

# Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá*

*To Capture a Butterfly: Intertextuality as a  
biographical gesture in I'm not there*

*Capturando mariposas: la intertextualidad como  
gesto biográfico en No estoy ahí*

Daniel Oliveira Silva

Universidade da Beira Interior / Portugal

E-mail: danielos@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2185-2355>

Ana Catarina Pereira

Universidade da Beira Interior / Portugal

E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4066-7486>

## RESUMO:

Lançado em 2007, o filme *Não Estou lá* pode ser definido como uma rede de intertextualidades, tecidas pelo realizador Todd Haynes com o intuito de analisar, questionar e dar a conhecer novos pontos de vista sobre a obra do músico Bob Dylan. Ao colocar os conceitos inerentes ao estudo dessa intertextualidade em diálogo com as ferramentas de análise fílmica, a presente reflexão procura demonstrar o modo como o cineasta se apropria das linguagens dos dispositivos biográficos do cinema (documentário, drama romântico e entrevista) para refletir e traduzir audiovisualmente as diversas personas do cantor. Neste processo, e ao longo de 135 minutos de filme, Haynes eleva *Não Estou lá* do estatuto de mero retrato imagético do legado de Dylan a comentário crítico sobre a tradição das cinebiografias.

**Palavras-chave:** Não Estou Lá. Todd Haynes. Intertextualidade. Bob Dylan. Cinebiografia.

## ABSTRACT:

Released in 2007, the film *I'm not there* can be defined as a network of intertextuality, woven by director Todd Haynes with the aim of analyzing, questioning and showing some new perspectives on Bob Dylan's musical legacy. By putting concepts inherent in the study of intertextuality in dialogue with the tools of film analysis, this article intends to show how the director appropriates languages from biographic cinema devices (documentary, romantic drama, and interview) as a way to reflect on and translate audiovisually the singer-songwriter's different personas. Through this process, and over 135 minutes of film, Haynes elevates *I'm not there* from the status of simple imagetic portrait of Dylan's work to a critical comment on the tradition of the biopics.

**Keywords:** *I'm not there. Todd Haynes. Intertextuality. Bob Dylan. Biopic.*

## RESUMEN:

Estrenada en 2007, la película *No estoy ahí* se puede definir como una red de intertextualidad, tejida por el director Todd Haynes con el objetivo de analizar, cuestionar y dar a conocer nuevos puntos de vista sobre la obra del músico Bob Dylan. Al poner conceptos inherentes al estudio de esta intertextualidad en diálogo con herramientas de análisis fílmico, esta reflexión busca demostrar cómo el cineasta se apropia de los lenguajes de los dispositivos biográficos del cine (documental, drama romántico y entrevista) para reflexionar y traducir audiovisualmente las distintas personalidades del cantante. En este proceso, y en 135 minutos de película, Haynes eleva *No estou ahí* del estatuto de mero retrato imaginario del legado de Dylan a comentario crítico sobre la tradición de las biografías.

**Palabras clave:** *No estoy ahí. Todd Haynes. Intertextualidad. Bob Dylan. Biopic.*

Artigo recebido em: 13/07/2021  
Artigo aprovado em: 19/01/2022

## Nota introdutória

"Um expedicionário musical". Cirúrgica é a forma como Bob Dylan se autodefine em *No Direction Home*, documentário de Martin Scorsese sobre o cantor e compositor norte-americano, lançado em 2005. Em entrevista ao cineasta, o músico afirma que, na primeira vez que ouviu um disco, o som fez com que ele se sentisse "outra pessoa". E, de certo modo, o filme demonstra o quanto essa expe-

riência seminal determinaria a trajetória musical de Dylan, cuja carreira seria marcada pela constante absorção de novas referências culturais e sonoras, progressivamente transformadas em novas personas, novas fases e novas sonoridades.

Em vários momentos do documentário, Dylan é descrito, por distintas fontes, como alguém que era Charlie Chaplin e Dylan Thomas, que “falava como Woody Guthrie, em constante mutação”, ou que trocava de voz e de imagem, por não lhe bastar ser alguém definitivo: “ele era um receptáculo, um possuído”. O próprio músico, por sua vez, reconhece nunca ter acreditado na sua originalidade: “Eu estava apenas trabalhando com uma forma pré-existente. Definitivamente, não estava fazendo algo que não tivesse sido tentado antes” (01:24:22).

Dois anos antes da estreia de *Não Estou lá* (direção de Todd Haynes, 2007), *No Direction Home* evidencia já, e de algum modo, que uma das principais matérias-primas de Bob Dylan seria a própria intertextualidade. Sua obra nasce, e existe, a partir do diálogo do artista com os músicos que o influenciam em determinado momento, com as referências culturais de seu tempo e com a sociedade em que se insere. Dylan reúne e deglute todos esses textos, e os transforma não apenas em canções, mas em uma nova forma de ser, de se vestir, de atuar e de enxergar o mundo – em novas personas ou, quase, em um novo artista.

A pesquisa aqui iniciada pretende assim analisar a reapropriação desta ideia de intertextualidade por Haynes, em *Não Estou Lá*, como método criativo para decodificar cinematograficamente a obra de Dylan. Sobre este aspecto, sublinhe-se que, apesar de estarmos perante um filme declaradamente *sobre* o cantor e compositor, a produção nunca se propõe representar a tradicional biografia de um grande artista, nos moldes consagrados pelo cinema clássico, com particular incidência sobre o hollywoodiano, de que *Amadeus* (direção de Milos Forman, 1984) ou *Capote* (direção de Bennett Miller, 2005) constituem exemplos. Pelo contrário: em um gesto semelhante ao de Dylan, que transformava suas influências e referências em novas formas de pensar e fazer música, Todd Haynes se apropria das linguagens que o cinema criou para biografar “figuras célebres” na tela – o documentário, o drama romântico, a entrevista ou as interpretações onírico-visuais de suas obras –, e usa cada uma delas para refletir sobre, e traduzir audiovisualmente, as diversas fases e personas do músico. Neste sentido, o diretor parece estar menos interessado em biografia<sup>1</sup> enquanto

---

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. **Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

conteúdo de diversas tramas – nenhum dos personagens em cena se chama Bob Dylan – do que como narrativa cinematográfica capaz de, a exemplo do repertório do cantor, representar diferentes momentos e histórias usando diferentes estratégias, ferramentas e estilos.

No intuito de evidenciar esse exercício eminentemente metalinguístico do realizador, a proposta metodológica empreendida a seguir coloca também a análise fílmica em diálogo com conceitos do campo da intertextualidade. Ao importar termos como paráfrase, paródia e estilização, o artigo pretende demonstrar como Haynes usa câmera e montagem – e, em última instância, diferentes dispositivos cinematográficos – para dialogar não apenas com a obra de Dylan, mas para refletir sobre a prática e o esforço biográfico no cinema: suas estratégias, artifícios e limitações. A intertextualidade será usada, assim, como uma ferramenta que amplia, e potencializa, as possibilidades da análise fílmica – nos termos propostos por Jacques Aumont e Michel Marie (2004), envolvendo a conciliação de uma análise discursiva com a decupagem de planos e/ou o foco no trabalho de imagem e do som – permitindo perceber mais claramente as estratégias usadas pelo cineasta. Nesse sentido, a análise realizada irá aproximar-se igualmente da proposta teórica de Wilson Gomes (2004a; 2004b), de um estudo centrado nos efeitos da experiência fílmica que potencie a progressiva identificação daquelas estratégias ou recursos.

Numa abordagem essencialmente aristotélica do processo de análise fílmica, Gomes sugere que se efetue o percurso inverso ao do processo criativo:

No primeiro caso [na criação artística], os materiais são ordenados estrategicamente pelo criador, com base em seu conhecimento do mundo e da natureza dos homens, e se convertem em dispositivos prontos para disparar certos efeitos previstos e provisionados assim que acontecer o ato da apreciação (GOMES, 2004b, p. 65).

Compete a quem analisa, em fase posterior, a definição desses efeitos, ou das próprias estratégias em atos: “Na interpretação reflexiva, o intérprete se debruça sobre a apreciação para refazer, genealogicamente, o percurso que vai dos efeitos experimentados às estratégias, aos dispositivos, aos programas estabelecidos na obra” (GOMES, 2004b, p. 65). Assim, analisar um filme corresponde a “examinar os seus mecanismos, exhibir as suas operações, separar os seus elementos e, depois, recompô-los para os ver em função” (GOMES, 2004b, p. 65).

Passível de ser aplicada a diversos tipos de obras de arte, a análise poética tem como principal vantagem, no caso específico do cinema, auxiliar na determinação do tipo de composição fílmica preponderante. Esta última poderá ser estética (caso o filme desperte sensações invulgares no espectador, como frequentemente acontece no cinema experimental), comunicacional (se o filme apresentar um forte argumento, pretendendo transmitir uma determinada mensagem e apelar aos sentidos da audiência), ou poética (sobretudo no caso de filmes com um forte componente dramático que perturbam as emoções e sentimentos do/a espectador/a):

A poética estaria, deste modo, orientada para a identificação e tematização dos artifícios que, no filme, solicitam uma ou outra reação, este ou aquele efeito no ânimo do espectador. Neste sentido, estaria capacitada a ajudar a entender por que e como pode levar-se o apreciador a reagir desta ou daquela maneira diante de um filme (GOMES, 2004a, p. 43, tradução nossa).<sup>2</sup>

No desenrolar da nossa pesquisa, buscaremos as mencionadas referências intertextuais, exemplificando e contextualizando todos os casos citados, com o objetivo de “encontrar no discurso que a interpreta a obra mesma e não os aspectos privados da apreciação de um sujeito qualquer” (GOMES, 2004b, p. 64).

Este apelo de ir *às coisas mesmas*, recorde-se, é partilhado por Hans Gumbrecht, historiador, crítico e teórico da literatura, que reflete e sublinha alguns princípios heideggerianos. Na tentativa de enunciar alternativas epistemológicas ao que considera ser o domínio injustificado da hermenêutica (enquanto interpretação e procura de um sentido) nas Ciências Sociais e Humanas, o autor entende que a herança cartesiana da modernidade conduziu a uma espiritualidade metafísica e a uma “perda do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 43). Na sua obra, o conceito de “presença” refere-se ao que se encontra diante de nós, ao que ocupa espaço e é tangível aos corpos e não apreensível unicamente por uma relação de sentido. Aproximando aquele conceito ao de *ser*, em Heidegger (2005), Gumbrecht não encara os humanos como agentes transformadores, situados à parte do mundo, mas como entes que, na *serenidade heideggeriana*, conseguirão voltar a entrar em contato com tudo de uma forma mais pura, embora não menos complexa. A perspectiva de Gumbrecht, por sua vez, não é totalmente original. Em *Against Interpretation* e em *Os limites da interpretação*,

---

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. **Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

Susan Sontag (1966) e Umberto Eco (2004), respectivamente, já haviam enunciado o primado da busca de sentido na análise de obras de arte, antecipando a necessidade de um contato e olhar mais diretos sobre os objetos.

Antes de prosseguir à análise, porém, é necessário primeiro estabelecer alguns princípios inerentes à intertextualidade, que serão fundamentais durante nosso percurso. Para isso, recorremos ao sistema teórico proposto por Affonso Romano de Sant'Anna no livro *Paródia, paráfrase & cia.* (2003). Nele, o pesquisador parte dos conceitos de paródia e estilização – originalmente elaborados pelos formalistas russos Mikhail Bakhtin (1981) e Iuri Tynianov (2019) a partir da literatura – para defender que o intenso diálogo entre as diferentes obras, formas e linguagens artísticas e textuais, trazido pela modernidade, demanda uma ampliação das estratégias pensadas pelos dois autores, que permita, por sua vez, que elas sejam aplicadas em outras criações, não apenas literárias.

A proposta de Sant'Anna será central para a presente análise, por pretender demonstrar que *Não Estou lá* se estrutura em, pelo menos, três níveis de intertextualidade: em primeiro lugar, com a obra e as canções de Bob Dylan; em segundo, com as diferentes abordagens e subgêneros biográficos do cinema; e, por fim, com o próprio cinema do diretor Todd Haynes. O resultado desses diversos diálogos não constitui, do nosso ponto de vista, um mero retrato imagético do legado musical de Dylan, apresentando-se antes como um comentário crítico à própria tradição cinematográfica das chamadas cinebiografias.

## Desvios e intenções

O princípio básico da intertextualidade é que “ao lermos um texto A, estamos também lendo um texto B” (CORRALES, 2010, p. 1). Nas palavras de Julia Kristeva, que cunhou o termo em 1969, isso significa que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações, e é absorção e transformação de outro texto” (1969, p. 45). Consoante com as perspectivas enunciadas, Affonso Romano de Sant'Anna encara tais processos (de absorção e de transformação) como estratégias de deslocamento. Para o autor, a não ser nos casos de plágio ou cópia *ipsis litteris*, toda obra que referencia e/ou faz uso de um texto pré-existente vai se deslocar, em maior ou menor medida, do material original. A esse distanciamento, o autor chama de “desvio” (SANT'ANNA, 2003, p. 38), acrescentando que este pode assumir duas formas coincidentes com termos originalmente propostos por Bakhtin

e Tynianov: a estilização e a paródia. O primeiro, ao se utilizar da estrutura de um texto prévio, alterando seu conteúdo, sem criticar ou subverter a proposta do material de origem, trabalharia com um “desvio tolerável”. O segundo, recorrendo igualmente a um texto fundador, mas na direção oposta à intenção original, opera um “desvio total”.

A esses conceitos, o autor soma ainda um terceiro, a paráfrase, definindo-a como a reafirmação, por outras palavras, do mesmo sentido de uma obra, citando como exemplo o esclarecimento de uma passagem de difícil compreensão. Próxima da explicação ou da tradução, a paráfrase representaria um “desvio mínimo”:

Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contraideologia, a paródia é uma descontinuidade. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças. Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. Também se pode estabelecer outro paralelo: paráfrase como efeito de condensação, enquanto a paródia é um efeito de deslocamento. Numa há o reforço, na outra a deformação (SANT’ANNA, 2003, p. 28).

Consubstanciando efeitos, Sant’Anna estabelece que a paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma. Pode assim dizer-se que, no início da carreira de Bob Dylan, quando as composições e o estilo vocal do cantor eram fortemente influenciados pela obra do músico Woody Guthrie (pioneiro do folk norte-americano), o primeiro operava numa relação de estilização com o segundo. Ou que, quando Todd Haynes pega emprestado alguns depoimentos presentes em *No Direction Home* – e os reencena quase *ipsis litteris* num falso documentário dentro de *Não Estou lá* –, o diretor promove um diálogo parafrásico entre os dois filmes.

Na identificação dos processos intertextuais do longa de Haynes, contudo, é necessário conjugar ainda um quarto conceito proposto por Sant’Anna em seu livro: a apropriação. O autor afirma que o termo vem das artes plásticas, especialmente da arte conceitual, com sua ideia de obra como ato, ou realização, mais do que como forma. E é a elas que recorre para explicar seu significado, citando dois icônicos exemplos: o urinol exposto como obra de arte por Marcel Duchamps, em 1917, e as latas de sopa Campbell reproduzidas por Andy Warhol em seus quadros. Aqui, segundo Sant’Anna, a estratégia de deslocamento é bastante evidente: a premissa da apropriação consiste em retirar

um texto-objeto do seu contexto habitual e colocá-lo “numa situação diferente, fora de seu uso” corrente (SANT’ANNA, 2003, p. 44-45), no que ele considera um paroxismo da estratégia de estranhamento típica da paródia.

Aprofundando-se na análise da apropriação, porém, o investigador avalia que essa “nova situação” pode ter, sim, uma intenção contestadora ou subversiva em relação ao uso prévio (exemplos de Duchamps e Warhol); mas pode também manter a intenção original. Para ilustrar a última hipótese, Sant’Anna evoca o poeta Jorge de Lima, que usa trechos de clássicos como *Orfeu* na narrativa de seus poemas. Na sua argumentação, o autor conclui que a apropriação pode também ser paródica (nos dois primeiros exemplos) ou parafrásica (no terceiro). Essa ideia de apropriação parafrásica, por sua vez, será fundamental para procurarmos descortinar o modo como Haynes usa as canções de Bob Dylan em *Não Estou lá*.

Um outro desdobramento importante para nossa análise é apreendido por Sant’Anna a partir da dualidade descrita. O autor percebe que, assim como a apropriação pode ter um desvio maior ou menor em relação ao uso prévio, a ideia da estilização bakhtiniana pode se afastar mais ou menos da ideologia original do modelo estilizado. Isso porque:

a estilização está para o jogo assim como a paráfrase está para o ritual. No ritual, a participação individual é mínima. Há uma hierarquia e uma linguagem estabelecidas. No jogo, há uma flexibilidade, e o resultado é imprevisível, apesar das regras que cercam os elementos (SANT’ANNA, 2003, p. 39).

A partir dessa imprevisibilidade, ele destrincha o conceito original de Bakhtin em estilização (uso menos afastado da intenção original) e contraestilização (uso mais afastado da intenção original) – este último, caso envolva o conteúdo, para além da forma, transforma-se, então, em paródia.

Essa tensão entre estilo e contraestilo vai estar bastante presente no modo como Haynes utiliza linguagens, referências e subgêneros cinematográficos em seu filme. Perceber em que medida o seu uso tem uma postura crítica em relação aos dispositivos narrativos não é uma matemática exata – especialmente porque, como o próprio Sant’Anna ressalta, quando se trata de intertextualidade, a intenção original do/a autor/a não é soberana, dependendo inequivocamente do olhar (e das referências) do/a leitor/a.

Em outras palavras, a intertextualidade não é uma fórmula pronta, mas uma espécie de equação que o/a autor/a convida o/a interlocutor/a a solucionar. Nesse sentido, os conceitos invocados dependem de quem recebe e interpreta: “Estilização, paráfrase, paródia e a apropriação são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos” (SANT’ANNA, 2003, p. 26). Com base nestes princípios e nas ferramentas de análise fílmica já delimitadas, partimos agora para uma tentativa de decodificação do repertório, e das intenções de seu uso, em *Não Estou lá*.

## Performance e personas

Em seu filme, Todd Haynes reflete e reimagina as diversas fases e personas da carreira de Bob Dylan por meio de seis personagens em seis histórias diferentes, intercaladas pela montagem. O primeiro a entrar em cena é um garoto negro chamado Woody Guthrie (Marcus Carl Franklin), que vive na estrada, carregando consigo apenas sua música e seu violão. Em seguida, Arthur Rimbaud (Ben Whishaw) é um poeta sendo interrogado em uma espécie de julgamento. Jack Rollins (Christian Bale) é um ícone da música folk, um trovador da consciência que desaparece no auge da fama e cuja história e paradeiro são investigados em um falso documentário dentro do filme. Já Robbie Clark (Heath Ledger) é o ator que interpretou Jack Rollins em *Grain of Sand* (‘Grão de Areia’), uma cinebiografia ficcional dentro do longa. Cate Blanchett, por sua vez, é Jude Quinn, astro do rock que sobrevive à base de drogas e de muita irreverência, aos holofotes da fama e ao escrutínio da opinião pública, constantemente perseguido por câmeras, jornalistas e equipes de TV. Por fim, Billy the Kid (Richard Gere) é um fora da lei “aposentado”, tentando passar incógnito em uma vila no interior dos EUA até a povoação ser ameaçada pela construção de uma autoestrada.

Como a narração em *voice over* do início já estabelece, cada um deles representa uma faceta do músico: “poeta, profeta, fora da lei, falso, astro da eletricidade”. No entanto, por mais que algumas das histórias contenham cenas e falas reais da vida de Dylan, nenhum deles recebe o nome do cantor, ou sequer segue uma trama que pretenda reencenar totalmente a sua vida. O que interessa a Haynes é menos o conteúdo dessas histórias do que a forma como elas são narradas. Recorrendo ao que Sant’Anna categorizaria como estilização, cada um dos capítulos do filme é encenado a partir de um dispositivo narrativo específico – uma abordagem cinematográfica com linguagem de câmera, figurinos e estilos de montagem distintos –, remetendo às inúmeras formas como Dylan foi

interpretando o mundo em momentos diversos de sua carreira. Para lançar pistas a quem assiste sobre qual a fase a que cada personagem/história se refere, as músicas do cantor são usadas pelo cineasta como trilha de algumas cenas, por meio de apropriação parafrásica.

A proposta indexical já fica clara na primeira cena do longa. *Não Estou lá* começa com um plano-sequência, filmado do ponto de vista subjetivo de um cantor que é conduzido a um palco onde irá atuar. A imagem anuncia que, no filme de Haynes, Dylan é a câmera, o ponto de vista através do qual a história é narrada, ultrapassando o estatuto de mero figurante ou mesmo de personagem central. Para clarificarmos esse argumento, necessitamos, todavia, analisar como *Não Estou lá* dialoga intertextualmente com uma certa tradição biográfica do cinema e com o acervo musical de Dylan; e intratextualmente, com a obra do próprio Haynes. No quesito intratextual, a obra é o resultado da soma de estratégias usadas previamente pelo cineasta em dois de seus filmes, descritas por Michael DeAngelis como a “renúncia de uma estética realista, que destaca o pastiche, a ironia e a mistura de gêneros aparentemente discordantes” (2004, p. 42, tradução nossa),<sup>3</sup> típicas do Novo Cinema Queer, movimento dos anos 1990 do qual Haynes foi um dos principais expoentes.<sup>4</sup> Ao empregar diferentes linguagens, estilos e códigos de gêneros cinematográficos para construir episódios aparentemente independentes, *Não Estou lá* possui a mesma estrutura do primeiro longa de Todd Haynes, *Veneno* (1991). E, ao utilizar as canções de um músico, não a serviço de uma biografia dele, mas de uma história e personagens ficcionais que representam a visão de mundo expressa naquelas músicas, o filme faz com a obra de Dylan o que *Velvet Goldmine* (direção de Todd Haynes, 1998) fez com o glam rock e o punk de David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop.

Já os dois diálogos intertextuais – com o cinema e com as canções do músico – são quase impossíveis de se analisar separadamente, porque um só existe em função do outro. A história do pequeno Woody, por exemplo, representa, como a própria idade do personagem sugere, uma espécie de “infância criativa” de Dylan. Trata-se de uma reflexão sobre o início da carreira do artista, quando sua obra era diretamente influenciada pela musicalidade do cantor Woody Guthrie – algo que o nome do garoto explicita de forma nada sutil e bastante parafrásica. Guthrie, recorde-se, foi um dos principais nomes do folk norte-americano de meados do século XX. E sobre este “folk tradicional”, a pesquisadora Mariana Oliveira Arantes postula que se tratava de um estilo musical cujo repertório era formado por canções antigas e de autoria anônima, que misturavam canções religiosas, blues e

---

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. **Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

baladas do Sul dos EUA com composições contemporâneas, baseadas na tradição: “Importava a esses ativistas difundir melodias e harmonias já conhecidas pela população, enxertadas de novos versos de acordo com suas concepções políticas, a fim de que eles fossem repetidos em abundância” (ARANTES, 2017, p. 34).

O próprio Dylan admite, em *No Direction Home*, que suas primeiras composições eram herdeiras diretas, quase emulações, dessa tradição. Uma das canções de seu primeiro álbum, não por acaso, chama-se “Song to Woody”. Em *Não Estou Lá*, Haynes traduz audiovisualmente essa musicalidade preocupada em narrar, de forma ao mesmo tempo poética e realista, as “tradições, costumes e superstições” do homem comum (ARANTES, 2017), recorrendo a uma linguagem bastante clássica, marcada por uma fotografia sépia, figurinos numa paleta de cores bege e marrom, e locações bucólicas, em meio a uma natureza de fortes tons verdes. É um estilo visual que remete ao universo do faroeste – o mais tradicional dos gêneros clássicos hollywoodianos – e, nesse sentido, ao olhar idealizado e “mitologizador” do folk sobre a chamada “americana”.<sup>5</sup>

Não obstante, Haynes subverte essa tradição do faroeste – utilizando códigos do gênero a partir da estilização proposta por Sant’Anna e Bakhtin – para narrar uma história protagonizada por personagens negros, representando assim o tom politizado e social do repertório folk, marcado por canções sobre Davi, e não Golias: pessoas injustiçadas, de classes sociais baixas, invisíveis para a grande “história”. Nesse sentido, o repertório folk de Dylan dialoga com a micro-história, que, como José D’Assunção Barros descreve, também utiliza recursos literários em suas narrativas, partindo de uma exploração exaustiva das fontes. Dentro deste gênero historiográfico, elaborar uma biografia ou contar a “história de vida” de alguém (frequentemente desconhecido/a) implica um centramento nos aspectos socioculturais que podem ser identificados por meio do exame microlocalizado desta vida: “lidando com o fragmento como meio através do qual se pretende enxergar uma questão social mais ampla ou um problema histórico ou cultural significativo” (BARROS, 2010, p. 174).

No filme em análise, em uma das cenas do “capítulo” de Woody, uma mulher negra recebe o garoto em sua casa e diz que ele precisa parar de cantar músicas velhas, de outros tempos, e enxergar as histórias que estão acontecendo à sua frente. Fazer música sobre o agora e sobre o seu povo: “Viva o seu próprio tempo. Cante sobre seu próprio tempo” (0:12:20).

---

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. **Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou Lá*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

Foi provavelmente isso que ocorreu na carreira de Dylan quando ele deixou de simplesmente “imitar” Woody Guthrie e passou a escrever sobre a sua agitação social contemporânea, do movimento pelos direitos civis nos anos 1960 às designadas canções de protesto, como “Blowin’ in the Wind” (1962) e “The Times They Are a-Changin’” (1964). Essa fase da trajetória do cantor é representada em *Não Estou lá* pelo músico Jack Rollins, que o filme chama de “trovador da consciência”, numa paráfrase para “cantor de protesto”. Todd Haynes traduz o caráter realista e de denúncia dessa mesma fase dylaniana por meio da linguagem documental, na linha da estilização como interpretação intertextual-cinematográfica de cada identidade musical.

A história de Rollins é, desta forma, apresentada em um (falso) documentário, no qual várias testemunhas que teriam convivido com o músico falam sobre seu talento único, tentando explicar os motivos pelos quais ele desaparece no auge da fama. O uso do dispositivo narrativo – com direito a locução jornalística em *voice over*, créditos dos entrevistados na tela e imagens de cobertura e de arquivo típicas do gênero – é interessante não somente na medida em que está conceitualmente ligado à ideia de “realidade” e “urgência” das canções de protesto, mas porque permite ao filme dialogar intertextualmente com *No Direction Home* e com outros dois documentários: *Festival* (direção de Murray Lerner, 1967), sobre o Newport Folk Festival, onde Dylan foi a principal atração entre os anos de 1963 e 1966; e *Don’t Look Back* (direção de D.A. Pennebaker, 1967), sobre a turnê de Dylan pela Inglaterra, em 1965.

Um dos principais depoimentos apresentados no falso documentário de *Não Estou lá* é o de Alice Fabian (Julianne Moore). A personagem é claramente uma versão ficcional da cantora Joan Baez – o que é evidenciado pelo fato de que a atriz imita vários maneirismos físicos e parafraseia argumentos e confissões que Baez faz a Scorsese em *No Direction Home*. A relação de paráfrase com *Festival* e *Don’t Look Back* adensa-se, ademais, na medida em que o filme de Haynes reencena – não só no capítulo documental sobre Jack Rollins, mas em vários outros momentos do longa – uma série de registros de *shows* e bastidores presentes naquelas obras. Não obstante, o diálogo intertextual pode ser pensado para além da paráfrase, ao se levar em conta a reflexão crítica que *Não Estou lá* elabora sobre a tentativa de narrativizar a vida de alguém – argumento que será mais aprofundado na parte final deste artigo.

Dentro deste (falso) documentário sobre Rollins, sublinhe-se ainda o fato de ser citada uma cinebiografia ficcional sobre o personagem: *Grain of Sand*, que constitui, por sua vez, uma referência a “Every Grain of Sand”, canção de Dylan. Haynes aproveita, então, a presença de Robbie Clark, o ator que interpretou o músico na produção, para refletir sobre o próximo capítulo da carreira de Dylan. Com o enorme sucesso das canções de protesto, o que era para ser uma evolução da tradição e politização do folk de Woody Guthrie acabou se diluindo e virando um mero rótulo, uma moda, traduzível na assimilação da cultura hippie pelo *mainstream*:

Em pouco tempo as boutiques de todo o Ocidente passaram a produzir em série aquelas roupas dentro da técnica da reprodução e da imitação. A cultura hippie começou a se imitar a si mesma. O que originalmente era um ato de contracultura, de contra-estilo, passou a ser moda. E a moda é exatamente a paráfrase e a estilização. Os elaboradores da moda são chamados, aliás, de estilistas e estilizadores (SANT’ANNA, 2003, p. 79).

Esse processo de assimilação pelo *mainstream* é ilustrado em *Não Estou lá* quando Woody Guthrie, o garoto que representa a pureza e a inocência do folk, é “resgatado” pela típica família norte-americana, branca e classe média, ao mesmo tempo que o verde da natureza e o sépia da tradição dão lugar a cores artificiais, que remetem a cenários típicos de um melodrama de Douglas Sirk. Nesse momento, ao perceber que havia virado uma espécie de fórmula sendo copiada e diluída por diversos artistas, Bob Dylan, como verdadeiro “expedicionário musical”, decide seguir em frente para uma nova fase, abandonando o folk e as canções de protesto. Ao fazer isso, porém, é acusado de traição e de ter usado o discurso político e o movimento pelos direitos civis apenas para alavancar sua carreira – em suma, de que sua postura não passava de uma *performance*. E Haynes traduz exatamente isso por meio de um ator que interpretou um cantor de protesto, ou um “trovador da consciência”, em um filme. A trama de Robbie Clark envolve a artista plástica Claire (Charlotte Gainsbourg), que vê o ator como Jack Rollins no set e se apaixona por ele. Os dois se casam e têm filhos, mas ela eventualmente percebe que ele não é quem ela havia imaginado, e o casal acaba se separando. Esse arco de Claire representa exatamente os fãs que se apaixonaram pela *performance* folk-política do início da carreira de Dylan e que, ao intuïrem que se tratava apenas de um personagem, uma persona efêmera, se sentem traídos.

*Não Estou Lá* representa essa despolitização do músico por meio de uma linguagem cinematográfica essencialmente invisível, “careta” e apolítica: a cinebiografia do tipo “drama romântico” sobre um grande artista que vê sua carreira deslanchar, com uma vida pessoal disfuncional se desintegrando por trás dos holofotes, à semelhança de títulos como *Johnny & June* (direção de James Mangold, 2005) e *Ray* (direção de Taylor Hackford, 2004), entre outros. Ao som de “Simple Twist of Fate”, canção romântica e pouco politizada de Dylan, Haynes filma essa história com os tons amarelos e dourados do outono, para o auge do amor, e com um azul frio de inverno, para o declínio dele. A fotografia tem um grão bastante acentuado, remetendo ao cinema dos anos 1960 e 70, especialmente a *Love Story* (direção de Arthur Hiller, 1970). A moldura narrativa, por sua vez, ressalta a própria ideia de uma vida pequeno-burguesa (do artista enquanto marido, pai e homem de família) constituir, também ela, uma *performance*. O momento central desse capítulo será a sequência, filmada com um azul frio e sem paixão, em que Robbie e Claire almoçam com um casal de amigos. Na cena, ela e a amiga criticam, com surpresa, o chauvinismo das opiniões e comentários emitidos pelo ator, enquanto um paparazzo fotografa toda a discussão. Assiste-se, nesse momento, à síntese de um processo de despolitização que ocorre no domínio público, ou de um homem que, ao reinventar sua identidade, torna-se um espetáculo tão ou mais deprimente que sua própria arte.

## O olhar e a fuga

O personagem de Robbie e sua trama introduzem duas ideias que serão centrais no resto da carreira de Dylan: julgamento e *performance*. A primeira é representada em *Não Estou lá* pelo interrogatório de Arthur Rimbaud – mais uma referência bastante parafrásica ao poeta francês do século XIX, também julgado por suas declarações e seu estilo de vida. Essa parte do filme é menos uma história propriamente dita do que uma série de *inserts* nos quais Rimbaud é enquadrado contra um fundo neutro/branco, numa espécie de interrogatório policial, assistindo-se a mais uma estilização como dispositivo narrativo. Nela, o poeta responde aos questionamentos de dois homens velhos e brancos, usando vários dos aforismos de Dylan, tais como: “estive em muitas ruas para continuar fazendo a mesma coisa o tempo todo” (0:09:29), “quanto mais você vive de uma mesma maneira, menos livre se sente” (02:06:01) e “a única coisa verdadeiramente natural são os sonhos, que a natureza não pode tocar com sua decadência” (01:59:06) – frases que Haynes utiliza para pontuar as diversas transições nas tramas dos demais personagens.

Já a ideia de *performance* é levada às últimas consequências no capítulo de Jude Quinn – Jude, uma referência aos gritos de “Judas!” que o cantor ouviu dos fãs ao abandonar as canções de protesto; Quinn, um aceno à sua canção “Quinn the Eskimo” (2000). O astro do rock é a epítome do momento da carreira de Dylan no qual, ao rejeitar de vez o folk, ao incorporar uma banda e o som elétrico da guitarra, o músico percebe que sua *performance* – dentro e fora dos palcos – começa a chamar mais a atenção do que propriamente o conteúdo de suas canções.

Com isso, ele passa a conceber a persona “Bob Dylan” como uma espécie de espetáculo – um *show* que não termina no palco, mas que continua fora dele. Neste aspecto, a escalação de Cate Blanchett para o papel é fundamental: se a postura irreverente do cantor diante dos fãs, câmeras e jornalistas passa a ser uma grande encenação, o cineasta escala uma atriz cujo talento cênico não é só melhor que o de Dylan, mas que evidencia a própria ideia de gênero e masculinidade como *performance*. Considerado desde o início de sua carreira nos anos 1990 um dos ícones do chamado cinema queer, Haynes eleva essa fase performática do músico a um outro patamar ao “queerizá-la”, por meio de um diálogo (intertextual) com o conceito de performatividade de gênero de Judith Butler:<sup>6</sup> não só o artista no palco, ou a celebridade sob os holofotes, mas a própria ideia de homem representada por Dylan/Jude é resultado de uma *performance*.

---

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. **Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

Para representar cinematograficamente essa ideia de uma encenação consciente de si mesma, o cineasta adota, neste capítulo, uma linguagem mais próxima do cinema moderno. A fotografia em preto e branco, com uma câmera na mão, menos estável, somada a quebras da quarta parede, uma montagem com *jump cuts* e uma narrativa fragmentada, lembra o estilo dos novos cinemas europeus, especialmente a *Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard e o Neorrealismo de Antonioni, assimilados pelo humor debochado de documentários musicais como *A Hard Day's Night* (direção de Richard Lester, 1964).

Trata-se de um cinema ciente do próprio cinema, assim como Dylan parecia ciente da própria performance de si mesmo. Jude Quinn é constantemente seguido por fãs, jornalistas e equipes de filmagem (assim como nos cinemas modernos, a câmera é evidenciada fazendo parte da narrativa). Atua para eles, numa encenação que mimetiza, fundamentalmente, a rejeição de ser definido pelo olhar alheio: a recusa de ser esse profeta folk que a percepção pública deseja e que ele não é mais. Nesse sentido, Haynes reencena várias sequências retiradas de *No Direction Home*, *Festival* e especialmente de *Don't Look Back*, evidenciando o caráter performativo, o teatro e o dispositivo presente nelas.

Ainda dentro dessa linguagem do cinema moderno, o capítulo inclui algumas sequências mais abstratas, como o número musical ao som de "Ballad of a Thin Man" (1965), no qual o jornalista Keenan Jones (Bruce Greenwood), que persegue Jude e cujas perguntas o colocam contra a parede, é botado e cutucado dentro de uma jaula no palco – uma representação visual de como, nos novos cinemas, a câmera, o olhar e o dispositivo se transformam no centro das atenções. Ao final do capítulo, no entanto, Jude Quinn é apresentado em um misto de festa e de exposição típicos da cena artística dos anos 1960, enquadrado no meio de uma instalação com telas de vídeo cobrindo todas as paredes, nas quais um homem repete um verso de uma música de Dylan: "the sky isn't yellow, it's chicken". A imagem – de um design de produção existencial que lembra Antonioni – deixa claro como Jude/Dylan acaba aprisionado na *performance* de si mesmo. Eles fogem do rótulo e da pecha folk apenas para cair em outra cena, a do sexo, drogas & rock'n'roll sessentista. Como o próprio Jude proclama: "bom e mau são inventados por pessoas presas numa cena" (01:42:01).

Em termos biográficos, a sobre-exposição e a pressão para atender às expectativas de fãs e da opinião pública fizeram com que Dylan, no final da década de 1960, se tornasse mais recluso e não fizesse turnês por oito anos. Esse “sumiço” parcial é representado em *Não Estou lá* pelo último personagem introduzido no filme, Billy the Kid – outra referência parafrásica ao famoso pistoleiro norte-americano do século XIX, cuja história foi contada no longa *Pat Garrett & Billy the Kid* (direção de Sam Peckinpah, 1973), com trilha assinada pelo próprio Dylan.

No longa de Haynes, porém, Billy vive anônimo, como William, em uma aldeia recôndita, cuja tranquilidade é ameaçada pela construção de uma autoestrada – clássica premissa de vários faroestes, como *Era uma vez no Oeste* (direção de Sergio Leone, 1968). Nesse momento, o cineasta retoma uma paleta de cores e recria uma atmosfera idêntica à do capítulo do pequeno Woody Guthrie. Nas cenas de Billy, porém, verifica-se uma estilização menos realista, com personagens e figurinos um tanto oníricos, que parecem saídos de um circo ou de um sonho, num faroeste imaginado por Federico Fellini.

Com essas imagens, Haynes busca mostrar como, a essa altura, a música de Dylan já comportava a identidade e a densidade que viriam caracterizar o Nobel da Literatura (2016), afastando-se do folk de Guthrie. Nos figurinos, na direção de arte e nos personagens não naturalistas da história de Billy, *Não Estou lá* revela o olhar poético do cantor sobre os EUA. Aqui, não se trata mais do realismo das canções de protesto, ou do deboche de Jude Quinn, mas das narrativas de Dylan enquanto autos de uma certa ideia de América que se esfacelava no fim dos anos 1960, uma inocência e uma época que não existiriam mais com a chegada da década de 1970, representada pela autoestrada na narrativa do capítulo.

E a ideia central aqui é essa do olhar. As músicas de Dylan sempre foram definidas, essencialmente, pela perspectiva única que o cantor e compositor detinha sobre os EUA. As suas narrativas foram construídas a partir do seu ponto de vista humanista e poético, até o momento em que, no auge da fama – no final dos anos 1960, representados pelo capítulo de Jude Quinn –, o músico deixa de observar para se tornar o observado, e ser o centro das atenções. Para poder voltar a olhar daquela maneira para o mundo exterior (e não para o interior), Dylan precisa fugir, esconder-se, e é isso que o capítulo de Billy the Kid retrata.

Essa noção de Bob Dylan como alguém que olha e narra – e que sempre se recusou a ser definido pelo olhar e pela narrativa alheia – é a chave para entender o verdadeiro cerne, e o tema central, de *Não Estou lá*. Sobre este aspecto, recorde-se que, no filme, todos os seis protagonistas de cada trama são vistos e definidos por olhares externos: o pequeno Woody é enxergado do ponto de vista das famílias, primeiro a negra, depois a branca, que o recebem em suas casas; Rimbaud é observado pela câmera subjetiva dos dois homens que o interrogam; Robbie é visto pelo olhar e pelos sentimentos de Claire (quando se separam, ele passa a ser olhado, inclusive do ponto de vista da câmera, por outra mulher que o seduz/pela qual é seduzido); Jude Quinn é constantemente perseguido e julgado pelas câmeras e pelo crivo da opinião pública de fãs e repórteres; toda a história de Jack Rollins é narrada em terceira pessoa pelas fontes do documentário, e ele mesmo só aparece ao final numa representação da breve fase religiosa de Dylan; e, por fim, Billy the Kid tem seu anonimato desmascarado pelo olhar de um velho (interpretado por Bruce Greenwood, mesmo intérprete do jornalista que tenta entrevistar Jude Quinn) que o identifica no meio da multidão. Sobre a reconstituição biográfica, Haynes lança o fantasma da subjetividade de quem testemunha e não vivencia, contrariando o propósito histórico e documental da sua gênese. E sobre eles, recordamos os versos de Ana Hatherlly (2005): “No fundo azul/ no espelho de uma delicada tristeza/ que os meus olhos refletem:/ vê-me?/ vê-me como eu sou?/ vê-me como algo que se descobre/ na acrobacia da imagem?”

Mais do que uma reflexão sobre como as pessoas nos enxergam, como o olhar delas nos define, e como nos definimos a partir deles, o que Haynes representa com todos esses pontos de vista é a própria tentativa inglória do cinema biográfico de narrativizar a vida de alguém. A partir do olhar de fãs, amigos, esposa e jornalistas, *Não Estou lá* revela como os dispositivos biográficos do cinema – seja a ficção, o documentário ou a entrevista – buscam transformar a vida inteira de uma pessoa em uma história de poucas horas, constituída por olhares exteriores. E sobre como o resultado disso, na verdade, sempre diz menos sobre o objeto/sujeito olhado do que sobre esse olhar, esse narrador – suas estratégias, opiniões, preconceitos, valores, princípios estéticos. Ou ainda sobre o modo como o próprio biógrafo, segundo Mozahir Salomão Bruck, acaba por definir-se a si mesmo nesse jogo narrativo,

em função das opções que assume no que diz respeito à construção da imagem do biografado, síntese inevitável de uma tensa relação e disputa de sentido com um conjunto de representações e imaginários já existentes acerca deste e do qual a própria biografia ajuda a constituir (BRUCK, 2008, p. 167).

Nas palavras de Bakhtin (2003, p. 152), “a biografia não é uma obra, e sim um ato esteticizado orgânico e ingênuo”. Sobre esta perspectiva, Bruck ressalta, porém, que o próprio Bakhtin apresenta a possibilidade de uma alternativa ao olhar biográfico “ingênuo”, que seria representada por:

aquelas obras biográficas em que, mesmo estando, em termos de seu conteúdo, efetivamente centradas na apresentação de uma trajetória de vida, a natureza e o perfil da narrativa que as institui fazem com que essas se estabeleçam de modo distinto, tendo nelas destacadamente valorizados os aspectos estéticos da narrativa que as institui. A dizer, a linguagem insinua-se, ela mesma, com a força de uma personagem. É viva, presente e atuante naquilo que conduz e toca o leitor (BRUCK, 2008, p. 168).

E é algo próximo disso que Todd Haynes busca fazer em *Não Estou lá*, no sentido de que o olhar de sua câmera se dirige tanto para a obra de Dylan quanto para os códigos e vícios dos dispositivos biográficos do cinema. A estratégia evidencia-se na sequência dos créditos iniciais do longa, nos quais o diretor de fotografia, Edward Lachman, filma, do ponto subjetivo de alguém dentro de um carro (possivelmente o próprio Dylan), as pessoas do lado de fora olhando diretamente para a lente. Logo nessa abertura, Haynes já deixa claro que seu objetivo não é meramente apontar sua câmera para Dylan, mas fazer do próprio Dylan a câmera, como se ela filmasse/retratasse o olhar que as pessoas dirigem a ele.

## Considerações finais

Ao longo da reflexão conjunta que pretendemos, por agora, encerrar, procuramos compreender o modo como a intertextualidade em *Não Estou lá* é utilizada não somente na representação cinematográfica das diferentes fases musicais da carreira de Bob Dylan, pelo estilo e linguagem audiovisual de cada capítulo, mas também no próprio olhar crítico que Haynes lança sobre os dispositivos biográficos do cinema. Na medida em que ele reflete sobre a tradição cinematográfica de um ponto de vista externo e questionador, ao invés de a emular, concluímos que a estilização dessas abordagens é paródica, e não parafrásica. Para reforçar este ponto, recorde-se o argumento de Sant’Anna (2003, p. 31) segundo o qual “o que o texto parodístico faz é exatamente uma reapresen-

tação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica”. Adotando uma postura metacinemática, o realizador constrói universos que dialogam entre si, instigando quem assiste a interrogações várias: como se conjugam *performance* e biografia na vida de alguém permanentemente exposto e julgado na esfera pública? De que modos distintos públicos ditam a evolução de distintos processos criativos? Quais os limites do documentário? Quais as fronteiras entre cinema e vida, num jeito pleonástico de o dizermos?

Ao revelar esse olhar terceiro, sempre alheio, mas também sempre mais central que o próprio sujeito biografado, *Não Estou lá* apresenta uma visão irônica ou questionadora da tentativa de narrativização da vida pelo cinema biográfico, pelo que, novamente, devemos considerar sua relação intertextual com essas obras como paródica. Não no sentido de que ele as ridiculariza, mas de que traz à tona algo que elas buscam sublimar, ou esconder. Em que grau isso pode, ou vai, ser considerado paródico é algo que, no fim das contas, depende muito de quem assiste e interpreta, bem como do nível de cumplicidade estabelecido com as referências e a narrativa propostas por Haynes: como Sant’Anna ressalta, a intertextualidade só funciona para um leitor ou leitora específicos, capazes de percebê-la. É inegável, porém, que no caso de um artista como Dylan, em constante mutação – algo que o longa representa na imagem recorrente do trem, no trilho, em permanente movimento – essa tentativa de narrativizar e sintetizar uma vida em poucas horas é especialmente fútil: capturar uma borboleta, esse ser-metamorfose por excelência, significa matá-la.

Por outro lado, é válido notar ainda que Haynes não ignora esse olhar externo em seu próprio filme. Se ele usa as músicas de Dylan por meio de uma apropriação parafrásica, como índices que denotam a persona e a fase representada em cada capítulo de seu longa, o realizador também não esconde o fato de essa constituir uma interpretação sua. E deixa isso claro ao misturar algumas canções em suas versões originais, na voz de Dylan, com releituras por artistas contemporâneos. Algumas subvertem mais a obra e a intenção dylaniana, como “Just Like a Woman” na voz de Charlotte Gainsbourg; outras menos, como “Simple Twist of Fate” cantada pelo Wilco – mais uma vez, os desvios mínimos, toleráveis e totais. Neste sentido, se as dimensões estética e política do filme não são nunca descuradas por Haynes, a metodologia de análise fílmica proposta por Wilson Gomes e enunciada no início da nossa reflexão permite-nos determinar que o tipo de composição fílmica

preponderante é a comunicacional. Numa interpelação constante a quem assiste, bem como às suas principais memórias e referências culturais, o filme apresenta essencialmente um forte argumento, transmitindo, de fato, as mensagens paródicas que buscamos decifrar.

Ainda assim, *Não Estou lá* não desiste do seu objetivo de representar na tela a forma como Dylan enxerga o mundo por meio de sua música. Se, durante todo o filme, seus personagens são observados e definidos por olhares externos, há uma cena, um plano específico, em que um deles, Jude Quinn, quebra a quarta parede e olha direto para a câmera – e para quem assiste (02:03:02). Esse olhar vem, nada por acaso, no meio de um monólogo em que o rock star explica o que, para ele, é a música tradicional, o folk. Mais do que o texto, ou as palavras, o importante, a verdadeira definição, neste momento, é o olhar de Cate Blanchett na nossa direção, para dentro da nossa alma. Porque, para *Não Estou lá* e para Todd Haynes, a música de Bob Dylan é isso: é ele olhando para o mundo e para dentro de cada um de nós.

## REFERÊNCIAS

ARANTES, Mariana Oliveira. Música folk nos Estados Unidos: demarcações e definições de um gênero. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 27-37, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n34-2017-1-02>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michelle. **A análise do filme**. Lisboa: Edições texto & Grafia, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da obra de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARROS, José d'Assunção. Sobre a feita da micro-história. **OPSIS**, v. 7, n. 9, p. 167-186, 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/o.v7i9.9336>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

BRUCK, Mozahir Salomão. **A Denúncia da ilusão biográfica e a crença na reposição do real: o literário e o biográfico em Mário Cláudio e Ruy Castro**. 2008. 202 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <[http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras\\_BrukMS\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_BrukMS_1.pdf)>. Acesso em: 12 jun. 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CORRALES, Luciano. A Intertextualidade e suas origens. In: **70 anos: a FALE fala. 10ª Semana de Letras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. Disponível em: <<http://editora.pucrs.br/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Luciano-Corrales.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

DEANGELIS, Michael. The Characteristics of New Queer Filmmaking: Case Study – Todd Haynes. In: AARON, M. **New Queer Cinema: A critical reader**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004. p. 41-52.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Algés: Difel, 2004.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação – Revista de cultura audiovisual**, São Paulo, n. 21, p. 85-105, 2004a.

GOMES, Wilson. **The Mwga's book**. Salvador: Laboratório de Análise Fílmica, Programa de Pós Graduação de Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, 2004b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2010.

HATHERLY, Ana. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Escrituras, 2005. (Coleção Ponte Velha)

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

---

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. **Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá***.

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

KRISTEVA, Julia. **Introdução à seminálise**. São Paulo: Debates, 1969.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003

SONTAG, Susan. **Against interpretation**. 1966. Disponível, na íntegra, em: <<http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

TYNIANOV, Yuri. Dostoevsky and Gogol (Toward a Theory of Parody). 1919/21. In: MORSE, A.; REDKO, P. (ed.). **Permanent Evolution**. Boston: Academic Studies Press, 2019. p. 27-63. Disponível em: <<https://doi.org/10.1515/9781644690635-004>>. Acesso em: 19 jun. 2021.

## FILMOGRAFIA

A HARD day's night. Direção: Richard Lester. Reino Unido: Imagem Filmes, 1964. 1 DVD (87 min.), son., p&b.

AMADEUS. Direção: Milos Forman. EUA, França, Tchecoslováquia, Itália: Warner, 1984. 1 DVD (160 min.), son., color.

CAPOTE. Direção: Bennett Miller. Canadá, EUA: Sony, 2005. 1 DVD (114 min.), son., color.

DON'T look back. Direção: D.A. Pennebaker. EUA: Cine Art Pictures, 1967. 1 DVD (96 min.), son., p&b.

ERA uma vez no Oeste. Direção: Sergio Leone. EUA, Itália: Paramount, 1968. 1 DVD (165 min.), son., color.

FESTIVAL. Direção: Murray Lerner. EUA: The Criterion Collection, 1967. 1 DVD (95 min.), son., color/p&b.

JOHNNY & June. Direção: James Mangold. Alemanha, EUA: Fox, 2005. 1 DVD (135 min.), son., color.

LOVE story. Direção: Arthur Hiller. EUA: Paramount, 1970. 1 DVD (100 min.), son., color.

NÃO estou lá. Direção: Todd Haynes. Alemanha, Canadá, EUA: Europa Filmes, 2007. 1 DVD (135 min.), son., color/p&b.

NO DIRECTION home. Direção: Martin Scorsese. EUA: Paramount, 2005. 1 DVD (359 min.), son., color/p&b.

PAT Garrett & Billy the kid. Direção: Sam Peckinpah. EUA, México: MGM, 1973. 1 DVD (122 min.), son., color.

RAY. Direção: Taylor Hackford. EUA: Universal, 2004. 1 DVD (152 min.), son., color.

VELVET Goldmine. Direção: Todd Haynes. EUA, Reino Unido: Cult Filmes, 1998. 1 DVD (118 min.), son., color.

VENENO. Direção: Todd Haynes. EUA: Bronze Eyes Production/Killer Films/Poison L.P., 1991. 1 DVD (85 min.), son., color.

## MUSICOGRAFIA

BALLAD of a thin man. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: HIGHWAY 61 Revisited. Washington, D.C.: Columbia Records, 1965. 1 CD, faixa 5 (6 min).

BLOWIN' in the Wind. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: THE FREEWHEELING Bob Dylan. Washington, D.C.: Columbia Records, 1962. 1CD, faixa 1 (3 min).

EVERY GRAIN of Sand. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: SHOT of love. Washington, D.C.: Columbia Records, 1981. 1CD, faixa 10 (6 min).

JUST LIKE a Woman. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: BLONDE on blonde. Chicago, Il.: Mobile Fidelity/Sound Lab, 1966. 1 CD, faixa 8 (5 min).

QUINN the Eskimo (The Mighty Quinn). Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: THE ESSENTIAL Bob Dylan. Washington, D.C.: Columbia Records, 2000. 1CD, faixa 13 (2 min).

SIMPLE Twist of Fate. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: BLOOD on the tracks. Washington, D.C.: Columbia Records, 1975. 1CD, faixa 2 (4 min).

SONG to Woody. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: BOB Dylan. Washington, D.C.: Sony Music, 1962. 1CD, faixa 12 (3 min).

THE TIMES They Are a-Changin'. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: THE TIMES They are a-changin'. Washington, D.C.: Columbia Records, 1964. 1CD, faixa 1 (3 min).

WHEN the Ship Comes In. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: THE TIMES They are a-changin'. Washington, D.C.: Columbia Records, 1964. 1CD, faixa 8 (3 min).

## NOTAS

---

1 Biografia, neste artigo, é pensada tanto como conteúdo quanto como forma, no sentido proposto por Mozahir Salomão Bruck que, a partir de quatro critérios – recursos estéticos e literários, contratação proposta pelo autor, indícios de ficcionalização e valores biográficos –, afirma ser possível “perceber a obra biográfica a partir da intencionalidade do autor, ou seja, a lógica da objetivação proposta na constituição da narrativa biográfica, mas também deslindar, no que se pode inferir na emergência da forma narrativa e das opções estéticas da obra, de como o autor quis inseri-la no universo do conhecimento. Ou seja, como a biografia deve ser percebida, a partir do conteúdo e sua forma pela qual foi construída pelo autor e como esta oferta se dá” (BRUCK, 2008, p. 158).

2 “La poética estaría, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan esta u otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador. En este sentido, estaría capacitada a ayudar a entender por qué y cómo puede llevarse al apreciador a reaccionar de ésta o de aquella manera frente a un filme.”

3 “a body of films that renounces the realist aesthetic while highlighting pastiche, irony, and the blending of seemingly discordant genres”.

4 Para uma análise mais aprofundada sobre a relação entre Todd Haynes e o Novo Cinema Queer, ver: DEANGELIS (2004).

5 Termo em inglês que remete à cultura e ao modo de vida das pequenas cidades e pessoas comuns do Sul e do Meio-Oeste dos EUA, com uma existência marcada pelo cotidiano e pelas tradições orais.

6 Com seu conceito de performatividade, Butler argumenta que gênero não é algo biológico ou natural, mas sim uma “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos reiterados dentro de uma estrutura regulatória altamente rígida, consolidados ao longo do tempo para produzir a aparência de substância, de um estado natural de ser” (BUTLER, 2003, p. 33).