada por muitos no período, já que as apostas não eram criminalizadas.

Billy the Kid foi preso pela primeira vez em 1875. Um criminoso local roubou roupas de uma lavanderia e pediu a Billy que levasse a carga para a cidade, oferecendo-lhe parte dela em troca. A dona da pensão em que Billy morava viu as roupas, chamou o xerife e ele foi responsabilizado pelo crime, sendo preso para aguardar o julgamento, tendo porém fugido dois dias depois.

⁸³ Sobre a disseminação da criminalidade no Oeste americano, Wallis traça o seguinte panorama: “A cultura americana nas décadas depois da Guerra Civil era baseada no revólver. A arma nacional de assassinato mais popular antes da guerra havia sido a faca ou o porrete. Isso mudou drasticamente ao final das hostilidades, por conta sobretudo do enorme excedente de armas de fogo e dos aprimoramentos tecnológicos que as tornaram mais baratas e mais fáceis de usar. Todas as armas de fogo até então davam um único tiro, exigindo que fossem recarregadas constantemente. Em 1866 Winchester desenvolveu e vendeu a primeira arma de fogo comercialmente disponível que dava mais tiros, tanto rifles como pistolas. A nova tecnologia permitiu que o atirador tivesse mais flexibilidade e poder [...]. Grandes quantidades de armas que mostraram ser precisas e letais estavam logo sendo fabricadas. Elas alteraram a própria natureza dos combates tradicionais e resultaram em números espantosos de mortes de ambos os lados. [...] Muitos veteranos, treinados para matar e endurecidos pelos atos de crueldade que haviam testemunhado ou cometido, voltaram para casa com suas armas, junto com seus pesadelos. Permitiu-se que alguns soldados da União (estados sobretudo do Norte, que venceram a guerra) mantivessem suas armas; outros as mantiveram ilegalmente. Embora os termos da rendição estipulassem que os estados da Confederação abrissem mão de suas armas, a medida foi pouco (se é que foi) cumprida” (WALLIS, 2007, p. 30-1, tradução minha). O autor também ressalta que a situação nos estados do Sul do país era preocupante, pois a guerra deixou uma grande miséria. Soldados da Confederação, sem trabalho e sem família, voltaram-se para o crime. As gangues geralmente eram combatidas por grupo de vigilantes, como a Ku Klux Klan, que não eram menos cruéis e violentos.

⁸⁴ As *dime novels* surgiram nos Estados Unidos no século XIX e eram um tipo de literatura popular vendida a preços baixos (daí o nome) que atraíam muitos leitores das classes trabalhadoras. As histórias, geralmente melodramas e aventuras, geralmente se passavam no Oeste americano. Cf. *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/163635/dime-novel>. Acesso em: 10 dez. 2013.

Posteriormente, Billy permaneceu no Arizona por dois anos, território no qual viu o conflito entre anglos, índios e trabalhadores mexicanos, que tornava a região muito perigosa. Ele começou a apostar em 1876, tendo roubado um cavalo para chegar ao lugar onde havia ouvido que era fácil ganhar dinheiro apostando e enganando soldados e boiadeiros. Em 1877 foi emitido um mandado de prisão para Billy por roubo de cavalos. Ele foi preso no dia seguinte, mas fugiu novamente. Mesmo tendo devolvido alguns dos cavalos roubados, foi preso mais uma vez pouco tempo depois, sendo posteriormente libertado. No mesmo ano ele encontrou, em um jogo de cartas, com o homem que havia ajudado a mantê-lo na cadeia depois de sua fuga, o qual o provocou. A discussão ficou mais pesada e eles se agrediram. Billy atirou no homem e o matou, fugindo-o em seguida rumo ao New Mexico, onde passou a fazer parte de um grupo de ladrões de gado e cavalos, os Boys.

A ligação de Billy com os Boys durou pouco, mas foi através deles que ele conheceu Jesse Evans, o verdadeiro líder do grupo, o qual havia trabalho para John Chisum, texano que criou um império de gado, sendo seus bois um dos alvos favoritos dos Boys. Um dos principais clientes dos bens roubados por eles era a J. J. Dolan & Co., empresa que comprava o gado roubado para cumprir contratos com o exército. A gangue também lhes oferecia proteção armada e realizava ações clandestinas para a empresa. Chisum, porém, não era apenas uma vítima na história: como muitos grandes fazendeiros, ele também roubava gado de fazendeiros menores.

Billy continuou envolvido no roubo de gado e cavalos por algum tempo. A corrupção e a violência imperavam em Lincoln e as autoridades, assim como os grandes proprietários de terra, não queriam assumir a culpa pela violência, precisando de um bode expiatório: Billy foi o escolhido e passou a ser considerado um fora da lei, tornando-se um dos homens mais procurado da região.

Em 1879 Billy foi para Lincoln encontrar-se com Dolan. Os dois lados se reuniram para assinar um acordo de paz. Entretanto, houve briga e tiros no encontro, resultando em uma morte. Billy escreveu uma carta ao governador Wallace explicando o que havia acontecido na ocasião e dispondo-se a depor contra os responsáveis em troca de perdão. Poucos dos acusados realmente foram julgados: muitos aproveitaram-se de anistias do governador ou *habeas corpus* e outros fugiram. Perdoado, Billy voltou a roubar gado de Chisum depois de o último se negar a pagar por sua participação em uma guerra.

Em 1880 Billy estava bebendo em um bar quando foi ameaçado por Joe “Texas Red” Grant e o matou depois que o primeiro tentou matá-lo. Fort Sumner, lugar onde Billy estava passando bastante tempo, foi provavelmente onde ele primeiro encontrou Pat Garrett, caçador de búfalos. Havia boatos no local de que Garrett havia matado outro caçador de búfalos em uma briga e de que ele era um foragido da justiça.⁸⁵ Garrett concorreu para xerife de Lincoln County e recebeu o apoio dos grandes proprietários de terra locais, tendo sido eleito no final de 1880. Billy e seus comparsas novamente roubaram cavalos e ele alegou que o assassinato ocorrido naquela ocasião havia sido uma emboscada de Chisum para manchar sua imagem perante a sociedade. Billy tentou apelar novamente ao governador, mas este não lhe deu atenção, pois seu livro *Ben Hur* havia acabado de ser lançado.

Billy e seus companheiros se entregaram e o primeiro tentou fugir novamente, desta vez sem êxito. Os jornais já o apontavam como culpado por um assassinato mesmo antes de o julgamento ser realizado, veredito que foi confirmado pela corte, que o condenou à morte. Dentre as mais de cinquenta pessoas que haviam sido acusadas de crimes na guerra ocorrida em Lincoln County, Billy foi o único condenado. Ele foi transferido para uma cadeia em Lincoln, de onde fugiu. Após atingir guardas, saiu na sacada e se dirigiu às pessoas na rua, explicando que não queria ter matado um dos guardas nem nenhuma outra pessoa, mas que mataria quem tentasse impedir sua fuga. Ele pegou armas, pediu um cavalo e foi embora. Billy foi então encontrado e morto por Garrett. Na manhã seguinte um júri chegou à conclusão de que a morte de Billy havia sido um homicídio justificável. *Dime novels* sobre ele começaram a aparecer em 1881, sendo ele representado às vezes como vilão e às vezes como herói.

A partir dessas informações, pode-se concluir que, assim como os personagens de *I’m Not There* analisados até o momento, Billy the Kid também foi uma figura ambígua, que não pode ser classificada nem totalmente como herói, nem totalmente como vilão. O filme lida com essa contradição de maneira interessante: o lado vilão de Billy não é apresentado ao público, pois esse já é o aspecto dele que

⁸⁵ Wallis ressalta a dualidade do papel de Garrett: “Em Fort Sumner, Garrett aos poucos surgiu como mais uma figura no drama de Billy de Kid. Dependendo do observador, ele atuava tanto como protagonista quanto como antagonista. Essa é a maneira como ele é visto até hoje. Para alguns, Garrett foi um herói e, para outros, ele fez o papel do vilão. Talvez ele tenha sido uma combinação dos dois” (WALLIS, 2007, p. 234-5, tradução minha).

todos conhecem e que o espectador, portanto, traz em sua bagagem cultural e prontamente associa à figura quando ela surge na tela. O que a película se esforça em mostrar é o outro lado de Billy, aquele que fala em nome de seus companheiros de cidade e é querido pela comunidade em que vive.

O filme *Pat Garrett e Billy the Kid*, dirigido por Sam Peckinpah, não é muito fiel ao que se conhece da história do fora do lei. Portanto, o que se vê no longa é uma construção narrativa que o coloca como protagonista. Cabe então pensarmos que ponto de vista o filme adota em relação a Billy the Kid e ao xerife Pat Garrett para então compreendermos que diálogos a obra estabelece com *I'm Not There*.

O longa começa com uma sequência que se passa no New Mexico em 1909. Nela, Garrett está com homens com os quais faz negócios e um deles lhe pergunta sobre a morte de Billy the Kid. Garrett é assassinado e a montagem usada pelo diretor dá a entender que é Billy quem o assassina, pois ela cria um jogo de campo-contracampo que intercala imagens de Billy atirando em uma galinha e de Garrett levando tiros.

Um letreiro anuncia então que estamos no New Mexico, mas agora no ano de 1881. Pat Garrett chega e encontra com Billy. Os dois conversam e o espectador então descobre que eles eram amigos e haviam atuado no mesmo bando anteriormente. Garrett alerta o amigo de que os eleitores locais querem que ele vá embora, pedindo-lhe em seguida que deixe o país logo, pois em cinco dias pode se tornar xerife e ter de persegui-lo. Billy acusa Garrett de ter se vendido, ao que o último responde que os tempos mudaram. A acusação ecoa as críticas ouvidas por Dylan, presentes em *I'm Not There* nas sequências de Jude Quinn. Um amigo de Billy sugere que ele mate Garrett, mas ele se nega a fazê-lo por considerá-lo seu amigo.

Pat Garrett torna-se xerife e alia-se a Chisum, grande proprietário de terras e gado da região. Ambos conseguem fazer Billy se entregar e ele vai preso. Em uma conversa, acusa o xerife de ter se vendido para Chisum e os outros donos de terra que estavam tentando cercar as terras do país. Do lado de fora da cadeia, vemos crianças brincando na corda usada para enforcar condenados à morte, mostrando como a violência estava disseminada na vida cotidiana da população local, ideia essa que se repete ao longo de todo o filme e que também aparece nas sequências de Billy the Kid em *I'm Not There*. Billy mata dois homens e foge tranquilamente da cadeia. Os cidadãos, como é recorrente no longa, ficam imóveis, olhando para Billy

e às vezes para a câmera, tipo de enquadramento que foi aproveitado por Todd Haynes.

Garrett encontra-se com o governador Wallace e homens de negócio da região, que lhe pressionam para que capture o fora da lei mais procurado do local, Billy the Kid. O governador diz claramente que deseja isso para proteger os investimentos e negócios na região.

É depois de sua fuga que o fora da lei reencontra antigos parceiros e Alias,⁸⁶ personagem interpretado por Bob Dylan, se junta ao grupo, após ajuda-los a matar caçadores de recompensas.

Garrett empreende uma busca por Billy the Kid, o qual vemos, em determinado momento, afirmando que até pouco tempo atrás ele estava do lado da lei, quando trabalhava para Chisum, época em que Garrett era considerado o fora da lei. Billy sabe que está perto de ser capturado e foge em direção ao México. No caminho, entretanto, vê um amigo seu sendo chicoteado por funcionários de Chisum, que também estão estuprando uma mulher. O fora da lei mata os homens de Chisum, mas seu amigo não resiste aos ferimentos e morre. É neste momento que Billy desiste de sua fuga e retorna à cidade de Fort Sumner, no New Mexico. Contudo, o xerife o encontra e o mata.

Em vista desse breve resumo, pensemos então como essa obra dialoga com *I'm Not There*. Pode-se afirmar que nela Billy the Kid e Pat Garrett são ambos retratados como figuras ambíguas, cuja posição em relação à lei oscila. Billy, antes considerado um homem que atuava dentro da lei, por trabalhar para o maior proprietário de terras e gado da região, torna-se um fora da lei por motivos que nunca são claramente expostos ao espectador, mas que parecem estar relacionados ao fato de ele ter deixado de trabalhar para Chisum, que não o pagou por sua participação em uma guerra. Menciona-se um roubo e o vemos assassinando alguns homens, mas esses assassinatos são geralmente em legítima defesa ou para defender seus companheiros. O filme também reforça que Billy era muito querido pela população local, ideia constantemente mencionada por Wallis em seu livro

⁸⁶ O nome do personagem de Bob Dylan no filme tem estreita relação com *I'm Not There*. O termo *alias* em inglês é usado para se introduzir uma outra denominação dada a uma pessoa, como um apelido ou um nome falso, por exemplo. (Cf. <http://www.thefreedictionary.com/alias>. Acesso em: 11 dez. 2013. Notem que o dicionário inclusive usa o próprio Dylan como exemplo para o termo.) Há uma cena em que Alias se apresenta ao bando na qual eles brincam com o nome, questão que está fortemente relacionada às diferentes identidades usadas para representar Dylan em *I'm Not There*.

sobre ele.⁸⁷ O xerife também apresenta suas contradições: antes considerado um fora da lei, ele é agora representante dela, aliando-se a governantes e aos grandes negócios sob a alegação de que não queria mais correr riscos conforme a idade avançava e de que o que fazia era um trabalho como qualquer outro. Embora Garrett mate Billy no final do filme, o começo do mesmo parece ter o intuito de vingar essa morte, mostrando o xerife sendo assassinado por alguém que, conforme podemos inferir pela montagem usada pelo diretor, estava do lado de Billy na disputa entre os dois.

A contradição da figuras de Pat Garrett e Billy the Kid é muito afeita à maneira como os personagens de *I'm Not There* são retratados, já que, como vimos anteriormente, todos eles são personagens ambíguos, que ora assemelham-se ao lado engajado de Billy the Kid (cantando músicas para o povo), ora aproximam-se de Garrett (sendo acusados de se venderem para o sistema). O personagem de Billy the Kid no filme de Haynes parece muito semelhante àquele do longa de Peckinpah: ele é retratado mais como um homem afeito à sua comunidade do que como um criminoso de alta periculosidade, embora o filme de Haynes não explore, como o faz o de Peckinpah, as contradições de seu opositor, Pat Garrett.

Portanto, pensando no que foi apontado até então, podemos concluir que o personagem Billy the Kid se aproxima de Jude Quinn pela questão do mito criado em torno de ambos. Enquanto o primeiro ganhou fama de fora da lei, embora muitos o retratem como um vizinho atencioso e um cidadão preocupado com o local em que vive, o segundo foi acusado de se vender, embora haja muitos argumentos que pareçam mostrar que ele na verdade estava justamente tentando enfrentar o sistema ao qual lhe acusavam de ter aderido, visão que foi sendo propagada por seu público em diferentes países. O mito em torno de ambas as figuras foi criado sobretudo pela indústria cultural, que, através de seu objetos de cultura, disseminou essa visão sobre eles, como se ela fosse uma verdade universal e inquestionável, e não apenas um ponto de vista. No caso de Billy, essa disseminação de fato ocorreu, conforme mencionado anteriormente, através das *dime novels* e, posteriormente,

⁸⁷ Segundo Wallis, para muitos hispânicos da região do New Mexico Billy era uma espécie de herói, que falava sua língua, brincava com seus filhos, apreciava sua cultura e tratava-os como iguais: “Muitos na comunidade hispânica aclamavam-no [Billy] como seu herói. Para eles, ele não era um assassino implacável. Ele era seu *El Chivato*, seu pequeno Billy, um defensor dos pobres e oprimidos. Ele se tornou ao mesmo tempo o maior azarão e um verdadeiro bandido social, um Robin Wood do Oeste” (WALLIS, 2007, p. 245, tradução minha).

dos filmes de faroeste. Já no caso de Quinn essa imagem foi criada pela televisão, pelo rádio e pela imprensa escrita, representadas no filme pela figura do jornalista Keenan Jones, que, conforme apontamos, não parecia muito empenhado em entender as canções do artista, estando mais interessado em descobrir fatos da vida pessoal do cantor que lhe permitissem classificá-lo como um artista vendido. A relação entre as duas histórias fica ainda mais clara quando Haynes usa a técnica da montagem para evidenciar ao público que os dois antagonistas dessas narrativas, Pat Garrett e Keenan Jones, são interpretados pelo mesmo ator.

Em linhas gerais, por conseguinte, é possível afirmar que o personagem Jude Quinn representa em *I'm Not There* o momento da carreira de Dylan no qual fica patente o embate entre o caráter popular da música *folk* e seu viés comercial. O artista vê-se obrigado a lidar com elementos da indústria cultural, como produtores musicais, membros de seu *staff*, fãs dos mais variados tipos (tanto os que o chamam de traidor quanto aqueles que agem de forma histérica em sua presença) e a mídia. Se as letras de suas canções mostram que o cantor ainda preocupava-se com problemas sociais e com o papel que sua arte exercia na sociedade, sua inserção nos mecanismos da indústria cultural mostra que o aspecto comercial já não podia ser dissociado de seu engajamento. A indústria cultural pode ser usada como um meio de atingir as massas, mas então se começa a questionar o quanto ela afeta o conteúdo e a veiculação dos objetos de cultura. O embate retoma e potencializa o dilema do menino que diz ser Woody Guthrie e de Jack Rollins. É possível, portanto, afirmar que Quinn, o artista com fama internacional que atrai multidões, representa uma espécie de apoteose⁸⁸ dos personagens do menino que diz ser Woody Guthrie (cantor mais ligado ao povo) e de Jack Rollins (cantor ligado às causas sociais mas que começa a se envolver com elementos da indústria cultural). Quinn potencializa a questão comercial de sua arte, sem, no entanto, deixar de lado seu caráter contestatário. Essa hipótese é corroborada se pensarmos que, embora *I'm Not There* não siga uma linha cronológica, as cenas de Quinn se passam, em sua

⁸⁸ Talvez seja possível até afirmar que essa apoteose está configurada também no fato de que Quinn, na sequência de abertura do filme descrita na introdução deste trabalho, é o único personagem que não recebe um epíteto, o que talvez indicaria que nele as contradições são tão fortes que fica difícil até mesmo defini-lo em uma só palavra. É notável também o grande enfoque dado a esse personagem nas duas primeiras sequências do filme, o que destaca sua relevância para a obra.

maioria, em meados dos anos 60, ou seja, são teoricamente posteriores às sequências do menino que se apresenta como Woody Guthrie e de Jack Rollins.

5. A INDÚSTRIA CULTURAL

Conforme postulado na introdução, o presente trabalho tem como um de seus objetivos identificar o tema central de *I'm Not There*. Em vista de todas as observações feitas até aqui, fica patente que o fio condutor que une os personagens do filme é a representação feita do panorama da indústria cultural, sobretudo no que concerne ao contexto dos Estados Unidos na década de 1960.

A afirmação pode ser mais facilmente comprovada tendo em vista os três personagens analisados mais a fundo aqui, que são todos músicos: o menino que se apresenta como Woody Guthrie, Jack Rollins e Jude Quinn. Os outros três personagens principais da narrativa, no entanto, estão também ligados à indústria cultural, em maior ou menor grau. Robbie Clark é o exemplo mais claro disso, pois é ator e é mostrado diversas vezes em relação com seu trabalho, sendo a cena mais emblemática aquela na qual ele interpreta Jack Rollins na gravação de um filme sobre a vida do cantor. Arthur Rimbaud também teve sua imagem bastante explorada ao longo dos anos pela indústria cultural. Embora tenha escrito poemas de diferentes tipos, tanto os de caráter mais abstrato (repletos de sinestesias e simbolismos) quanto os mais explícitos em termos sociais (sobre a Comuna de Paris), o poeta ainda é mais lembrado por sua suposta relação amorosa com o também escritor Verlaine e pelo mito criado em torno de sua figura.⁸⁹ A relação mais obscura talvez seja a de Billy the Kid; entretanto, um estudo sobre sua vida torna muito clara a relação. Conforme apontado anteriormente, Billy the Kid é hoje uma das figuras mais conhecidas do cenário dos faroestes americanos, associado à imagem de um fora da lei sanguinário responsável pela morte de diversas pessoas. Porém, a figura de Billy the Kid como a conhecemos hoje é uma construção da indústria cultural ao longo de décadas e pouco corresponde à verdadeira história dele.

⁸⁹ É preciso lembrar que em 1985 Todd Haynes já havia usado Rimbaud como personagem de seu primeiro filme, *Assassins: A Film Concerning Rimbaud*, com foco na temática homossexual. O autor descreve a escolha do protagonista de maneira que lança luzes também sobre *I'm Not There* e sua figura central, Bob Dylan: “O filme é sobre ‘Rimbaud’, um personagem que, em grande medida, construímos a partir de seus escritos e das lendas e mitos que surgiram ao redor dele” (HAWKINS, J. *Now Is the Time of the Assassins*. MORRISON, 2006, p. 25, tradução minha).

Vejamos então alguns apontamentos de críticos sobre o tema da indústria cultural com o intuito de compreender melhor como a questão é exposta no filme e o que a escolha desse assunto como tema central da obra nos revela sobre os Estados Unidos dos anos 60.⁹⁰

Em seu livro *The Conquest of Cool*, o jornalista norte-americano Thomas Frank estuda a contracultura⁹¹ e aponta relações entre ela e alguns mecanismos empresariais. Ele aponta que os anos 60 são vistos hoje por muitas pessoas como uma época marcada pela rebeldia, quase sempre injustificada (na opinião deles), da juventude. É crença do senso comum também o fato de que ela foi cooptada pela indústria cultural, que utilizava traços seus para atrair um público jovem. Frank, porém, não concorda com essa visão de que a contracultura foi cooptada e completamente absorvida pelo sistema em um movimento unilateral de dominação, explicando o fenômeno de outras maneiras. Em primeiro lugar, é preciso entender um pouco em que contexto a contracultura emergiu.

A contracultura, que depois ficou fortemente associada à imagem dos *hippies*, surgiu como uma resposta à sociedade dos anos 50, ligada às noções de conformismo e racionalidade e marcada, nos Estados Unidos, por intenso conservadorismo e opressão, posturas que vinham ganhando forças desde o final da Segunda Guerra Mundial. Nos anos 60, surge então um movimento, encabeçado pelos jovens, cujo objetivo era pôr fim a essa situação, pregando a rebeldia, a espontaneidade e a diversidade. Isso resultou, por exemplo, em uma rejeição da alta cultura, fortemente associada à burguesia, em prol de um movimento cultural mais

⁹⁰ Os escritos mais conhecidos sobre a questão da indústria cultural são os de Adorno e Benjamin. Cf. ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas. ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 7-74. ADORNO, T. W. *Correspondência, 1928-1940: Adorno-Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012. BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 165-196. BENJAMIN, W. O autor como produtor. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 120-136. BENJAMIN, W. The work of art in the age of its technological reproductibility (second version). *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 3 (1935-1938)*. Cambridge, Massachussets e Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, p. 101-133.

⁹¹ Contracultura é o termo empregado para um movimento cujo auge se deu na década de 1960. Ele diferia da cultura tradicional e hegemônica por questionar a situação política e econômica da sociedade, fazendo isso através de manifestações culturais, como a literatura, a música e o cinema.

popular. A música *folk*, por exemplo, era, como vimos, uma manifestação cultural ligada a comunidades rurais⁹² e, em muitos casos, à denúncia de problemas sociais.

Para Frank, desde que surgiu, a contracultura veio sempre acompanhada de uma falsa contracultura, meramente comercial e esvaziada de seus valores.⁹³ Ele depois afirma que o fato de as indústrias da moda (principalmente a masculina) e a publicidade, por exemplo, se aliarem à contracultura não quer dizer que elas o tenham feito com o intuito de subvertê-la e dominá-la. Ao contrário, afirma Frank, nota-se que tanto essas indústrias quanto a contracultura tinham alguns objetivos comuns, como a luta contra a estratificação e a mesmice sem criatividade dos anos 50, que deveriam ser substituídas por noções como autenticidade, individualidade, aceitação das diferenças e rebelião. A rebelião, no entanto, limitava-se, segundo o jornalista, ao campo cultural, não tomando grandes proporções no âmbito político.

Nesse ponto, Thomas Frank compara a contracultura à cultura empresarial, afirmando que, no que concerne à última, a hierarquia e a eficiência, antes tão valorizadas, deram lugar ao individualismo e à criatividade. Isso é particularmente visível, até os dias de hoje, no campo da publicidade. Segundo o autor, analisar a contracultura em relação ao contexto empresarial faz que a vejamos como um estágio no desenvolvimento dos valores da classe média americana:

Colocar a cultura dos anos 60 no contexto corporativo pouco ajuda a corroborar qualquer um dos mitos padrão sobre a contracultura, nem afirma

⁹² Vale aqui ter em mente a contrapartida a essa observação, na qual o crítico Hentoff mostra que o movimento da música *folk* nos anos 60 já vinha permeado por noções da indústria cultural: “A palavra ‘*folk*’ no termo ‘música *folk*’ costumava denotar uma comunidade rural, homogênea, que levava adiante uma tradição de músicas criadas anonimamente. Ninguém compunha uma canção; ela evoluía através de gerações de cuidado comunal. Em anos recentes, no entanto, a música *folk* vem se tornando cada vez mais o produto consideravelmente pessoal – e protegido por direitos autorais – de criadores específicos. Um número cada vez maior deles, na verdade, não é nem rural nem representante de tradições familiares e regionais seculares. Eles geralmente foram criados na cidade e se converteram ao estilo *folk*; e, depois de um período de aprendizado durante o qual eles tentam imitar os modelos rurais da abordagem mais antiga da música *folk*, eles escrevem e apresentam suas próprias músicas baseados em suas próprias preocupações e interesses” (HENTOFF apud COTT, 2006, p. 13, tradução minha). É interessante notar aqui o quão fortemente esse diagnóstico ecoa o panorama retratado pelo filme *8 ½*, discutido anteriormente, no qual há um forte embate entre o aspecto coletivo dos meios de comunicação em massa e seu uso privado por alguns poucos artistas.

⁹³ “E desde seu começo até os dias de hoje, os negócios atrelaram à contracultura uma contracultura falsa, uma réplica comercial que parecia imitar todos os seus movimentos para a felicidade de milhões de espectadores da televisão e dos patrocinadores corporativos da nação” (FRANK, 1997, p. 7, tradução minha).

a noção disseminada dos anos 60 como um período de confrontos culturais fundamentais. Sugere-se, ao contrário, que a contracultura pode ser mais precisamente compreendida como uma etapa no desenvolvimento dos valores da classe média americana, um capítulo colorido no drama da subjetividade do consumidor do século XX. (FRANK, 1997, p. 29, tradução minha)

Aqui, portanto, fica evidente que a relação entre a contracultura e a indústria cultural não pode ser simplificada e descrita apenas como uma mera cooptação, pois a trajetória de ambas apresenta pontos de convergência, como a luta contra a estratificação dos anos 50. Cabe ressaltar, todavia, que essa convergência não deve ser encarada como um movimento de certa forma natural, sendo necessário vê-la como um processo de ação consciente (*agency*) de muitos dos envolvidos. Enquanto muitos objetos culturais sobre a década de 60 retratam os participantes da contracultura como pessoas mais interessadas em desligar-se da sociedade do que em mudá-la, *I'm Not There* parece seguir na contramão, visto que seu retrato dos artistas da época mostra-os como seres conscientes de suas ações e dos processos históricos e sociais que os cercam.

É a partir do momento em que a indústria cultural toma para si os valores da contracultura que um fenômeno peculiar vem à tona: a rebeldia contra o sistema transforma-se em um incentivo ao consumo, alimentando, portanto, o próprio sistema. Marcas passam a incorporar à publicidade elementos da contracultura e incentivam os jovens a consumirem seus produtos, afirmando que eles os ajudariam a diferenciar-se da maioria, a serem únicos. O próprio ato de consumir passa a ser encarado como a solução para os problemas de uma sociedade de consumo. Frank descreve o fenômeno da seguinte forma:

O estilo da contracultura tornou-se um dispositivo permanente do cenário americano, impenetrável aos ataques mais raivosos de conservadores políticos e culturais, porque ele transforma, de maneira conveniente e eficiente, as inúmeras pequenas tiranias da vida econômica – todas as reclamações sobre conformidade, opressão, burocracia, falta de sentido e o desaparecimento do individualismo, que se tornou quase uma obsessão nacional nos anos 50 – em argumentos lógicos para o consumo. Os americanos não iriam mais comprar para se enquadrar ou impressionar os Jones, mas para demonstrar que eles estavam no jogo, para expressar sua

repulsa contra o estratagema e a conformidade do consumismo. (FRANK, 1997, p. 31, tradução minha)

Mais adiante ele retoma a questão:

O que mudou nos anos 60, ao que parece agora, foram as estratégias do consumismo, a ideologia através da qual os negócios explicavam sua dominação da vida nacional. Os produtos agora existiam para promover nossa rebelião contra o mundo dos produtos, que matava nossa alma, para nos colocar em contato com nosso autêntico eu, para nos distinguir da multidão produzida em massa, para expressar nossa indignação em relação ao mundo opressivo da necessidade econômica. A contracultura saiu de seu arbusto tendo mudado também o consumismo. Embora seus símbolos, sua música e seu jargão tenham sido transformados com segurança em cultura de massa, muitos de seus participantes voltaram-se para um entendimento mais antagônico da experiência. (FRANK, 1997, p. 229, tradução minha)

Adorno e Horkheimer já haviam descrito fenômeno semelhante, guardadas as devidas proporções e particularidades de contexto, na década de 1940: “Já hoje as obras de arte como palavras de ordem política são oportunamente adaptadas pela indústria cultural, levadas a preços reduzidos a um público relutante, e o seu uso se torna acessível a todos como o uso dos parques” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 63). Mais adiante, no mesmo ensaio, eles afirmam:

A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. Ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada. O indivíduo deve utilizar o seu desgosto geral como impulso para abandonar-se ao poder coletivo do qual está cansado. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 53)⁹⁴

Benjamin também já havia alertado para a possibilidade de a indústria cultural incorporar temas revolucionários: “[O] aparelho burguês de produção e publicação

⁹⁴ Em outro ensaio, Adorno retoma o tema: “Em outros casos, os fenômenos culturais se transformam, por sua discordância, em raridades, o que os torna novamente vendáveis. No transcorrer da era liberal, a cultura caiu na esfera da circulação” (ADORNO, 2002, p. 86).

pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam” (BENJAMIN, 1996, p. 128). É o que vemos, por exemplo, na sequência de *I’m Not There* na qual um executivo musical comenta que sua gravadora contratou Jack Rollins porque ele era um rebelde e porque estava interessado em gravar músicas de protesto. Ou seja: ele reconhece no cantor um potencial revolucionário, mas isso não faz dele um inimigo de seus interesses comerciais, e sim alguém que vai ajudá-lo a explorar esse nicho de mercado. Essa cena mostra também o quanto a indústria cultural estava se tornando cada vez mais parecida com a cultura empresarial, incorporando inclusive alguns de seus cargos, como o de executivo. Ao expor com uma frequência cada vez maior em seu repertório temas considerados dissidentes, a indústria cultural, por meio da superexposição, naturaliza a estranheza inicial provocada por tais conteúdos, minando seu potencial revolucionário. A própria cena do personagem Jude Quinn em que se executa a canção “Ballad of a Thin Man” corrobora esse raciocínio: a gaiola, elemento importante da sequência, denota justamente essa tentativa de cerceamento, de domesticação daquilo que discorda do sistema.⁹⁵

Dick Weissman comenta o fenômeno da mercantilização da cultura no contexto da música *folk*:

Quando foi que toda essa mercantilização aconteceu? Ela começou quando os músicos *folk* se tornaram profissionais e apareceram no palco. [...] A música era tocada em piqueniques, na igreja e em ocasiões sociais. Quando as gravações começaram, basicamente durante os anos 20, a situação inevitavelmente mudou. A música era agora fixada no tempo em determinado período e era essa apresentação que era oficial ou “autêntica”. Então o público queria escutar o que estava no disco. (WEISSMAN, 2006, p. 270, tradução minha)

⁹⁵ O mesmo fenômeno fez-se presente no contexto da música *country*, como aponta Diane Pecknold (2007, p. 115, tradução minha): “O ato de se desafiar a autoridade cultural tradicional foi acompanhado por uma mensagem conservadora que propunha o próprio caráter comercial como de certa forma revolucionário, além de se tornar um símbolo do sucesso do público, da própria ascensão dos ouvintes para as classes média e alta. E, como em tantas outras esferas nos anos 50, o consumismo definiu a respeitabilidade e o jeito americano”.

Roberto Schwarz, ao analisar o panorama cultural do Brasil na década de 1960, durante o regime militar, aponta dois caminhos para a arte dentro da indústria cultural, ambos levando à vitória da última sobre a primeira:

Resumindo, os *mass-media* são parte de uma constelação em que o elemento “artístico”, na sua acepção tradicional, está minado, seja porque sustenta posições e linguagem do individualismo burguês, desmentidas no interior do próprio capitalismo, pela socialização parcial da produção, seja porque não vende. As duas respostas estão na ponta de desenvolvimentos históricos reais, e seriam pois de vanguarda. São, entretanto, de natureza e consequências muito diversas. Da primeira derivam-se impulsos políticos, libertar do nexo particularista, i.e. capitalista, as forças produtivas. Da segunda, resultam impulsos técnicos, modernizar o produto para aumentar-lhe a saída. Num caso, a crise é da forma mercadoria – enquanto princípio básico da sociedade –, no outro, da mercadoria obsoleta; os inimigos respectivos são capitalismo e artesanato. Noutras palavras, se a crise do sujeito artístico reflete a crise da propriedade privada e a presença virtual do socialismo, *capitalismo e indústria não são idênticos e inseparáveis*, como não são idênticas a produção artística e a de mercadorias; se entanto é reflexo apenas de resquícios artesanais, a realização plena do capitalismo será o horizonte do raciocínio e da produção, e a instância final para a vanguarda será o mercado. (SCHWARZ, 1978, p. 46, grifo no original)

Muitos dos temas discutidos até então em relação à indústria cultural foram abordados por Diane Pecknold em suas considerações sobre a história da música *country* nos Estados Unidos entre as décadas de 1920 e 1970. Diversos apontamentos feitos pela autora ajudam a pensar a trajetória da música *folk* nos Estados Unidos, sobretudo porque, no início, a linha que separava um estilo de música popular do outro era bem tênue. Debrucemo-nos então sobre o panorama apresentado pela autora para vermos como ele pode nos ajudar a entender *I’m Not There*.

Na década de 1920 o rádio foi um veículo fundamental no contexto da cultura popular, pois levava a música tradicional para o público com uma roupagem mais moderna. O *hillbilly* (como era chamada grande parte da música popular), através de suas transmissões radiofônicas, serviu de base para o desenvolvimento da música *country* e os programas de rádio eram usados pelos artistas para divulgar os produtos que de fato os sustentavam, como shows, fotografias e gravações. O

hillbilly surgiu sobretudo em estações independentes e ajudou a promover a publicidade nas rádios, fomentando, por implicação, o crescimento das transmissões de caráter comercial.⁹⁶

Em meados da década de 30 ganharam forças as pesquisas de audiência do rádio, enfocando principalmente a questão da classe social e sua influência sobre os hábitos dos ouvintes. Isso, como veremos, tornou-se um tema central, talvez o mais importante, para a relação estabelecida entre a cultura popular e os veículos de comunicação de massa. A crença de que o “nível cultural” e as preferências dos ouvintes correspondiam a determinado status socioeconômico ajudou a associar fortemente o *hillbilly* a pessoas de classes sociais menos favorecidas, noção que já estava bem difundida na década de 40 e que influenciou a configuração da indústria fonográfica.

O principal fator que pautou tais percepções populares do *hillbilly* foi a migração ocorrida entre as décadas de 1920 e 1960. Os Estados Unidos tiveram no período um grande fluxo migratório que levou as populações do Sul e do Centro-Oeste para o Norte do país e das zonas rurais para as urbanas. Esses migrantes criaram uma identidade de trabalhadores que era em grande parte fundada na música e na cultura populares. Os bares que tocavam essas músicas tradicionais se tornaram símbolos de lugares pobres que serviam como ponto de entrada dos migrantes na zona urbana. Assim, ao mesmo tempo que a cultura popular operava como uma identidade comum desse grande número de pessoas deslocadas de suas cidades de origem, reforçando laços locais e fomentando as funções de socialização

⁹⁶ Para o público dessa música tradicional, no entanto, o viés comercial não era algo intrinsecamente maléfico que deveria ser combatido a qualquer custo. Nas palavras da autora: “Os primeiros ouvintes de rádios *hillbilly* foram profundamente influenciados pelo novo meio, mas incorporaram a música sendo transmitida pelo rádio às práticas culturais existentes de uma forma que minimizou o impacto da transição da cultura produzida de maneira popular para a cultura produzida industrialmente. Ao contrário dos preservacionistas da classe média, os fãs de *hillbilly* não viam o aspecto comercial e a autenticidade como mutuamente excludentes. Na verdade, a mercantilização funcionava para alguns como uma forma de atribuir valores sociais e estéticos para criações culturais que foram geralmente desdenhadas pela elite cultural urbana. O público das *barn dances*, ao menos aqueles que também liam as publicações da emergente imprensa de fãs do gênero, estavam bem cientes do estratagema envolvido na produção de seus programas favoritos. Contudo, eles ainda eram capazes de usar essas imagens para construir uma comunidade rural imaginada – geralmente uma em oposição à cultura predominante urbana – em uma escala nacional. Essa instância cultural de oposição seria elaborada e redefinida nos anos 50 como uma crítica da autoridade cultural e das relações de poder da mídia de massa, transformando o populismo rural em um elemento da identidade da classe de trabalhadores brancos urbanos” (PECKNOLD, 2007, p. 44, tradução minha).

da música tradicional, ela era vista como marca de uma classe social inferior. Dessa forma, era comum o desprezo à música popular em cidades que recebiam muitos migrantes. Ao final da Segunda Guerra Mundial, a música *hillbilly* podia ser ouvida em rádios de todo o país. A difusão da música tradicional no contexto da migração do campo para a cidade havia estabelecido-a como um gênero comercial, através do rádio, e foi nesse cenário que a música *country* enquanto gênero mais claramente delimitado emergiu. Ela se desenvolveu como uma prática verdadeiramente nacional, que utilizava diferentes estilos regionais para criar uma síntese flexível e variável de culturas locais. Fica claro aqui então que a trajetória do *country*, assim como a do *folk*, só pode ser de fato compreendida dentro de um contexto social e histórico mais amplo.

Além do rádio, outra mudança muito importante para a indústria fonográfica foi o advento do álbum, que se firmou como o principal formato das canções gravadas no período do pós-guerra. Isso permitiu o surgimento de diversas estações independentes, que tinham nos discos uma fonte barata de material para sua programação. A supremacia do álbum não foi uma mera mudança de meio de difusão das canções, tendo alterado a própria configuração da indústria, já que transformou o rádio, o qual deixou de ser um lugar de produção e passou a ser um lugar de consumo de canções, e alterou o papel do DJ, responsável pela apresentação dos programas, que não deveria mais criar uma performance, passando a atuar na verdade como um líder dos fãs, um consumidor especializado e um crítico. O valor do DJ dependia de quantos ouvintes ele tinha, mas isso agora dependia, por sua vez, da ratificação de seus gostos pelo público que comprava álbuns. Eles tinham grande interação com os ouvintes, menor talvez apenas que a dos artistas. Os DJs estavam se tornando nacionalmente conhecidos e passaram a se envolver em outras atividades da indústria fonográfica, como promoção de shows e com produtoras.

Em meados da década de 1950, porém, o poder dos DJs já estava diminuindo.⁹⁷ Tais profissionais, que haviam assumido na indústria cultural o papel

⁹⁷ “No começo da década, os DJs haviam momentaneamente emergido como os críticos e árbitros do gosto da indústria. Durante aqueles poucos anos, eles determinaram coletivamente a exposição e, por conseguinte, definiram as fontes do gênero. Conforme a década foi passando, aquela função foi apropriada pelas gravadoras, auxiliadas por gráficos comerciais e gerentes de estações. No que concerne a isso, a batalha sobre como imaginar o *rock and roll* foi também uma controvérsia sobre como o público e o mercado *country* seriam definidos: pelas etnografias diárias dos DJs ou pelas

de árbitros do gosto antes desempenhado pelos intelectuais, foram suplantados por essa própria indústria, que temeu o crescimento desmedido da influência exercida por eles. Uma fórmula de programação pautada na popularidade e nas medições de audiência favorecia híbridos que apelassem às massas, ao invés de gêneros mais especializados e focados, o que alterou a relação entre o público e a indústria.⁹⁸ A quantidade de música *country* tocada no rádio caiu muito entre os anos de 1953 e 1957, com a programação voltada para o formato Top 40. Empreendeu-se, portanto, um esforço para mobilizar os fãs de *country*, que eram incentivados a pressionar as rádios para tocar esse estilo musical e também os patrocinadores, movimento que alterou fortemente a relação entre o público e a indústria.

Nesse contexto tornaram-se de suma importância as revistas produzidas tanto pelas rádios quanto pelos fã-clubes. Surgidas nos anos 30, essas publicações traziam informações sobre a programação e artistas do rádio e ofereciam ao público materiais que o ajudavam a estabelecer uma relação pessoal simbólica com a música e os artistas.⁹⁹ Com isso, as rádios esperavam criar lealdade no público e

medições do mercado de massas da indústria da música popular” (PECKNOLD, 2007, p. 94, tradução minha). Mais adiante, a autora mostra como a indústria fonográfica foi responsável por essa diminuição da influência dos DJs e quais interesses estavam em jogo nesse embate: “A indústria estava contente em diminuir o poder dos DJs, visto que gostos pessoais eram cada vez mais vistos como um obstáculo ao poder dos transmissores (e das gravadoras) no que concernia à determinação da programação. As tecnologias de pesquisa de audiência possibilitaram avaliar diretamente a preferência do público, e o DJ só impediria o processo de comunicação corporativa com os ouvintes. A crescente centralização do controle cultural nas mãos das gravadoras e dos grandes transmissores era de certa forma antidemocrática, mas as audiências [audiências jurídicas ocorridas nos anos 50 voltadas inicialmente para solucionar o embate entre a ASCAP (Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores) e a BMI, mas cujos debates acabaram enfocando o papel da cultura de massa] demonstraram como os criadores da cultura popular comercial poderiam ser apresentados como se estivessem defendendo os interesses de democracia do consumidor contra o poder da elite cultural. A indústria da música *country*, ao menos, iria, a partir desse momento, explicar seu valor menos em termos do homem comum enquanto cidadão e mais em termos do homem comum enquanto consumidor. Tal retórica ajudou a construir uma continuidade legitimadora entre as tradições políticas do passado e a sociedade de consumo do presente” (PECKNOLD, 2007, p. 111, tradução minha).

⁹⁸ “No final dos anos 50, havia surgido um consenso em torno da noção de um público distinto e uma rejeição do mercado de massa indistinto. Mas a relação entre o público e a indústria foi para sempre alterada. Não mais mediada pelos DJs, a comunicação entre o público e a indústria ocorreria através de estudos de mercado, pesquisas e campanhas publicitárias” (PECKNOLD, 2007, p. 90, tradução minha).

⁹⁹ A autora destaca a contradição dessas publicações: “Leitores de publicações como *Pickin’ and Singin’ News* e *Country & Western Jamboree* recebiam mensagens contraditórias sobre classe, cultura e o significado da mídia de massa. Eles eram motivados a rejeitar noções tradicionais de

atrair patrocinadores. Os fã-clubes, surgidos mais ou menos na mesma época, ajudavam os fãs a criarem redes de relação com outros fãs, articulando um senso de pertencimento, e suas revistas também incentivavam os leitores a estabelecer contato com as rádios, visando aumentar a exposição da música *country* na programação. Os fãs escreviam para DJs para solicitar músicas e para rádios pedindo mais exposição do *country*. Eles tentavam, portanto, exercer certa autoridade na determinação dos conteúdos dos veículos de comunicação de massa. Em muitos casos, o presidente do fã-clubes acabava atuando como um relações públicas do artista, auxiliando-o a divulgar suas canções e seus shows, por exemplo.¹⁰⁰

Em vista desse cenário, voltam a ser tema central as questões de classe e raça, que cada vez mais eram vistas, pelas pesquisas de audiência e por estudos de mercado, como fatores que condicionavam as escolhas dos consumidores, pois a música *country* encontrava-se em baixa e queria assumir posição de destaque dentro da indústria fonográfica. Nesse momento, era evidente que o público central do *country* era composto por trabalhadores brancos de classe média. O gênero apresentava um potencial radical¹⁰¹ bem menor que o *folk*, em vista da divisão de

hierarquia cultural, mas também eram motivados a aceitar posições de classe, definidas pelo consumo, como uma medida de respeitabilidade. Ao mesmo tempo que se mostravam para eles os mecanismos e a economia da mídia de massa, eles eram encorajados a acreditar que tinham o poder de intervir como indivíduos para afetar o conteúdo da mídia de formas específicas. Talvez ainda mais importante tenha sido o fato de que eles eram incentivados a estabelecer contato uns com os outros, para construir uma rede de conhecimento fora dos canais da mídia de massa. Suas respostas a essas exortações, contudo, eram ainda mais variadas e mais reveladoras dos efeitos ambíguos do entretenimento de massa” (PECKNOLD, 2007, p. 119, tradução minha).

¹⁰⁰ “Em conformidade com seus objetivos como defensores do gênero *country*, os ativistas de fã-clubes acolheram vendas maiores, mais exposição no rádio e públicos mais volumosos; eles aceitaram a mercantilização e a democracia do consumo como mecanismos razoavelmente sensatos para determinar os padrões populares de valor estético; e, como haviam feito no final da década de 50, continuaram a se apresentar como uma parte importante da indústria, não apenas em relação ao que entendiam como seus papéis cruciais de consumidores, mas também como participantes ativos na promoção, na distribuição e nas funções de relações públicas que davam suporte ao *country*. No final dos anos 60, porém, os organizadores de fã-clubes se viram cada vez mais em conflito com os esforços de Nashville para produzir uma imagem meticulosamente profissional para o gênero através da determinação de fronteiras cada vez mais rígidas entre os produtores e os consumidores” (PECKNOLD, 2007, p. 211, tradução minha).

¹⁰¹ Pecknold ressalta que o potencial radical da música *country*, que tinha o poder de unir as massas em torno de uma cultura comum, foi minado não só pela indústria cultural, que abarcou o gênero e submeteu-o aos seus ditames, mas também pela própria esquerda, que não soube aproveitar essa potencialidade. “Esse atrito em termos de classe e cultura floresceu apesar das marcantes

classes entre o público que pautou sua história desde o fluxo migratório do período da Depressão, conforme explanado anteriormente. As classes mais altas, apesar de não se sentirem ameaçadas pelo gênero enquanto manifestação cultural revolucionária, acreditavam que ele poderia prejudicar a alta cultura, evocando como argumentos a autoridade da antiga elite da cultura tradicional e afirmando que esse tipo de música era uma vulgarização do folclore tradicional. A indústria musical, por sua vez, não adotava uma postura tão radical, articulando uma equação populista entre mercantilização e democracia, pois já havia detectado no público da música *country* um amplo mercado consumidor. Nessa fórmula, o sucesso comercial do *country* significava o poder dos trabalhadores brancos, migrantes pobres vindos de localidades rurais cujo poder aquisitivo vinha crescendo consideravelmente nos centros urbanos,¹⁰² poder esse que era usado como argumento para mostrar o vigor da democracia americana.¹⁰³ A indústria motivava essa distinção de classes para criar um senso de lealdade em seu público. Os ouvintes eram, dessa maneira, incentivados a reconhecer e rejeitar a influência do gosto da classe média, mas essa relação não estava livre de complicações.¹⁰⁴ Enquanto em meados da década de 50

semelhanças entre as respostas dos fãs de música *country* da classe trabalhadora à crescente dominação da cultura de massa e as respostas dos intelectuais das classes médias e altas. Os fãs da música *country* entendiam as relações de poder inerentes à mídia de massas e lamentavam-nas profundamente. Contudo, como Michael Denning afirmou, o fracasso da esquerda em levar a sério a música *country* e a ascensão da cultura popular da classe trabalhadora resultou em uma 'ligação perdida' que influenciou fortemente o desenvolvimento da cultura e da política americanas na era pós-Segunda Guerra Mundial. Ao reduzir a cultura popular industrialmente produzida a pouco mais do que um 'complô dos publicitários', a esquerda se desligou do canal mais óbvio para se buscar a política cultural que havia ajudado a torná-la uma importante voz política nos anos 30 e 40" (PECKNOLD, 2007, p. 96, tradução minha).

¹⁰² "De acordo com a filosofia desenvolvida pela indústria, a música *country* agradava um público mais sofisticado não porque havia atraído novos ouvintes, mas porque seus ouvintes tradicionais haviam atingido o sucesso econômico que buscavam em suas novas comunidades" (PECKNOLD, 2007, p. 135, tradução minha).

¹⁰³ A indústria, que antes acreditava que o público simplesmente aceitava o que lhe era oferecido, já reconhecia a influência do público sobre o que era tocado no rádio, mas usou isso a seu favor, afirmando que, como o público era de fato capaz de influenciar a programação das rádios, ele estava recebendo na programação aquilo de que gostava. Com isso, os ganhos corporativos e os interesses dos ouvintes eram colocados em harmonia, seguindo a lei da oferta e da procura. Essa suposta democracia da programação radiofônica chegou inclusive a ser usada como argumento que supostamente endossaria a ideia de que a sociedade americana do período era de fato democrática não só em sua indústria cultural, mas em outras esferas da vida social.

¹⁰⁴ "[...] [E]mbora a imprensa dos fãs capitalizasse sobre um senso de rebeldia contra a classe média para distinguir o *country* dos outros gêneros, os fãs eram encorajados a endossar valores da classe

as discussões estavam voltadas para o apelo geral da música *country* junto a grande parcela da população, no final da década os porta-vozes da indústria perceberam que o público era diferente daquele para o qual a música pop e o *rock* eram feitos. Começou-se então a enfatizar a singularidade dos ouvintes da música *country*: os migrantes brancos que foram de zonas rurais para as urbanas, vindos do Sul e do Centro-Oeste, e que faziam parte da afluyente classe média de trabalhadores.¹⁰⁵ O atrativo da música *country* para trabalhadores brancos havia sido a fonte de sua marginalização, mas agora iria se tornar sua maior força.

Na década de 50, começam a ficar mais evidentes os pontos de tensão na relação entre a cultura popular e seus fãs e a indústria cultural.¹⁰⁶ Graças à imprensa dos fãs e à atuação de muitos deles em funções semelhantes às de relações públicas, muitos estavam familiarizados com os imperativos econômicos da indústria fonográfica. Alguns fãs defendiam um ativismo do público enquanto consumidores para influenciar a música produzida em Nashville, enquanto outros sugeriam a retirada do mercado cultural para protestar contra sua falta de poder nele.¹⁰⁷ Mesmo quando não rejeitavam o caráter comercial, os fãs não aderiam completamente à lógica da indústria cultural e tentavam mostrar os valores menos tangíveis que

média ao equiparar o consumo com respeitabilidade e democracia” (PECKNOLD, 2007, p. 97, tradução minha).

¹⁰⁵ “Ataques tão abertos relacionados a questões de classe indicavam que as tensões culturais suprimidas nos anos 50 estavam encontrando uma nova voz nos anos 60 e apontavam para o papel que as indústrias da cultura popular haviam começado a desempenhar na criação de definições de identidade de classe com base no consumo e no gosto” (PECKNOLD, 2007, p. 157-8, tradução minha). A autora também afirma que “[...] o início da identidade de classe da música pode ser mais claramente localizado na política cultural dos reformistas e preservacionistas da classe média, que queriam desprezar o gênero como algo que só atraía as classes mais baixas ou sugerir que o poder educacional das transmissões poderia minimizar o gosto do público pelo *hillbilly* e outras músicas de baixa qualidade. Conforme milhares de migrantes do campo juntaram-se à classe trabalhadora urbana, levando consigo suas preferências culturais, o status inferior da música foi confirmado. [...] [O]s produtores de música *country* lutaram contra essas imagens durante décadas, adotando, por fim, os Estados Unidos dos trabalhadores prósperos como um nicho de mercado apenas nos anos 60” (PECKNOLD, 2007, p. 237-8, tradução minha).

¹⁰⁶ “A [revista] *Pickin’ and Singin’ News* afirmava que o crescente poder econômico da indústria *country* dava a ela o direito a um status cultural mais elevado do que o que lhe havia sido tradicionalmente atribuído, mas a publicação também expressava preocupações de que o novo complexo de instituições responsável pelo crescimento da indústria poderia se mostrar deletério no longo prazo” (PECKNOLD, 2007, p. 76, tradução minha).

¹⁰⁷ “Para alguns, o sucesso comercial significava a validação de seus próprios gostos; para outros, significava uma deserção cínica da tradição da música” (PECKNOLD, 2007, p. 169, tradução minha).

encontravam na música *country*, como definições e significados sociais mais antigos. Postura semelhante foi adotada pela Associação da Música Country (CMA), criada em 1958, que celebrava o lado comercial da música, mas também desejava preservar uma identidade histórica do gênero, em parte porque essa tradição atraía o interesse das classes média e alta.¹⁰⁸ Além de passar à indústria cultural uma imagem de profissionalismo e inteligência, a entidade fazia questão de retratar seu público como moderno e sofisticado, mostrando que eles haviam acompanhado a onda de afluência da economia americana da década de 50.

Esses pontos de tensão foram trazidos à tona também pela retomada urbana do *folk* ocorrida nos anos 50 e 60, conforme discutimos ao falarmos sobre o personagem Jude Quinn. A retomada do *folk* emergiu depois de um período de hibernação que a havia atingido durante a era McCarthy e apontou novas possibilidades de relação entre a alta cultura e a mercantilização. A indústria começou a adotar o discurso de que o *hillbilly* e a música popular no geral eram o folclore dos EUA, remetendo à pureza e simplicidade dos povos antigos da nação e de seu passado rural.¹⁰⁹

Nos anos 60, o crescimento e o sucesso da música *country* eram notáveis: Nashville já era o terceiro centro de gravações mais importante dos EUA e os fãs do gênero passaram a ser mais respeitados pela mídia de massa. Esse crescimento foi impulsionado também pelo fato de que estavam ocorrendo mudanças na alta cultura, sobretudo por conta do impacto da retomada urbana do *folk* e da aceitação cada vez maior da cultura popular e de massa pelos intelectuais.¹¹⁰ As revistas de

¹⁰⁸ “As instituições criadoras da história da CMA produziram uma síntese de mercantilização e tradição que se tornou um meio poderoso de popularizar o passado do gênero e de torná-lo mais palatável para os intelectuais e acadêmicos que haviam denegrido de maneira persistente a música *country*” (PECKNOLD, 2007, p. 169, tradução minha).

¹⁰⁹ Essa alquimia foi atingida não como havia ocorrido no passado, através de ocultações ou falta de conhecimento sobre as origens comerciais da música, mas simplesmente, conforme escreveu Robert Cantwell, como ‘uma questão de criação imaginativa e material’. Os *folk*kniks demonstraram que podiam fazer dos produtos comerciais a base de uma rejeição da cultura de massa e de consumo simplesmente através da apropriação daqueles produtos para seus próprios fins e da criação, através de suas próprias performances, de uma nova autenticidade para a música. (PECKNOLD, 2007, p. 190, tradução minha)

¹¹⁰ Por um momento nos anos 30 e 40 a música tradicional havia sido vista com respeito pelos intelectuais, que a consideravam uma importante contribuição para o caráter nacional e um componente central da vida social americana. A cultura popular era vista como uma extensão do folclore tradicional, e não como uma ameaça a ele. No entanto, essa visão mudou no final dos anos

fãs continuavam enfatizando as divisões sociais e culturais entre o *country* e o *pop* e ensinando os ouvintes como eles poderiam participar das atividades da indústria, como promover shows.

Mudanças na indústria, no entanto, alteraram o papel desempenhado pelos fãs nesse cenário. Quando foram colocadas em vigor medidas que enfocavam a repetição da programação do rádio, a implementação de *playlists* quase imutáveis (o que também prejudicou os DJs) e a decorrente diminuição da exposição de artistas locais novos, além da profissionalização dos cargos de relações públicas, os fãs viram sua atuação cerceada. A elaboração da infraestrutura de negócios da música *country* mostrou o quão importante era a função de relações públicas exercida pelos fã-clubes. Esse reconhecimento, contudo, não levou à valorização dos fãs, mas sim à sua exclusão da indústria e à profissionalização do cargo. Tratou-se, portanto, de uma “transição de uma estrutura baseada em uma rede difusa de transmissão e locais de apresentações ao vivo para uma indústria centralizada e baseada em gravações” (PECKNOLD, 2007, p. 78, tradução minha), e não, como muitos alegaram, de uma mudança causada pela popularidade do *rock*.

Em linhas gerais, portanto, pode-se afirmar que a música *country* sofreu diversas mudanças estruturais entre os decênios de 1920 e 1970. No que concerne à estrutura industrial envolvida na produção e difusão das canções, vimos que o gênero adentrou a indústria cultural por meio do rádio, no qual ajudou a formar a estrutura comercial da programação, tendo também se beneficiado de tal estrutura para difundir-se dentre os ouvintes e para, ao longo dos anos, conquistar o respeito do público do rádio. No que diz respeito às gravações, vimos que o álbum foi o formato mais utilizado no período e que sua ascensão foi responsável em grande parte pelo novo papel desempenhado pelos DJs na programação do rádio, os quais passaram a atuar como uma espécie de árbitro do gosto dos ouvintes e de crítico musical. Já no que concerne ao público, notamos que a relação entre ele e os artistas (e outras instâncias da indústria cultural) também sofreu consideráveis mudanças. Em primeiro lugar, cabe ressaltar as alterações sofridas pela sua imagem, já que inicialmente eles eram vistos como pessoas mais pobres e menos educadas que haviam se mudado do campo para a cidade e depois passaram a ser

50, quando os críticos tentaram denegrir o valor cultural desse gênero musical em uma tentativa de retomar seu papel de árbitros do gosto, visão essa que só foi novamente alterada nos anos 60.

retratados como trabalhadores brancos da classe média que haviam ascendido socialmente. Em segundo lugar, é importante prestar atenção à sua importância dentro da indústria, visto que sua estreita relação com artistas e DJs e seu papel participativo e colaborativo foram sendo paulatinamente cerceados pela indústria e seus mecanismos, relegando os ouvintes a meros consumidores cada vez mais distanciados dos artistas.¹¹¹

Ao apresentar a seu leitor toda essa trajetória da música *country*, Diane Pecknold reforça constantemente a relação estabelecida entre tal gênero musical enquanto manifestação da cultura popular e seu viés comercial. A autora mostra a todo momento que essa relação foi sempre permeada por contradições e movimentos de idas e vindas, que ora favoreciam um aspecto, ora aproximavam-se de outro. No caso da música *country*, o fator mais importante foi o uso feito da indústria cultural para conferir respeitabilidade a um estilo musical então visto com desdém por muitos. A autora descreve o fenômeno da seguinte forma:

Mas o impacto do *rock* também mudou os termos em que a indústria do *country* defendia sua própria legitimidade de tal forma que tornou central para o gênero o princípio de aceitação das massas. A síntese baseada no *folk* apresentada no final dos anos 40 [...], que retratava o *country* como uma expressão musical dos pioneiros da nação, estava sendo substituída por uma em que o sucesso comercial se equiparava à respeitabilidade. [...] A música *country* exigia respeito porque ela controlava dinheiro, não porque ela mobilizava a nascente espiritual da fronteira americana. Embora a estratégia tivesse um apelo óbvio para aqueles dentro da indústria, ela unia, de maneira impensada, consumo e respeitabilidade. Nos anos 60, a ênfase no consumo como respeito combinaria com o crescente foco em segmentações de mercado baseadas em dados psicodemográficos para reconfigurar a imagem do público da música *country* para a indústria de transmissão, Madison Avenue e, em última instância, a nação como um todo. (PECKNOLD, 2007, p. 93-4, tradução minha)

¹¹¹ “Os artistas e empreendedores dos anos 30 viam o valor cultural do *country* em termos de cidadãos e pioneiros, mas essa imagem foi dando lugar, nos anos 50, a uma argumentação da indústria focada no valor que enfatizava o poder econômico do gênero e a riqueza que ele produzia para profissionais. Para aqueles na indústria *country*, assim como para seu público, o viés comercial da música *country* tornou-se tão importante quanto sua sinceridade ou autenticidade para definir o apelo da música” (PECKNOLD, 2007, p. 238, tradução minha).

Ela também ressalta o quão importante foi para esse fenômeno a participação dos fãs, visto que só foi possível para o *country* estabelecer uma harmonia entre o comercial e o popular por conta da relação mais estreita que havia entre público e artista e por conta do papel ativo desempenhado então por fãs dentro da indústria cultural:

Os preservacionistas e intelectuais rejeitavam o aspecto comercial da música *hillbilly*, mas a emergente cultura de fãs fomentada pelos transmissores e artistas retratava o viés comercial como uma validação cultural de uma tradição *folk* subvalorizada. A harmonia entre a mercantilização e a produção do *folk* tornou-se possível em parte por conta das barreiras de funções relativamente baixas entre público e artista e pela continuidade que os próprios fãs criaram entre formas antigas de atividade cultural da comunidade e novos entretenimentos de massa. (PECKNOLD, 2007, p. 35, tradução minha)

Essa visão é fundamental para entendermos o retrato da indústria cultural feito por *I'm Not There*, o qual apresenta precisamente esse movimento, mostrando como a música *folk* ora se aproximava mais do aspecto popular, ora mais do comercial. Tais idas e vindas, entretanto, não podem ser encaradas como fenômenos distintos, mas sim, como vimos no caso da música *country*, como facetas diferentes de um mesmo fenômeno cultural, permeado de contradições.

Pecknold ainda vai além em sua análise, mostrando como esse panorama não é exclusivo da indústria cultural, sendo na verdade parte de um quadro mais amplo da história e da sociedade americanas do período. O *hillbilly*, nos anos 50, tornou-se um símbolo das ambivalências dos vestígios da mitologia rural do país e dos efeitos da cultura de massas. Na era nuclear, porém, os americanos precisavam rejeitar o passado rural e juntar-se ao mundo da tecnologia. Por isso, a imagem do *hillbilly* precisava ser atualizada.

Há muitas razões para desejar que a indústria da música *country* tivesse aderido com mais força a uma visão alternativa de respeitabilidade – uma que não dependesse tanto do consumismo e do aspecto comercial –, mas os termos do valor foram determinados em diálogos culturais que transcendiam o mundo da música *country*. Nos Estados Unidos da Guerra Fria, a prosperidade era uma linguagem política e cultural ressoante. Ela foi

invocada para ilustrar a superioridade ideológica da democracia em relação ao comunismo e a superioridade cultural do norte urbano em relação do sul rural. Mais do que em qualquer período anterior, a cultura do consumo tornou-se equivalente ao Jeito Americano [*American Way*] nos anos 50 e 60. Conforme escreveu Lizabeth Cohen em relação ao que ela chama de república dos consumidores, o período do pós-guerra testemunhou a criação de um regime político e econômico que “esperava uma economia dinâmica de consumo em massa não apenas para gerar prosperidade, mas também para satisfazer as aspirações mais grandiosas da sociedade americana: mais igualdade social, mais participação democrática e mais liberdade política”. (PECKNOLD, 2007, p. 166-7, tradução minha)

Tendo em mente os apontamentos apresentados até então sobre a indústria cultural, pensemos como a questão é figurada em *I'm Not There*. Diversas sequências do filme parecem estar em consonância com o posicionamento de Benjamin, acreditando que, mesmo apresentando um viés econômico e estando inseridas na indústria cultural, as obras podem ter um caráter progressista. Nas sequências do menino que diz ser Woody Guthrie, por exemplo, isso fica mais visível na inscrição na caixa de seu violão (“Essa máquina mata fascistas”) e na montagem com imagens referentes à luta pelos direitos civis mostrada quando ele vai ao hospital visitar o verdadeiro Woody Guthrie. Na trajetória de Jack Rollins, vemos a potencialidade de intervenção social da música quando ele canta para membros do SNCC, movimento de luta pelos direitos civis. Já no caso de Jude Quinn, vimos que sua canção “Ballad of a Thin Man” é uma crítica à postura dos jornalistas perante os artistas, com suas perguntas tolas e seu foco na vida pessoal do cantor, ao invés de quererem discutir suas canções. Ela também é ouvida por membros do Partido dos Panteras Negras, que discutem as relações entre a letra da canção e a situação dos negros na sociedade americana naquele momento. O tema também aparece claramente na conversa de Quinn com o poeta Allen Ginsberg, quando o último afirma acreditar que seria benéfico o fato de o cantor tentar fazer arte para os veículos de comunicação da indústria cultural (no caso a *jukebox*).

A visão da indústria cultural apresentada pelo filme não é, no entanto, idealista ou romantizada. O menino que afirma ser Woody Guthrie, por exemplo, deseja ser um cantor na televisão e fazer sucesso em Hollywood. Jack Rollins deve pedir desculpas àqueles que lhe emprestaram dinheiro e o agraciaram com um

prêmio porque precisa desse financiamento para poder gravar seus álbuns e fazer seus shows. Jude Quinn critica a imprensa em uma de suas canções, mas isso não parece surtir nenhum efeito prático, já que ele continua sendo cercado por repórteres que lhe fazem perguntas banais e sem nexos e vê detalhes de sua vida particular escancarados na televisão. Roberto Schwarz mostra que a relação entre uma produção progressista e seu aspecto comercial é uma via de mão dupla:

De maneira vária, sociologia, teologia, historiografia, cinema, teatro, música popular, arquitetura etc. refletiram os seus problemas. Aliás, esta implantação teve também o seu aspecto comercial – importante, do ponto de vista da ulterior sobrevivência – pois a produção de esquerda veio a ser um grande negócio, e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos. Entretanto, se nesta fase a ideologia socialista servia à resolução de problemas do capitalismo, a cada impasse invertia-se a direção da corrente. (SCHWARZ, 1978, p. 66)¹¹²

¹¹² Vale lembrar aqui novamente que as observações de Schwarz têm como horizonte a cultura brasileira na década de 1960 no contexto do regime da ditadura militar. O panorama é, por conseguinte, bem diferente do norte-americano. No caso brasileiro, o crítico faz longas considerações sobre o tropicalismo. Esse movimento cultural refletiu uma nova situação intelectual, artística e de classe no Brasil. Ele submeteu anacronismos nacionais a formas ultramodernas, transformando-se o resultado em uma alegoria do país. Imagens e emoções próprias de um país patriarcal foram expostas a técnicas avançadas e da moda. O tropicalismo “registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. [...] [S]eu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. A noção de uma ‘pobreza brasileira’, que vitima igualmente a pobres e ricos – própria do tropicalismo – resulta de uma generalização semelhante. [...] Esta noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes” (SCHWARZ, 1978, p. 77). O crítico, portanto, ressalta as contradições do tropicalismo, que aliava o arcaico ao moderno, o nacional ao estrangeiro, mas chama a atenção para o fato de que essas contradições eram expostas em tom sobretudo de celebração, e não contestatório. Anos depois, ao comentar a autobiografia de Caetano Veloso, um dos precursores do movimento, Schwarz mostra como as contradições do movimento eram neutralizadas: “...havia um ponto de vista superiormente atualizado, acima do bem e do mal, um novo sentimento do Brasil e do presente, que *se recusava a tomar partido*, e que encontrava no impasse o seu elemento vital, *reconhecendo valor tanto ao polo adiantado como ao retrógrado*, inclusive o mais inconsistente e kitsch” (SCHWARZ, 2012, p. 98, grifo meu). Ele então destaca as semelhanças entre esse procedimento e a lógica da indústria cultural: “Os termos opostos agora existiam alegremente lado a lado, igualmente simpáticos, sem perspectiva de superação. [...] [E]ssa acomodação do presente a si mesmo, em todos os seus níveis, sem exclusivas, era a imitação ou assimilação subjetiva – mais satírica do que complacente? – do ponto de vista da programação comercial da cultura. Também as estações de rádio ou de TV trabalham com todas as faixas de interesse do público, do regressivo ao avançado, desde que sejam rentáveis. O mundo cheio de diferenças e sem antagonismos toma a feição de um grande mercado” (SCHWARZ, 2012, p. 99). Diante da apresentação de contradições, é preciso ver com qual fim elas são expostas. Em *I’m Not*

Os próprios diálogos que o filme estabelece com outros filmes problematizam esse tema. No caso de *Um rosto na multidão*, é possível notar, conforme discutido anteriormente, que o protagonista do filme vai aderindo progressivamente às exigências comerciais da indústria e ao final se vê sozinho, quando é revelado ao público (e principalmente a seus patrocinadores) que o apresentador zomba deles quando pensa que não está sendo gravado. O filme é citado dentro de *I'm Not There* como uma espécie de alerta para o menino que se apresenta como Woody Guthrie sobre o que poderia lhe acontecer caso ele resolvesse mesmo tornar-se um cantor famoso na televisão. Já em *8 ½* a temática da indústria cultural é apresentada através de uma história sobre um diretor de cinema que enfrenta um bloqueio criativo e busca em sua história pessoal uma inspiração de cunho bastante subjetivo para sua nova obra. O filme apresenta, portanto, um embate entre as potencialidades do cinema enquanto veículo de comunicação de massa e um uso subjetivo desse aparato por uma estrela, questionando, portanto, o quanto a indústria cultural conseguia ser progressista naquela época.

Em vista dessas colocações, retomemos o resumo de cada um dos personagens apresentado acima para lançarmos sobre eles um olhar dialético. Os apontamentos críticos apresentados neste capítulo deixam claro que é raramente possível se falar de uma oposição estanque e claramente definida entre a arte e a indústria cultural. Thomas Frank evidencia as relações muitas vezes indissociáveis e a convergência de interesses entre a contracultura e os mecanismos de mercado, o que levou à incorporação de muitos elementos da primeira pela última, sem que isso implicasse uma completa cooptação e dominação da cultura popular pela hegemônica, mas também sem que implicasse que a indústria cultural se tornou mais revolucionária por isso. Por sua vez, Roberto Schwarz ressalta a “via de mão dupla” que une a produção progressista e seu aspecto comercial, mesma postura adotada por Diane Pecknold ao tratar sobre a música *country*. Vejamos então como essa via de mão dupla se faz presente em *I'm Not There*, ou seja, como o filme configura essa relação dialética entre arte e indústria.

There, por exemplo, vimos que as contradições da música *folk* e da indústria cultural são apresentadas de forma produtiva, com vistas a suscitar questionamentos e uma postura crítica, e não adotando uma postura de celebração.

No caso do menino que afirma ser Woody Guthrie, por exemplo, suas sequências parecem aproximá-lo mais da imagem de um artista engajado social e politicamente. O mais evidente parece ser sua associação com os aspectos positivos da música *folk* que ele figura, visto que esse tipo de produção artística lhe permite estabelecer uma relação de cooperação com outros músicos e usar sua arte para apresentar problemas enfrentados pela sociedade na qual vive. Todos esses fatores são apresentados pelo filme. No entanto, a obra também mostra o outro lado da moeda e, se olharmos para esses elementos de forma dialética, é possível notar que a opção do personagem por uma forma tradicional de música também apresenta pontos negativos, como as dificuldades financeiras que gera ao garoto (o qual ganha pouco dinheiro com sua música) e o alcance restrito de sua arte (já que ele não conta com o aparato dos meios de comunicação de massa para difundir suas canções, difusão essa que parece ficar limitada, em termos temporais e espaciais, pelas viagens de trem realizadas pelo garoto). O mesmo raciocínio pode ser empregado para se analisar a relação estabelecida entre esse personagem e a indústria cultural. Em um primeiro momento, é mais fácil notar os pontos negativos que ele mesmo detecta nessa indústria, como a separação que ela impõe entre o artista e seu público, isolando o primeiro em um palco. Entretanto, o próprio filme faz o espectador refletir se o aparato da indústria cultural não poderia trazer ganhos para o garoto que diz ser Woody Guthrie, ajudando-o a levar suas canções sobre problemas sociais a diferentes pessoas e localidades e auxiliando-o também a obter mais dinheiro por meio de sua música, o que lhe possibilitaria maior estabilidade financeira e, portanto, mais tempo para se dedicar à música e melhores condições de trabalho.

A mesma dinâmica se faz presente no que concerne a Jack Rollins. O personagem é, em um primeiro momento, associado a aspectos positivos da música *folk*, a qual lhe possibilita interagir com outros músicos (relação essa figurada na película pela parceria estabelecida entre Rollins e a cantora Alice Fabian), se apresentar para membros de organizações que lutavam pelos direitos civis (o SNCC) e denunciar desigualdades sociais por meio de suas canções. Aqui parece configurar-se a associação entre uso de veículos comerciais e respeitabilidade apontada por Diane Pecknold. Contudo, ele próprio passa a desconfiar do real poder de intervenção social de sua arte, pois, apesar de cantar sobre questões prementes para a população americana, ele nota que poucos avanços são realmente

conquistados na prática e vê no assassinato do então presidente Kennedy um indício de que pouco poderia ser feito para de fato mudar o estado de coisas em seu país. A indústria cultural também lhe propicia ganhos e perdas: ao mesmo tempo que, através dela, o artista consegue atingir um público maior e mais variado (homens e mulheres, brancos e negros, ricos e pobres, moradores do campo e da cidade, por exemplo), ele é cerceado pela elite, que dá apoio financeiro não só a ele, mas também a todo um aparato cultural cujos meios de produção ela detém e, por conseguinte, controla.

O fenômeno não é diferente no caso de Jude Quinn. Para ele, a música tradicional também é usada como um veículo de denúncia e protesto e lhe permite estabelecer contato com outros artistas, como o poeta Allen Ginsberg. Entretanto, ela também apresenta um viés conservador marcante, figurado em *I'm Not There* através dos fãs presentes na apresentação do cantor e sua banda em um festival, fãs esses que rechaçam imediatamente o uso de instrumentos elétricos e parecem presos a uma nostalgia em relação à música tradicional baseada meramente em preceitos formais e em aparências. A indústria cultural, por outro lado, lhe propicia ganhos em comparação com a música *folk*, pois lhe permite atingir um público ainda maior (pessoas de diferentes idades, sexo, raças, classes sociais e nacionalidades) e coloca à sua disposição inovações técnicas do aparato cultural (os instrumentos musicais elétricos), as quais podem ser usadas para produzir inovações artísticas. Contudo, é essa mesma indústria que o eleva ao *status* de estrela (fomentando leituras superficiais e equivocadas de suas canções, as quais passam a ser encaradas como meras mercadorias), que cria para o artista um grande *staff* (composto ou por funcionários subordinados a ele, que, ao invés de dialogarem com o músico e estabelecerem parcerias, simplesmente acatam suas decisões, ou por pessoas com cargos gerenciais, interessadas em vender a imagem do cantor, agendando inúmeros shows para ele e incentivando sua crescente exposição na mídia) e que invade sua privacidade e sua vida pessoal (por meio de repórteres que fazem perguntas sem nexos e só se interessam pela pauta que irá vender mais), além de instituir uma distância cada vez maior entre artista e fãs.

Pode-se concluir, portanto, que *I'm Not There*, ao falar sobre Bob Dylan através de seis personagens diferentes, consegue não só evitar uma identificação de cunho sobretudo emocional do espectador com a figura central do filme, mas também ampliar o escopo da discussão, usando a carreira de Dylan como ponto de

partida para discutir o panorama da indústria cultural na sociedade americana dos anos 60. O retrato feito da indústria cultural é dialético, o que significa dizer que o filme mostra as contradições inerentes a essa indústria, que chega ao ponto de incorporar elementos com potencial revolucionário e usar o próprio consumo como chamariz para atrair aqueles que desejam protestar contra a própria sociedade de consumo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho propôs-se a identificar o tema central de *I'm Not There* e, a partir disso, analisar qual o retrato que o filme faz da sociedade americana da década de 1960. Conforme apontado no capítulo anterior, chegamos à conclusão de que o fio condutor que une os diferentes personagens da obra é a indústria cultural e é a partir desse tema que o diretor Todd Haynes discute outras questões fundamentais para o período em questão, como a luta pelos direitos civis, o feminismo e a Guerra do Vietnã. Vimos, então, que a representação dos personagens de *I'm Not There*, sobretudo aqueles que são músicos, enfoca suas contradições, as quais não ficam encerradas em si, remetendo, na verdade, a um panorama mais amplo, a saber, o das contradições da própria indústria cultural. Tais contradições são representadas na película principalmente através do embate entre o lado mais engajado (em termos sociais e políticos) da arte e seu viés mais comercial, sem que ambos configurem polos opostos de um *continuum*, mas sim mostrando como os dois aspectos estão presentes simultânea e indissociavelmente na trajetória dos personagens. Pensamos, até aqui, em como essas questões estão figuradas dentro do filme. Entretanto, não deve ser ignorado o fato de que o próprio *I'm Not There* é um objeto inserido na indústria cultural. Portanto, cabe atentarmos aos pontos levantados pela obra no que concerne a esse tema e pensarmos em como ela lida com eles não só em termos temáticos, mas também em sua própria configuração enquanto objeto de cultura. Para tal, comecemos com alguns dados sobre seu processo produtivo.

I'm Not There levou sete anos para ser produzido, tempo que, para os padrões de Hollywood, seria considerado longo demais. Somente para obter a verba foram necessários cinco anos. Lançado em 2007, o filme teve pouca visibilidade junto ao público em geral (em comparação com grandes *blockbusters*). Embora tenha chamado a atenção pelo elenco, que inclui nomes de peso na indústria hollywoodiana, e tenha sido reconhecido em algumas premiações da indústria cinematográfica,¹¹³ a película deu prejuízo, já que custou cerca de US\$ 20 milhões

¹¹³ *I'm Not There* teve quatro indicações e ganhou três prêmios no Festival de Cinema de Veneza. Em outras grandes premiações, como o BAFTA, o Screen Actors Guild Awards, o Oscar e o Golden Globes, o destaque foi para a atuação de Cate Blanchett, que foi nomeada para o prêmio de melhor

para ser feita (valor considerado alto para um filme independente, mas baixo se comparado aos orçamentos das megaproduções da indústria cinematográfica) e arrecadou, segundo dados do Internet Movie Database (IMDb),¹¹⁴ aproximadamente US\$ 11.664.116 (montante bem abaixo do esperado para produções hollywoodianas).

O contrato de Haynes com a produtora Weinstein garantia a ele o controle sobre a versão final do filme, o que nem sempre é concedido aos diretores. Haynes, por exemplo, fez questão que, na abertura, aparecesse “inspirado na música e nas muitas vidas de Bob Dylan”, ao invés de “baseado em”.

Logo após ter a ideia da obra, o diretor foi aconselhado por um dos filhos de Dylan a enviar uma carta ao cantor com sua proposta. Na carta enviada,¹¹⁵ Haynes menciona que seu objetivo era expandir, ao invés de consolidar, algo que julgamos já conhecer. Para isso, ele opta por uma estrutura fragmentada, com diversas vozes e movimentos de abertura, em uma estratégia de refração, e não de condensação.¹¹⁶

Seguindo a linha proposta no presente trabalho, de que o principal tema de *I'm Not There* é a indústria cultural, é interessante ver como ele foi recebido pela própria indústria cultural.¹¹⁷

atriz coadjuvante nas três primeiras e sagrou-se vencedora na última. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0368794/awards?ref=tt_q1_4. Acesso em: 08 dez. 2013.

¹¹⁴ Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0368794/business?ref=ttfc_q1_4. Acesso em: 08 dez. 2013.

¹¹⁵ Disponível nos extras da edição dupla do DVD lançado no Brasil pela Europa Filmes.

¹¹⁶ “Se fosse haver um filme em que a amplitude e o fluxo de uma vida criativa pudessem ser vivenciados, um filme que pudesse ampliar, ao invés de consolidar, o que achamos que já sabemos, ele nunca poderia ser feito dentro do arco organizado de uma metanarrativa. A estrutura de tal filme teria de ser fragmentada, com diversas aberturas e uma multiplicidade de vozes, sendo sua principal estratégia a de refração, e não de condensação.

“Sete máscaras, cada uma não ciente da existência da outra, mas se conectando em sua justaposição, sugerindo tanto avanço quanto simultaneidade, como os capítulos misturados de um romance.

“‘Ontem, hoje e amanhã, todos na mesma sala’. A história que seria contada, através do subtexto de uma vida amplamente irreduzível, na qual o monólito da identidade – todas as identidades – poderia começar a se desvelar” (tradução minha).

¹¹⁷ Cabe ressaltar que os veículos citados aqui são parte da grande mídia, que tem como uma de suas características a discussão de temas de diversos de maneira superficial e geralmente desconexa. Não é comum, portanto, encontrar em jornais e revistas de grande circulação análises

Em veículos de comunicação como jornais e revistas, o filme recebeu certo destaque, mas no geral suscitou resenhas rasas, como é comum nesse tipo de mídia. As críticas geralmente se centravam em aspectos como a fragmentação da estrutura da narrativa (o que, segundo os autores, prejudicava a compreensão da obra) e inconsistências relativas à vida de Bob Dylan. Os elogios, por sua vez, ressaltaram, em sua maioria, o caráter experimental da película e a atuação de Cate Blanchett. No Brasil, as resenhas pareceram ser mais superficiais, com foco em um resumo do filme, ao invés de uma tentativa embrionária de compreender os assuntos suscitados pela obra. Cássio Starling Carlos, em artigo para a *Folha de S.Paulo*,¹¹⁸ por exemplo, elogiou *I'm Not There* por se dissociar do apego excessivo das *biopics* à “história verdadeira” dos biografados. Já Jamari França, em artigo para *O Globo*, comete diversos equívocos, errando, inclusive, o nome de personagens e a relação entre eles.¹¹⁹ Na imprensa americana, notam-se algumas tentativas de dar um passo adiante, embora tímido, na discussão sobre a obra. Ann Hornaday, em artigo para o *Washington Post*, faz apontamentos interessantes, ao afirmar, por exemplo, que os diversos personagens do filme parecem se deparar o tempo todo com a possibilidade de a inscrição da caixa do violão do menino que diz ser Woody Guthrie (“Essa máquina mata fascistas”) ser de fato verdadeira.¹²⁰ A. O. Scott, em

aprofundadas de objetos de cultura, mas uma leitura do que foi publicado sobre *I'm Not There* dá indícios da maneira como o filme foi recebido pelos espectadores, elemento muito importante para um filme que exige uma postura ativa de reflexão e compreensão de seu público ao discutir, como mostrado anteriormente neste trabalho, questões sociais, econômicas, históricas e políticas fundamentais para a contemporaneidade.

¹¹⁸ Disponível em: http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/arch2008-03-01_2008-03-31.html#2008_03-13_16_58_49-11204329-25. Acesso em: 08 dez. 2013.

¹¹⁹ França afirma que o personagem interpretado por Heath Ledger chama-se Bobby e que ele representa Robbie Clark, personagem interpretado por Christian Bale, em um filme. Cf. “*I'm Not There* pinta um painel lisérgico da vida de Bob Dylan”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/im-not-there-pinta-um-painel-lisergico-da-vida-de-bob-dylan-4151752>. Acesso em: 08 dez. 2013.

¹²⁰ “A caixa do violão dele [do menino que se apresenta como Woody Guthrie], como aquela do verdadeiro Guthrie, está adornada com o inscrito ‘Essa máquina mata fascistas’. Durante grande parte de *I'm Not There*, Dylan, em todas as suas formas, luta com o fato de isso poder de fato ser verdade em algum momento” (HORNADAY, 2007, tradução minha). Cf. “The Faces, They Are a-Changin’”. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/11/20/AR2007112002295.html>. Acesso em: 08 dez. 2013.

artigo para o *The New York Times*, também acena para o fato de o filme ser sobre mais do que a vida e carreira de Dylan.¹²¹

A recepção de *I'm Not There* não foi melhor no meio acadêmico. Pouquíssimo foi publicado sobre o filme, o que já dá indícios da falta de interesse na obra e das dificuldades de compreensão e interpretação pelos poucos que a viram. Michael Gray, em sua enciclopédia sobre Bob Dylan, critica bastante o filme pelas inconsistências em relação à biografia do músico, chegando a elencar algumas delas e afirmando, ao final, que Todd Haynes estava mais apaixonado pelo cinema do que por Dylan ao produzir o filme.¹²² Outro a falar do filme em um livro sobre Bob Dylan foi o autor Stephen Dalton. Ele critica a película, descrevendo-a como um exercício intelectual ao qual falta emoção, embora a técnica utilizada chame a atenção.¹²³

Rob White, que publicou em 2013 um livro sobre a filmografia de Haynes, dedica um capítulo de sua obra a *I'm Not There*. No geral, esse capítulo pontua algumas referências à vida e carreira de Dylan, comparando-o, em momentos muito pontuais, a outros filmes feitos por Haynes, mas não empreende uma análise propriamente dita do filme. White surpreende ao dizer que, comparado a outros filmes do diretor, este é um relato excepcionalmente benigno da vida, deixando nas margens as suspeitas geralmente levantadas em outras obras sobre instituições como a família. Ou seja, o autor justifica sua opinião de este filme ser um dos menos contundentes de Haynes usando um dos principais argumentos que o torna o trabalho mais claramente político do diretor, a saber, conforme discutimos anteriormente, o fato de que ele tira o foco da subjetividade de um protagonista para trazer à cena questões históricas e políticas.

Zelie Asava, uma das poucas acadêmicas a escrever um artigo sobre o filme, enfoca questões raciais e de identidade, fazendo uma leitura altamente

¹²¹ “Ao invés de propor uma narrativa definitiva sobre a carreira de Dylan, Haynes usou essa carreira como combustível para uma investigação histórica abrangente (...) sobre sua própria vida e momento histórico” (SCOTT, 2007, tradução minha). Cf. “Another Side of Bob Dylan, and Another, and Another...”. Disponível em: http://www.nytimes.com/2007/11/21/movies/21ther.html?pagewanted=all&_r=1&. Acesso em: 08 dez. 2013.

¹²² Cf. verbete sobre *I'm Not There* em *The Bob Dylan Encyclopedia* (GRAY, 2008, p. 342-3).

¹²³ Cf. DALTON, S. “*I'm Not There*” (EGAN, 2011, p. 463-8).

questionável, que compara a obra inclusive a um videoclipe de Michael Jackson. A acadêmica critica a falta de “continuidade”, afirmando que faltam elementos que liguem um personagem ao outro. Para ela, a estrutura do filme “reflete o conceito pós-moderno do ser como fragmentado e não determinado” (ASAVA, 2010, p. 2).¹²⁴

Em vista disso, é possível afirmar que os estudos feitos até então sobre o filme foram superficiais e não se mostraram interessados em discutir temas sociais de fundamental importância levantados pela obra. Esse fato não deve ser encarado como mero desinteresse acadêmico, pois serve na verdade como um diagnóstico de nossos tempos, nos quais discussões sobre o preconceito sofrido por negros e mulheres e a truculência da política externa nos Estados Unidos são rechaçados em prol de estudos que lidem com temas etéreos como questões de identidade.

I'm Not There, portanto, parece apresentar em si as mesmas contradições que aponta na trajetória de seus personagens músicos: por um lado, trata-se de uma obra de caráter claramente contestatário, que se propõe, ao contrário da grande maioria dos objetos de cultura produzidos no seio da indústria cinematográfica, a apresentar de forma crítica e reflexiva questões sociais e políticas. Suas condições de produção também aparentam, em muitos momentos, terem sido fiéis a essa postura, já que o diretor fez questão de ter controle sobre a versão final da obra (evitando, portanto, sucumbir às demandas de estúdios e financiadores, como ocorreu com Jack Rollins).¹²⁵ Por outro lado, o filme está inegavelmente inserido nos mecanismo de produção da indústria cultural, com seus renomados atores, e parece, assim como as canções de Jude Quinn, ter sido fortemente mal interpretado por seu público e pela própria indústria cultural.

Ao falar sobre a recepção de seus filmes, o próprio Haynes afirma:

¹²⁴ Cf. “Multiculturalism and morphing in *I'm Not There*”. Disponível em: <http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/43/64>. Acesso em: 08 dez. 2013.

¹²⁵ James Morrison, autor de um livro sobre a filmografia de Haynes, afirma que os filmes do diretor, apesar de inseridos na dinâmica da indústria cultural, colocam-se contra a padronização resultante da última pela maneira como se configuram (em termos dos temas abordados e da maneira como isso é feito): “Embora seus filmes tenham um forte interesse na dinâmica da cultura de massa, eles se colocam contra os produtos padronizados da indústria cultural ao recusar os vocabulários de transparência e imediatismo, adotando, em contrapartida, aqueles de distanciamento e autorreflexão, manifestados em suas desconstruções sistemáticas de gênero (...) e em suas deliberadas difusões da paródia da curva dramática em um pastiche estrangulado” (MORRISON, 2006, p. 133, tradução minha).

Eu senti no começo da minha carreira, com *Assassins*, que você não pode de fato dar ao público a revolução e você não pode dar-lhes Rimbaud. Você pode mostrar as possibilidades e as condições que tornam necessária a revolta pessoal ou a revolução pessoal, mas dar-lhes inteiramente alguma resposta é privá-los de descobrir por eles próprios essa resposta e de se apropriarem dela. (HAYNES apud WHITE, 2013, p. 151, tradução minha)

Por conseguinte, é possível pensar que *I'm Not There* tem um final cíclico justamente por isso, pois seu objetivo é traçar um panorama, e não apresentar respostas. Ao fazer isso, o filme prevê, na sua própria elaboração, um horizonte possível de superação dos problemas que apresenta, embora seu horizonte seja obviamente limitado, tendo em vista as atuais configurações do mundo. Essa fala de Haynes também faz pensar sobre a maneira como as questões políticas são apresentadas no filme. Muitos espectadores podem sentir que temas como os direitos civis e a Guerra do Vietnã foram deixados de lado e ganharam pouco destaque em uma narrativa cuja maior parte se desenrola na década de 1960. Entretanto, as escolhas feitas pelo diretor para compor seu trabalho permitem inverter o sinal dessa leitura, vendo os aspectos positivos de esses temas serem abordados de maneira supostamente periférica. Ao fazer isso, Haynes consegue mostrar, conforme discutimos ao falarmos sobre as sequências de Robbie Clark, como temas como o racismo, o sexismo e conflitos bélicos permeiam todas as relações pessoais e de trabalho dos personagens da trama.

Outro questionamento que possivelmente surge à mente do espectador é a importância de se discutir os anos 60 no século XXI, já que o filme foi lançado quase quarenta anos depois do apoteótico ano de 1968. De lá para cá, muita coisa mudou: negros e homossexuais agora contam com leis que garantem (ao menos em parte) sua igualdade de tratamento em muitos países, as mulheres vêm conquistando cada vez mais espaço no mercado de trabalho e no meio acadêmico, a garantia do direito ao voto vem aumentando e minorias estão ganhando voz. Mas será que muito mudou de fato? Embora sejam inegáveis as conquistas em termos de direitos civis e igualdade social que ocorreram desde então, não é preciso muito esforço para notar que no fundo as mesmas questões ainda permeiam nossa vida social de maneira muito clara. Negros e outras minorias (como os homossexuais e, em diversos países considerados desenvolvidos, os estrangeiros) ainda sofrem preconceito diariamente e estão longe de terem as mesmas oportunidades que homens brancos

heterossexuais de classe média ou alta (assim como ocorre com o menino que diz ser Woody Guthrie); as mulheres, embora tenham conquistado seu espaço, ainda são vistas como o sexo frágil, recebem menos que os homens mesmo quando desempenham a mesma função e ainda enfrentam as expectativas de seguirem a mesma vida que lhes era planejada nos anos 50, incluindo instituições como o matrimônio e a maternidade (como no caso da pintora Claire); os Estados Unidos, apesar de nunca mais terem se envolvido em um conflito das proporções do Vietnã, continuam interferindo militarmente em outros países sob o pretexto de implantar a democracia e garantir a liberdade das populações locais (como é o caso, por exemplo, dos conflitos no Iraque, mencionados pelo personagem Jack Rollins). O sistema econômico vigente na esmagadora maioria dos países continua priorizando o lucro em detrimento do bem estar social, postura que é ainda mais fortalecida em suas cíclicas crises. No que concerne à indústria cultural, o que presenciamos nessas últimas décadas foi uma constante e progressiva rejeição de obras de caráter progressista em prol de objetos de cultura que não questionassem nem ameaçassem o *status quo*. Sinal disso é que um filme como *I'm Not There* tem dificuldades em obter financiamento e, mesmo quando consegue ser feito, não atrai a atenção do público e da mídia, e portanto não consegue levar adiante o debate e a reflexão que se propõe a suscitar.

É importante então pensarmos o que isso nos diz sobre o que foram realmente os anos 60 e como isso influencia a contemporaneidade.

Howard Zinn destaca as diversas mudanças ocorridas no período:

Nos anos 60 e 70, não houve só um movimento das mulheres, um movimento dos presidiários, um movimento dos índios. Houve uma revolta geral contra modos de viver opressores, artificiais e nunca antes questionados. Ela afetou todos os aspectos da vida pessoal: a maternidade, o amor, o sexo, o casamento, a maneira de se vestir, a música, a arte, os esportes, a linguagem, a alimentação, as moradias, a religião, a literatura, a morte e as escolas. (ZINN, 2003, p. 536, tradução minha)

Depois acrescenta:

Nos anos 60 e 70, pela primeira vez, o sistema não conseguiu gerar uma unidade nacional e um fervor patriótico em uma guerra. Houve uma

avalanche de mudanças culturais que o país jamais havia visto – no sexo, na família, nas relações pessoais –, exatamente aquelas situações mais difíceis de controlar a partir dos centros de poder convencionais. E nunca antes houve uma perda tão generalizada de confiança por parte de tantos elementos do sistema político e econômico. (ZINN, 2003, p. 640, tradução minha).

E, por fim, afirma:

A cultura foi afetada pelos movimentos da década de 1960 de uma forma que não poderia ser obliterada. Havia uma teimosa e inconfundível consciência nova – que se manifestava de tempos em tempos no cinema, na televisão, no mundo da música –, uma percepção de que as mulheres mereciam direitos iguais, de que as preferências sexuais de homens e mulheres só diziam respeito a eles mesmos, de que o crescente abismo entre ricos e pobres tornava falso o termo “democracia”. (ZINN, 2003, p. 667, tradução minha)

As afirmações de Zinn apontam, de maneira implícita, aquilo que Perry Anderson, Eric Hobsbawm¹²⁶ e Thomas Frank (conforme mencionado anteriormente) afirmaram de forma mais contundente: as mudanças promovidas pelas lutas dos anos 60 ficaram restritas, em sua esmagadora maioria, ao campo da cultura, não tendo de fato alterado a estruturação da sociedade em termos de sua economia e política e até no que concerne à sua divisão social. Nas palavras de Anderson:

Desde os anos 60, uma contracultura mais ou menos boêmia se desenvolveu nos Estados Unidos, rejeitando morais e crenças convencionais. Radicalizada pela oposição à guerra no Vietnã, ela serviu como um alvo conveniente para Nixon reunir uma maioria silenciosa de patriotas cumpridores da lei em prol de sua causa. Com a guerra na Indochina perdendo prominência, a despolitização deste campo teve início. A partir dos anos 70, muito do que um dia havia sido uma contracultura migrou para um setor menos rigidamente regimentado, vagamente *bien-*

¹²⁶ Os movimentos estudantis de 1968 mostraram que o equilíbrio do período de prosperidade dos anos 50 não iria durar. Esta revolta estudantil, porém, foi um fenômeno fora da economia e da política (de cunho muito mais cultural), pois mobilizou principalmente os estudantes, uma minoria em grande parte fora da economia, a não ser como compradores de pequenas mercadorias (discos, por exemplo) (cf. HOBBSAWN, 1995, p. 276-81).

pensant da própria vida burguesa convencional, em que as forças de mercado normalizaram o desprezo a tabus tradicionais em formas rentáveis de dessublimação repressiva. (ANDERSON, 2013, p. 15, tradução minha)

Em termos ainda mais claros:

O que permanece inalterado, por outro lado, é o universo ideológico monocromático em que o sistema está calcado: uma ordem completamente capitalista, sem qualquer vestígio de fraqueza social-democrata ou organização política independente por parte dos trabalhadores. Os dois partidos que habitam essa ordem [nos Estados Unidos], o Republicano e o Democrata, trocaram bases sociais e regionais mais de uma vez desde a Guerra Civil, sem, em momento algum, questionarem a regra do capital. (ANDERSON, 2013, p. 5, tradução minha)

É a representação da dialética entre arte e indústria que ajuda o espectador de *I'm Not There* a não idealizar a música *folk* como um movimento cultural que provocou reviravoltas significativas na sociedade americana dos anos 60.¹²⁷ O fato, então, de o filme retomar os anos 60 de uma forma não nostálgica, mostrando as contradições do período e questões que ficaram pendentes, nos mostra exatamente que as conquistas obtidas pelo movimento daquela década ficaram em grande parte restritas ao âmbito cultural, ou seja, que as mudanças culturais empreendidas no período acabaram reforçando a permanência da estrutura econômica e política da sociedade americana. É, portanto, historicamente coerente que o filme escolha a indústria cultural como ponto central para iniciar uma discussão sobre a década de 1960 (e suas relações com a contemporaneidade) nos Estados Unidos. Esse jogo entre mudanças e permanências, uma das questões mais fundamentais para se pensar o período (não só nos Estados Unidos, mas também em diversos outros

¹²⁷ Cabe aqui ressaltar que o próprio Bob Dylan, como aponta Weissman diversas vezes, nunca foi tão revolucionário assim, tendo sim se afastado, ao longo de sua carreira, cada vez mais da luta por causas sociais. É interessante notar como hoje, dado o atual estado de coisas da indústria cultural, muitos talvez olhem para Dylan como uma figura de fato revolucionária. Essa indústria está de tal forma configurada atualmente que olhar para alguém que conseguia ao menos falar diretamente sobre o racismo e a guerra, mesmo que esse artista não se envolvesse diretamente em uma tentativa mais política de alterar essa situação, já causa espanto e admiração e a luta social através dos objetos de cultura perdeu de tal forma espaço em nossa sociedade que a mera denúncia de problemas já parece ser suficiente para tornar um artista progressista.

países), está presente na obra não só enquanto assunto, estando também plasmado em sua forma. Os diferentes Dylans de *I'm Not There*, embora tenham suas particularidades, também possuem em si um pouco de cada um dos outros personagens, incorporando na estrutura do filme esse embate. O ponto de vista adotado pela obra em relação a seu material evidencia ao público que a História deve ser encarada como um processo, algo que veio a ser, e não como um estado de coisas imutável.¹²⁸ Ao fazer isso, ele mostra ao espectador não só o que estava em jogo nos anos 60, mas principalmente como aquela configuração da sociedade nos trouxe à contemporaneidade, sugerindo quais são os pontos nodais em que se devem focar aqueles que desejam mudá-la. Nas palavras de Billy the Kid: “É como ter ontem, hoje e amanhã, tudo no mesmo lugar. Nunca se sabe o que pode acontecer”.

¹²⁸ “[D]evemos perder o hábito de pegar as diferentes estruturas sociais de períodos passados e tirar delas tudo o que as torna diferentes, para que elas todas se pareçam mais ou menos ao período presente, o qual então adquire, por meio desse processo, um ar de algo que esteve lá o tempo todo, em outras palavras, de permanência pura e simples. Ao invés disso, devemos preservar as particularidades desses períodos e manter sua impermanência sempre diante de nossos olhos, para que a nossa contemporaneidade também possa ser vista como impermanente” (BRECHT apud WILLETT, 1992, p. 190, tradução minha).

REFERÊNCIAS

8 ½. Diretor: Federico Fellini. Itália e França: Cineriz e Francinex, 1963. Filme (138 minutos). Título original: Otto e mezzo.

ADORNO, T. W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *Correspondência, 1928-1940: Adorno-Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ALIAS. *The Free Dictionary*. Disponível em: <http://www.thefreedictionary.com/alias>. Acesso em: 11 dez. 2013.

AMERICAN Civil Liberties Union. Disponível em: <https://www.aclu.org/about-aclu-0>. Acesso em: 17 dez. 2012.

ANDERSON, P. Homeland. *New Left Review*. Londres, maio/junho 2013, p. 5-32. Disponível em: <http://newleftreview.org/II/81/perry-anderson-homeland>. Acesso em: 15 ago. 2013.

ANDERSON, T. *The Movement and the Sixties: Protest in American from Greensboro to Wounded Knee*. Nova York: Oxford University Press, 1996.

ASAVA, Z. Multiculturalism and Morphing in *I'm Not There*. *Wide Screen*, v.1, n.2. Subaltern Media, 2010. Disponível em: <http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/43/64>. Acesso em: 08 dez. 2013.

BARROSO, I. *Arthur Rimbaud: poesia completa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 165-196.

_____. O autor como produtor. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 120-136.

_____. The work of art in the age of its technological reproducibility (second version). *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 3 (1935-1938)*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, p. 101-133.

BOUCHER, D.; BROWNING, G. (Eds.) *The Political Art of Bob Dylan*. 2. ed. Exeter e Charlottesville: Imprint Academic, 2009.

BRECHT, B. A ópera dos três vinténs. *Teatro completo em 12 volumes*, v.3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 9-107.

CARLOS, C. S. Ela ainda está lá. *Folha de S.Paulo*, 13 mar. 2008. Disponível em: http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/arch2008-03-01_2008-03-31.html#2008_03-13_16_58_49-11204329-25. Acesso em: 08 dez. 2013.

COTT, J. (ed.). *Bob Dylan: The Essential Interviews*. Nova York: Wenner Books, 2006.

DALTON, S. *I'm Not There*. EGAN, S. *The Mammoth Book of Bob Dylan*. Londres: Robinson, 2011, p. 463-8.

DENNNING, M. *The Cultural Front*. Londres e Nova York: Verso, 1998.

DETTMAR, K.J.H. (ed.). *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. New York: Cambridge University Press, 2009.

DIME novels. *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/163635/dime-novel>. Acesso em: 10 dez. 2013.

Don't Look Back. Diretor: D. A. Pennebaker. Estados Unidos: Docurama, 1967. Filme (96 minutos).

DYLAN, B. All Along the Watchtower. Disponível em: <http://www.bobdylan.com/us/songs/all-along-watchtower>. Acesso em: 03 dez. 2013.

_____. Ballad of a Thin Man. Disponível em: <http://www.bobdylan.com/us/songs/ballad-thin-man>. Acesso em: 25 fev. 2013.

_____. Billy 1. Disponível em: <http://www.bobdylan.com/us/songs/billy-1>. Acesso em: 10 dez. 2013.

_____. Billy 4. Disponível em: <http://www.bobdylan.com/us/songs/billy-4>. Acesso em: 10 dez. 2013.

_____. Billy 7. Disponível em: <http://www.bobdylan.com/us/songs/billy-7>. Acesso em: 10 dez. 2013.

_____. Maggie's Farm. Disponível em: <http://www.bobdylan.com/us/songs/maggies-farm>. Acesso em: 25 fev. 2013.

_____. When the Ship Comes In. Disponível em: <http://www.bobdylan.com/us/songs/when-ship-comes>. Acesso em: 21 fev. 2013.

FRANÇA, J. *I'm Not There* pinta um painel lisérgico da vida de Bob Dylan. *O Globo*, 27 set. 2007. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/im-not-there-pinta-um-painel-lisergico-da-vida-de-bob-dylan-4151752>. Acesso em: 08 dez. 2013.

FRANK, T. *The Conquest of Cool*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

GRAY, M. *The Bob Dylan Encyclopedia*. Nova York e Londres: Continuum, 2008.

GUTHRIE, W. Billy the Kid. Disponível em: http://www.woodyguthrie.org/Lyrics/Billy_The_Kid.htm. Acesso em: 24 maio 2013.

HARMAN, C. *The Fire Last Time: 1968 and After*. Londres, Chicago e Sydney: Bookmarks, 1998.

HASTIE, A. *Todd Haynes: A Magnificent Obsession (Camera Obscura Book)*. Durham: Duke University Press, 2005.

HEYLIN, C. *Bob Dylan: Behind the Shades Revisited*. Nova York: HarperEntertainment, 2003.

HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORNADAY, A. The Faces, They Are a-Changin'. *Washington Post*, 21 nov. 2007. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/11/20/AR2007112002295.html>. Acesso em: 08 dez. 2013.

I'M Not There. Internet Movie Database (IMDb). Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0368794/?ref=ttawd_awd_tt. Acesso em: 08 dez. 2013.

KILLEN, A. *1973: Nervous Breakdown – Watergate, Warhol, and the Birth of Post-Sixties America*. Nova York: Bloomsbury, 2006.

LETTRES d'Arthur Rimbaud dites "Du Voyant". Disponível em: <http://www.mag4.net/Rimbaud/Documents1.html>. Acesso em: 21 set. 2012.

MAMER, B. *Film Production Technique – Creating the Accomplished Image*. Belmont: Wadsworth Cengage Learning, 2009.

MORRISON, J. *The Cinema of Todd Haynes: All That Heaven Allows (Directors' Cuts)*. Londres: Wallflower Press, 2006.

Não estou lá. Diretor: Todd Haynes. Alemanha e Estados Unidos: Celluloid Dreams, 2007. Filme (135 minutos). Título original: *I'm Not There*.

NATIONAL Emergency Civil Liberties Committee (U.S.) records, 1951-1985. *Columbia University Libraries*. Disponível em: http://www.columbia.edu/cu/lweb/archival/collections/ldpd_4078837/index.html. Acesso em: 17 jan. 2013.

NIPPON Budokan Hall. Tóquio (Japão), 5 de março de 1986. Disponível em: <http://www.bjorner.com/DSN07660%20-%201986%20Down%20Under%20Tour.htm#DSN07850>. Acesso em: 20 dez. 2012.

No Direction Home: Bob Dylan. Diretor: Martin Scorsese. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2005. Filme (208 minutos).

PECKNOLD, D. *The Selling Sound: The Rise of the Country Music Industry*. Durham e Londres: Duke University Press, 2007.

ROCA, A. *Rimbaud para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente SRL, 2006.

ROSENFELD, A. *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SCHWARZ, R. Notas sobre vanguarda e conformismo. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 43-48.

_____. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

_____. 8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 189-204.

_____. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 52-110.

SCOTT, A. O. Another Side of Bob Dylan, and Another, and Another... *The New York Times*, 21 nov. 2007. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/11/21/movies/21ther.html?pagewanted=all&r=1&>. Acesso em: 08 dez. 2013.

STUDENT Nonviolent Coordinating Committee. *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/569887/Student-Nonviolent-Coordinating-Committee-SNCC>. Acesso em: 11 dez. 2012.

Um rosto na multidão. Diretor: Elia Kazan. Estados Unidos: Warner Bros, 1957. Filme (125 minutos). Título original: *A Face in the Crowd*.

WALLIS, Michael. *Billy the Kid: The Endless Ride*. Nova York: W. W. Norton & Company, 2007.

WEISSMAN, D. *Which Side Are You On? An Inside History of the Folk Music Revival in America*. Nova York e Londres: Continuum, 2006.

WHITE, R. *Todd Haynes*. Contemporary Film Directors. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2013.

WILLETT, J. *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*. Nova York: Hill and Wang, 1992.

ZINN, H. *Postwar America: 1945-1971*. Cambridge: South End Press, 2002.

_____. *A People's History of the United States*. Nova York: HarperCollins Publishers, 2003.