ANÁLISE DAS IMAGENS-MÁSCARA NO DOCUMENTÁRIO MUSICAL ROLLING THUNDER REVUE: A BOB DYLAN STORY, BY MARTIN SCORSESE ¹

ANALYSIS OF MASK IMAGES IN THE DOCUMENTARY MUSICAL ROLLING THUNDER REVUE: A STORY BOB DYLAN, BY MARTIN SCORSESE

Cynthia Leticia Schneider ²

Resumo: O artigo analisa o documentário Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan story by Martin Scorsese, sob o ponto de vista do recorte teórico da filosofia analítica, especialmente de autores Carl Plantiga (1996), Noel Carrol (2005) e John Searle (2002). O conteúdo visual do filme foi classificado em três categorias denominadas imagens-máscara que reúnem as três camadas imagéticas do filme: as imagens-máscara de registro, as imagens-máscara de entrevistas contemporâneas e as imagens, por fim, encadeadas e ressignificadas na sutura do filme como obra final. O objetivo deste estudo é compreender a relação do documentário com conteúdos falsos, a partir das noções de asserção pressuposta ou do fato pressuposto e o conceito de intencionalidade.

Palavras-Chave: Documentário.. Análise de Imagens-máscara.. Filosofia analítica

Abstract: The article analyzes the documentary Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan story by Martin Scorsese, from the point of view of the theoretical framework of analytical philosophy, especially by authors Carl Plantiga (1996), Noel Carrol (2005) and John Searle (2002). The visual content of the film was classified into three categories called mask images that bring together the film's three image layers: the record mask images, the contemporary interview mask images and the images, finally, linked and reframed in the suture of the film. film as a final work. The aim of this study is to understand the relationship between documentary and false content, based on the notions of presupposed assertion or the presupposed fact and the concept of intentionality.

Keywords: Documentary. Analysis of mask images². Analytical philosophy.

O objetivo deste estudo é compreender as três camadas de lógicas imagéticas no documentário *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story* by Martin Scorsese (2019) a partir de um conceito de imagem-máscara, um construto desenvolvido com base nos preceitos da filosofia analítica, como a teoria da intencionalidade de John R. Searle (2002) e da concepção de cinema da asserção pressuposta ou fato pressuposto de Noel Carrol (2005). O conceito de

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginário (do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020)

² Cynthia Leticia Schneider: pós-doutoranda pelo PPG em Comunicação e Linguagens da UTP – Universidade Tuiuti do Paraná, sob supervisão da profa PhD. Denize Araújo e docente do IFPR – Instituto Federal do Paraná.

imagem-máscara foi elaborado para a compreensão da audiovisualidade do filme, composto por imagens e premissas difíceis de serem confirmadas pelo espectador como falsas ou reais.

O primeiro fato considerado para este estudo é que o seu objeto é um documentário. No recorte teórico da filosofia analítica, autores como Carl Plantinga (1996) argumentam que não é pelas considerações sobre verdade e realidade que se classificam os filmes deste gênero. Ao contrário das considerações, especialmente sobre o uso das imagens fotográficas, dos pós-estruturalistas - que distinguem aparência de realidade em alguns casos - e às vezes aliados ao pós-modernismo - que considera tal distinção em todos os casos, a filosofia analítica procura observar a lógica das imagens de um ponto de vista menos distanciado. Ao referenciar que acredita que o “Pós-estruturalismo/pós-modernismo falhou tanto como filosofia como base para análise política e ações”, Plantinga (1996, p.308) apresenta a proposta de uma abordagem instrumental para a análise de filmes documentários, que foi considerada para este estudo, justificando que “tanto as imagens como os filmes de não-ficção³ em geral não tem efeitos ideológicos universais, mas são relativamente ferramentas neutras que podem ser usadas para uma multiplicidade de propósitos diferentes”. Isto torna-se mais claro quando ele assume que o efeito ideológico pode ser determinado em relação a contextos e usos específicos, mas não a priori” (PLANTINGA, 1996, p. 308), pois sua proposta de abordagem visa considerar a complexidade e a especificidade de filmes e de suas imagens fotográficas.

Ainda sobre alguma possível confusão sobre a caracterização do gênero deste documentário, entende-se que *Rolling Thunder Revue* é um filme organizado a partir de muitas encenações. Há nele entrevistas falsas, atores interpretando personagens imaginários que inventam versões de fatos, e inclusive Bob Dylan afirmando que não se lembra de como os fatos realmente ocorreram do período da turnê de 1975 mostrada no filme. Esta sobreposição de argumentos levou críticos e pesquisadores a classificarem o filme como pseudodocumentário, o termo em português para o *mockumentary* – uma mistura entre ficção e realidade ou docuficção. Este fato, para a filosofia analítica, não retira o filme do gênero documentário. Ao contrário: ao passo em que se descola sua proposta da noção de verdade e realidade para a de asserção pressuposta, mesmo sem deixar claro quais fatos e personagens

³ Plantinga e Ponech utilizam o termo *nonfiction* e por esta razão, em citações diretas, o termo foi mantido. Mas Carrol (2005) separa os gêneros de ficção, não-ficção e documentário claramente propondo inclusive o uso da expressão cinema da asserção pressuposta ou do fato pressuposto para o filme documentário. Neste estudo, o termo documentário é adotado no sentido proposto por Carrol, exatamente para diferenciar o objeto em questão de obras que são não-ficção e não documentário.

mostram algum grau de realidade ou mentira – mas mantendo a ancoragem nas performances datadas - o filme pontua as características de hibridismo e compõe uma obra de clima tão *nonsense* quanto a própria turnê e seus personagens relatados como tema.

Para Carrol (2005), o termo documentário, como apresentado em 1926 por John Greirson não mais dá conta de toda a gama das propostas que os realizadores desenvolveram ao longo de todos os anos seguintes e segue sendo restritiva. Ele propõe o uso da expressão “cinema de asserção pressuposta ou do fato pressuposto” para abarcar a amplitude do fenômeno.

A noção de cinema de asserção pressuposta já não contemplaria, por definição, obras como *Arnulf Rainer*, mas tão somente os filmes que se engajam no que poderíamos chamar de jogo da asserção, um jogo no qual as questões epistêmicas de objetividade e verdade são incontestavelmente adequadas. (Carroll, in Ramos, 2005, p. 72)

O cinema da asserção pressuposta é o alicerce da proposta de Carroll para determinar a condição do cinema documentário. A ideia decorre da demanda por distinguir entre os filmes de não-ficção, que poderiam ser chamados de documentários. A análise de Carroll conduz a discernir sobre o que comumente se chama de documentário, partindo de uma crítica aos argumentos “desconstrucionistas” e “demonstrando ser possível o desenvolvimento de teorias persuasivas da ficção, da não-ficção e do cinema da asserção pressuposta, utilizando o modelo comunicativo intenção-resposta” (in RAMOS, 2004, p.104). O texto de Carroll vem sendo citado desde que originalmente publicado como um marco para a assimilação do documentário, que tem em sua centralidade a asserção.

No centro dos questionamentos da filosofia analítica está a asserção. Ponech (in ALLEN e SMITH, 1997) corrobora que a estética não é radicalmente autônoma da política, da ideologia, da moral e da economia. Ao adentrar o debate sobre as diferenças entre filmes ficcionais e não ficcionais, o autor apresenta uma proposta de que a asserção seria a causa primeira dos documentários: “são aqueles [filmes] que resultam de o cineasta ter um propósito específico em mente, ou seja, na intenção de produzir não-ficção” (p.203).

Ponech (1997) destaca características que não devem ser exigidas de um filme de não-ficção: não há necessidade de ser totalmente factual, nem conter um objetivo puro e único. Da mesma forma, não deve se exigir uma representação não-manipulada ou um assunto ou forma-padrão. Tampouco sua “realidade” precisa coincidir com a “realidade” lá fora. E menos ainda, deve pertencer a convenções normativas como forma, estilo, conteúdo, verdade ou objetividade (in ALLEN e SMITH, 1997). Esta observação é importante porque descarta possíveis

normalizações impositivas sobre a forma do filme e orienta o entendimento do documentário em geral. Para o filme aqui analisado, a centralidade analítica se dá a partir da intenção do filme ser um documentário e problematizar sua temática em suas múltiplas possibilidades.

Dadas estas atenções teóricas, este estudo considerou como ponto de partida a forma como o filme se dá a ver, na indexação inicial de seu realizador. *Rolling Thunder Revue* é um longa-metragem produzido para uma empresa de streaming, Netflix, e está indexado como documentário. Evidentemente este processo de apreensão do gênero se dá na complexidade da relação entre seu construto narrativo de visualidade e sonoridade, das leituras que a proposta narrativa faz de um pressuposto real, das articulações subjetivas do realizador em termos cinematográficos – como roteiro, montagem e fotografia - e do entendimento final do espectador que aceita, ou não, que o filme é um documentário. Plantinga também discorre sobre este processo de cognição, afirmando que

“É óbvio que as pessoas compartilham características básicas com efeitos de longo alcance sobre o nosso comportamento. Algumas destas características mais ou menos universais estão diretamente relacionadas com a experiência de visualização de filmes. Este pressuposto constitui uma força fundamental da teoria cognitiva do cinema, um conceito que Bordwell denomina ‘universais contingentes’, (Bordwell e Carrol, 1996, p. 91-92) semelhanças entre espectadores, estados comuns da mente (em vez de os estados patológicos de interesse do psicanalista) e as habilidades cotidianas e características que nos permitem dar sentido e responder aos filmes e ao mundo.” (2002, p.30)

Para Plantinga (2002) o cognitivismo reforça que as similaridades são comuns à experiência fílmica e que seu estudo pode ser ratificado, uma vez que, ao descolar a abordagem analítica das grandes teorias, abre-se a oportunidade para uma pesquisa menos engessada. Neste estudo este eixo teórico permite que não sejam enfatizados apenas aspectos divergentes no filme observado, mas que se fizesse possível uma assimilação das similaridades. O mesmo autor argumenta, sob o amplo aspecto da percepção social, que alegar que “os únicos elementos que merecem investigação são aqueles que nos diferenciam parece muito estreita, como se todos já conhecessem nossas similaridades” (2002, p. 30).

Há ainda que se identificar que, a partir deste ponto de vista teórico *Rolling Thunder Revue* se dá a ver como um documentário, que também se pode ser indexado no subgênero do documentário musical devido à sua temática. O assunto é uma turnê ocorrida em 1975, executada pela iniciativa de Bob Dylan que em cena do filme tenta convencer patrocinadores a viabilizá-la. Mesmo sem o apoio necessário, o músico põe em prática seu intento musical e, ele próprio, dirigindo o caminhão com sua equipe, viaja por cidades fora do grande circuito de

shows dos Estados Unidos, apresentando-se juntamente com outros músicos convidados como Patti Smith, Joan Baez e o poeta Allen Guinsberg, um dos protagonistas da Geração Beat dos anos 50, além de equipes de apoio, catering, holders e groopies.

O aporte teórico justifica a adoção da característica do objeto da análise como documentário, pois abarca desde a perspectiva econômico-política a um pressuposto de que o público adere aos seus conteúdos de uma forma que se mostra prioritária, como no ato de contar histórias apoiado em revisões biográficas, sejam elas verídicas ou não. Desta forma, não há necessidade de classificá-lo como docuficção ou pseudodocumentário, pois a premissa colocaria justamente a argumentação e a análise no lugar comum da polarização verdade x mentira, o que não é a intenção deste estudo.

Estados intencionais das imagens em *Rolling Thunder Revue*

O documentário musical *Rolling Thunder Revue: a Bob Dylan Story by Martin Scorsese*, de 2019, apresenta uma organização narrativa complexa. Há camadas de imagens que remetem ao fato histórico e outras que fazem leituras criativamente desconectadas dele. Searle (2002) faz uma distinção sobre a relação entre diferentes estados intencionais, sugerindo que “é em geral impossível para os estados intencionais determinar condições de satisfação isoladamente. Para ter crença ou desejo, tenho que ter uma completa rede de outras crenças e desejos”. (SEARLE, 2002) O conceito de Searle indica a intencionalidade como uma característica dos estados e eventos mentais nos quais há um direcionamento para objetos e estados de coisas no mundo. Cada estado intencional está conectado com seu objeto e a representação acontece somente no sentido em que pode ser dito que “representa” na linguagem. Há igualmente em cada estado um modo psicológico, onde é possível promover uma direção de ajuste da mente para o mundo. (SEARLE, 2002) No caso específico do filme documentário, que se permeia de mentiras ou falsidades, pode-se promover um entendimento da mente que há um correspondente no mundo. E se o desejo for bem sucedido é validado quando este mundo criado corresponde à representação do desejo na mente.

Esta análise organiza, então, a proposta do filme a partir da identificação de três camadas, ou seja, estados intencionais das lógicas imagéticas no filme: 1) as imagens de registro da turnê *Rolling Thunder Revue* de 1975; 2) as imagens de ficcionalização, que são as entrevistas contemporâneas com Bob Dylan e outras ficcionais, como as de Martin Von Haselber interpretando o realizador fictício Stefan Van Dorp expondo um suposto filme que

seria feito com as imagens de registro e Sharon Stone numa versão fictícia sobre sua participação na turnê, entre outras situações de encenação; 3) o filme finalizado, que se dá a ver, sem identificar qualquer preocupação sobre verdades ou mentiras, mas com a intencionalidade de mostrar uma asserção pressuposta, ou sobre fatos pressupostos, ou mais especificamente, como o filme se constitui com o que ele faz das imagens dos dois outros grupos.

Não há no processo de identificação dos grupos imagéticos o propósito de considerar qualquer imagem com maior ou menor importância. Apenas, a partir de um elemento e seu significado fortemente presente no filme - a “máscara” - buscou-se categorizar e compreender as camadas de estados intencionais por meio de lógicas imagéticas que parecem se reunir com características de semelhança para executar uma determinada função na experiência narrativa. Há várias formas de máscara que surgem numa observação descritivista do documentário: Bob Dylan, nas imagens datadas de 1975 performa sempre com o rosto pintado de branco, numa referência à banda Kiss – cujas máscaras popularizaram seu imaginário musical. A banda Kiss é citada novamente por uma referência à proximidade da violinista do grupo de Dylan com um dos integrantes, e depois pela atriz Sharon Stone, diversas vezes mostrada com uma camiseta desta banda em sua suposta participação *groupie* na turnê. Dylan, em outros momentos do filme, utiliza outro tipo de máscara plástica e ainda há cena em que ele explica porque pinta o rosto de branco, onde um dos argumentos é a inspiração da banda Kiss. Ao passo que os entrevistados contemporâneos do segundo grupo não usam máscaras, seus depoimentos ficcionalizados – ou completamente falsos e mentirosos – colocam estes atores com uma máscara, embora invisível, através da qual se vê depoimentos autênticos, porém inverídicos. No filme finalizado, há a condução dada pela entrevista contemporânea de Dylan, que afirma que não se deve confiar em pessoas que não usam máscaras e, não menos provocador, que nem ele se lembra do que realmente aconteceu naquela turnê. Esta última referência determina, de certa forma, a percepção da relevância do tratamento das imagens do filme, no sentido de recorrer à condição imagética de imagens-máscaras para recontar algo que só possui verdadeiros registros, e ainda assim muito pessoais e distantes, na memória de quem o vivenciou.

Análise das imagens-máscara

As máscaras possuem significados diversos e em cada grupo de imagens-máscara no filme contribuem para criar novos tipos de referência para a narrativa. As máscaras tem um

simbolismo variável de acordo com os tipos de sua utilização. Para a criação das três categorias de imagéticas da análise, foi considerado o estudo de Chevalier e Gheerbrant (1991):

“As máscaras reanimam, a intervalos regulares, os mitos que pretendem explicar as origens dos costumes cotidianos. De acordo com os símbolos, a ética se apresenta como uma réplica da gênese do cosmo. As máscaras preenchem uma função social: as cerimônias mascaradas são cosmogonias representadas que regeneram o tempo e o espaço: elas tentam, por este meio, subtrair o homem e todos os valores dos quais ele é depositário da degradação que atinge todas as coisas no tempo histórico. Mas são também verdadeiros estados catárticos, no curso dos quais o homem toma consciência de seu lugar dentro do universo, vê sua vida e sua morte inscritas em um drama coletivo que lhes dá sentido”. (Chevalier; Gheerbrant, 1991, p. 597).

No filme em questão, estes parecem ser os aspectos mais relacionados ao uso das máscaras, pois permite a presença do artista no mundo, de forma que ao fazer parte da existência no tempo e no espaço, possa também promover sua interferência, especialmente no modo poético, neste contexto. As imagens-máscara identificadas não são somente máscaras físicas, mas estão correlacionadas à visualidade fílmica na medida em que o contexto propõe uma alteração de um real pressuposto e inserção de fatos falsos, mesmo que possam fazer alusão a possíveis fatos ocorridos.

Foram adotadas as observações das imagens do filme segundo os critérios de hierarquização de protagonismo de personagens, referencial de registro visual e intencionalidade para a categorização das imagens em três grupos. O primeiro grupo é composto pelas imagens que foram filmadas durante a turnê Rolling Thunder Revue, em 1975. Estas imagens possuem textura granulada e tratamento de cor com tonalidade mais amarelada, com intencionalidade de datação e impõem ao conteúdo fílmico as ancoragens no fato pressuposto, procurando dotá-lo de alguma verossimilhança com o evento histórico. Estas imagens dão preferência a planos com múltiplos personagens, mesmo durante performances onde o quadro apresenta Dylan e algum outro músico. Estas imagens estão presentes em performances inteiras de canções dos shows, cenas dos bastidores e de eventos e festas dos quais participaram os integrantes da turnê. Estas imagens são a referência de registro do documentário, como a leitura de poemas por Allen Ginsberg nos shows, uma performance filosófica num cemitério à beira do túmulo de Jack Kerouac e mesmo as cenas de um filme de

1978, Renaldo and Clara, dirigido por Dylan e roteirizado por ele juntamente com Sam Shepard. Mas nem todas estas imagens estão no filme com a função de verossimilhança. Elas sustentam o restante da narrativa como uma referência do possível, pois também elas se dão a ver como imagens-máscara, que podem simplesmente querer contar um enredo inverídico, mas com a liberdade do artista trovador que emite sua versão sobre o que vê e vive.

Além da presença da máscara física, depoimentos outros produzem a sua resignificação, deixando a própria base de ancoragem da narrativa muitas vezes insegura sobre qualquer aspecto de verdade, com tendência mais a versar sobre a experiência da reunião dos artistas em processo criativo, que tomam a liberdade e o *nonsense* como parâmetro. Não é possível saber se estas imagens são mesmo registros acidentais ou se tudo foi milimetricamente encenado para a câmera naquele momento. Este embaralhamento de fato e ficção indica uma categoria de imagem máscara da ordem do registro, explicitando a intencionalidade de um fato pressuposto, mas sem preocupação em recontar uma ação como reconstituição histórica, mas aferindo subjetividades sobre ele. A articulação destas imagens no filme mostra uma suposta enunciação observativa, com protagonismo de Dylan em sua quase totalidade, em termos quantitativos. Há uma hierarquização de personagens nestas imagens, mas a câmera parada num plano contínuo evidencia a intencionalidade de estabelecer relações entre os demais personagens próximos.

O segundo grupo de imagens é formado por entrevistas contemporâneas, com outra textura imagética, onde os entrevistados estão sós, contrapondo possíveis versões individuais atualizadas sobre sua participação na turnê que é apresentada ao longo do filme como experiência imagética coletiva, quando nas imagens-máscara de registro. Nesta categoria de imagens-máscara, o modo enunciativo muda para expositivo. Em depoimentos individuais, Bob Dylan, Sharon Stone – descrevendo sua experiência como groopie em depoimento falso e Martin Von Haselberg representando o papel de um realizador - Stefan Van Dorp, compõem a priorização das imagens. Nesta categoria de imagens-máscara, não há máscaras físicas. Há uma constituição imagética típica de documentários contemporâneos, com direção de arte e fotografia elaborados para uma ambientação bastante direnciada das imagens máscara de registro. É sublinhada a característica do modo expositivo de mostrar imagens sobre os depoimentos, como se elas pudessem funcionar como testemunho documental do que é verbalizado. Como exemplo disto, Sharon Stone tem seu depoimento várias vezes ilustrado por

fotos do período utilizando uma camiseta da banda Kiss, que estabelece o diálogo com um dos argumentos do filme sobre as máscaras.

As imagens-máscara expositivas deste segundo grupo alavancam a narrativa promovendo a entrada de novos fatos que permitem redefinir a narrativa original da turnê e seus personagens com a intencionalidade. Isto permite a criação de um espaço de articulação narrativa para o diretor incluir sua interferência sobre o conteúdo. A coerência autoral destas imagens remete ao que Searle indica como noção de um estado intencional, onde se faz referência a algo em virtude de satisfazer um conteúdo intencional, promovendo um vínculo com a mente, lógico. Portanto, as imagens-máscara inseridas neste grupo tem a principal característica de revisitar as imagens-máscara de registro, confrontando-se com elas na medida em que esconde as máscaras físicas e não indicam qualquer referência à falta de relação com o real.

O terceiro grupo de imagens-máscara é, finalmente, a constituição do complexo de imagens-máscara de registro e as imagens-máscara das entrevistas, articuladas por meio da montagem e interrelacionadas de forma a construir um novo sentido à narrativa. As imagens isoladas dos outros dois grupos só podem ser compreendidas no construto do filme, de acordo com as escolhas, subjetividades e autoria do conjunto dado no terceiro grupo. Isoladamente algumas entrevistas talvez não fizessem sentido algum, e fazem outro quando articuladas, forçosamente ou não, quando suturadas para corroborar com a asserção do documentarista, que é recontar uma história por meio de imagens-máscaras. Completa esta etapa uma fala de Bob Dylan que nem ele sabe mais o que aconteceu exatamente naquele ano. E o fato de o filme articular as referências visuais para contar uma história qualquer, ou uma história falsa, não faz diferença quando está clara que sua asserção pressuposta é, simplesmente, fazer um filme documentário.

Considerações finais

Todo filme documentário é apenas uma obra acabada, um recorte do mundo, com subjetividade, intenção e autoria, permeado de escolhas selecionadas por um determinado ponto de vista. O documentário não é a verdade, exerce asserções sobre o mundo, seleciona, interpreta-o e ressignifica-o. As imagens-máscara do documentário Rolling Thunder Revue revelam que a intencionalidade é a matriz para o estabelecimento da narrativa, independentemente de sua vontade ou necessidade de condicionamento ao mundo histórico.

Referências

- BORDWELL, David; CARROL, Noël (org). **Post-Theory. Reconstructing film Studies**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996.
- CARROL, Noël. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta**. In RAMOS, Fernão. Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional. Vol. II. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro, Ed. José Olímpio, 1991.
- PLANTINGA, Carl R. **Rethoric and representation in Nonfiction film**. UK: Cambridge University Press, 1999.
- _____. **Cognitive film theory: an insider's appraisal**. Revue d'études cinématographiques. Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 12, no. 2, 2002, p. 15-37.
- PONECH, Trevor. **What is non-fiction cinema? On the very Idea of Motion Picture Communication**. EUA: Westview Press, 1999.
- PONECH, Trevor. **What is non-fiction cinema?** In ALLEN, Richard, SMITH, Murray. In: Film theory and philosophy. UK: Oxford University Press, 1997. p. 202-220.
- SEARLE, John R. **Intencionalidade**, São Paulo: Martins Fontes, 2002.