



# MODOS DO CINEJORNALISMO, PADRÕES DE RECEPÇÃO E ASPECTOS FORMAIS DO ESTRANGEIRO NO FILME *THE PASSENGER*

al

Júlio César Lobo

**Recibido:** 15 de marzo.

**Aprobado:** 9 de abril

## RESUMO

Esse ensaio busca revelar e discutir procedimentos narrativos utilizados no filme *The Passenger* (Itália/França, 1975), dirigido por Michelangelo Antonioni, procedimentos esses que produzem a desarticulação de gêneros ou subgêneros (*thriller*, *road-movie* e reportagem investigativa), e que produzem uma crítica a uma certa "objetividade jornalística". Esse filme, em sua "primeira parte", aproxima-se tematicamente de outras obras contemporâneas, que têm o correspondente estrangeiro como protagonista, cobrindo principalmente guerras e guerrilhas no Terceiro Mundo, mas, em sua "segunda parte", ele se articula na direção de um cinema reflexivo. Nossa abordagem se estrutura numa ponte intertextual entre a proposta de uma "sociologia do estrangeiro", como se apresenta em G. Simmel, e as contribuições dos Estudos Culturais para a análise do audiovisual contemporâneo.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Cinema. Reportagem investigativa. Estudos Culturais

## **ABSTRACTS**

This essay tries to reveal and discuss the narrative procedures used by the movie *The Passenger* (Italy, France, 1975), directed by Michelangelo Antonioni, aiming to the deconstruction of the genre or subgenre idea (*thriller, road-movie, investigated report*), as well as on a certain "journalism objectivity". At its first part, this movie has thematically approached to other contemporary works, where the foreign correspondent plays the role of the main character, covering wars and guerillas in the Third World. In other hand, at its second part, it is associated with the purpose of the reflexive movie. Our approach is based on the intertextuality among a purpose of a "Sociology of the foreigner", as in G. Simmel; and the contributions of Cultural Studies for the analysis of contemporary audiovisual.

## **KEYWORDS**

Cinema Investigated report Cultural Studies

## **RESUMEN**

Este ensayo busca revelar y discutir los procedimientos narrativos utilizados en la película *The Passenger* (Itália/França, 1975), dirigido por Michelangelo Antonioni. Esos procedimientos producen la desconstrucción de géneros o subgéneros. Los procedimientos también producen una crítica a una cierta "objetividad periodística". La "primera parte" de esa película se aproxima temáticamente a otras obras contemporáneas que tienen un corresponsal extranjero como protagonista, especialmente cubriendo guerras y guerrillas en el tercer mundo. Sinembargo, en la "segunda parte", la película se articula con una propuesta de cine reflexivo. La perspectiva de este ensayo se estructura en torno al puente intertextual entre la propuesta de una "sociología del extranjero", como se presenta en G. Simmel, y las contribuciones de los Estudios Culturales para el análisis audiovisual contemporáneo.

Vivemos, evidentemente, em um mundo não só de mercadorias, mas também de representações, e as representações – sua produção, circulação, história e interpretação – constituem o próprio elemento da cultura. Em muito da teoria recente, o problema da representação está fadado a ocupar um lugar central, mas raramente é situado em seu pleno contexto político, basicamente imperial. Em vez disso, temos, de um lado, uma esfera cultural isolada, tida como livre e incondicionalmente disponível para etéreas investigações e especulações teóricas e, de outro lado, uma esfera política degradada, onde se supõe ocorrer uma verdadeira luta entre interesses. Para o estudioso profissional da cultura – o humanista, o crítico, o acadêmico – apenas, uma esfera lhe diz respeito e, ainda mais, aceita-se que as duas esferas são separadas, ao passo que as duas não apenas estão relacionadas, como, em última análise, são a mesma.

*Edward Said, Cultura e Imperialismo*

Houve outros incidentes desagradáveis, como naquele cinema. Na época, Lô tinha ainda uma verdadeira paixão pelo cinema (que, no segundo ano do ginásio, se transformou em morna condescendência). (...) Seus gêneros prediletos eram, nessa ordem: musicais, policiais e banguês-banguês. (...) O mundo do crime correspondia a outro universo: lá, jornalistas heróicos eram torturados, as contas telefônicas se elevavam a bilhões de dólares e, em meio a animados tiroteios, caracterizados pela má pontaria geral, os vilões eram perseguidos através de esgotos e armazéns por policiais patologicamente destemidos (eu próprio lhes dei menos trabalho).

*Vladimir Nabokov, Lolita.*

## Introdução

*The Passenger* (França / Itália, 1975), dirigido por Michelangelo Antonioni, trata resumidamente dos deslocamentos, ganhos e perdas de um repórter de uma TV londrina, David Locke (Jack Nicholson), na cobertura de movimentos insurrecionais em um país não-identificado no Norte da África. Essa trama nos leva a inserir essa obra no subgênero filme com correspondente de guerra pelo que se pode depreender do que seria a sua "primeira parte". Na "segunda parte" da narrativa, o jornalista troca de identidade com um morto, um contrabandista de armas, deslocando o tom da narrativa para procedimentos ligados ao gênero *road movie*. A partir do que denominamos de sua "segunda parte", esse filme põe em crise certos processos narrativos, tanto na edição de algumas seqüências, quanto nos movimentos em direção a um final ou ainda na recuperação de uma memória. Nossa tarefa aqui é buscar revelar e discutir os procedimentos utilizados pela instância narradora na recomposição de gêneros ou subgêneros, na crítica a três modalidades de produção do documento jornalístico audiovisual e na caracterização do repórter investigativo como mais um estrangeiro.

A obra em pauta surge em meio a uma década, que assistiria a uma certa proliferação de filmes sobre a intervenção norte-americana no Sudeste Asiático, mas sobre a qual o filme não faz a menor referência. Se o filme não se interessa por essa contextualização, ele, por outro lado, aponta para outras: as tensões por trás de movimentos de independência política, por trás de movimentos de "libertação nacional" e por trás de insurreição, em síntese. Há ainda a se destacar que o filme em foco guarda no tema, diálogos e tratamento uma certa distância das antigas aventuras de norte-americanos ou europeus em terras da Arábia. Não há, em *The Passenger*, a situação-clichê do jornalista acoplado a um batalhão, convivendo apenas com seus conterrâneos. Essa situação e um pressuposto desnecessário contato com os nativos – um traço de etnocentrismo, associado a uma certa monoglossia – haviam se constituído em marcas do citado filão por muitas décadas.

## Peculiaridades do olhar estrangeiro

A condição de estrangeiridade do protagonista é colocada desde o início da narrativa e é acentuada pelos encontros e desencontros dele com um presidente africano, com um curandeiro e com nativos, que o tornam exótico. Esse inesperado desconforto se corporifica, por um lado, na precária rede de contatos à disposição dele e, por outro lado, se corporifica nos questionamentos que os entrevistados fazem do seu trabalho. A seqüência do seu acesso frustrado aos guerrilheiros enfatiza esse alheamento, através de seus deslocamentos por amplos espaços, vistos através de lente grande angular, e por um ritmo tensionado por muitos silêncios: a amplidão que asfixia. São os quase 11 minutos iniciais, em que se descortina uma vila com moradores cautelosos em sua desconfiança, o deserto, trilhas, despistamentos e mais muito pouca coisa que produza um sentido logo imediato.

Mais da metade da seqüência de abertura desse filme não comporta sequer um tosco diálogo. Por sinal, em que idioma ele seria possível? Em inglês? Não. Em francês? ("*Vous parlez français?*") (*sic*). Também não. Trata-se a abertura de um conjunto singular de planos, que invertem o lugar-comum em filmes de aventura com repórter investigativo em países do Terceiro Mundo na representação de matriz hollywoodiana. Naqueles filmes, em geral, desde o porto ou aeroporto, com um guia-intérprete solícito a tiracolo, o repórter começa a apurar ou a fotografar ou a filmar<sup>1</sup>. A singularidade do procedimento do silêncio na abertura citada acentua um outro estranhamento: não se sabe o que faz Jack Nicholson com uma câmera e um gravador no deserto.

No retorno ao hotel na cidade sem nome, ligado o gravador, a instância narradora aciona as imagens. Temos então trechos de um diálogo entre Nicholson e um seu quase-sósia, um inglês, David Robertson (C. Vehill). Aqui, Nicholson identifica a

sua personagem: David Locke. É necessário, a bem da recepção, que essa caracterização se consolide para facilitar um pouco o entendimento do que se passará depois com o jornalista. Ou seja, as escolhas (fatais) a serem feitas por Locke têm a ver com a atualização de perspectivas e com a negação de alguns julgamentos, que são delineados nessa conversa. Enquanto Locke falsifica o seu passaporte e o passaporte do morto, ouvimos inicialmente em voz *off* um diálogo entre ambos. Nele, Locke é quem é basicamente o entrevistado. Vale se destacar que somente no encontro com dois europeus (Robertson e a Estudante), que, por sinal, pouco revelam de si, é que Locke realmente dialoga. Robertson fala muito, mas não se sabe o que faz, de onde vem e nem para onde vai. Ele é um enigma e, por isso, é mais curioso ainda que Locke decida assumir a identidade dele.

Finda a rememoração, acionada pelas vozes no gravador, Locke já é legalmente "Robertson", e esse travestimento encerra a "primeira parte" do filme. Engano, esse aspecto voltará como rememoração de outros porque, a partir do momento em que Locke é tomado como morto, ele busca uma nova vida, como se fora Robertson. Morto "Locke", reviva-se ele. Começam as rememorações e as avaliações de seu perfil profissional, perfil esse que é trabalhado em chaves antinômicas. Numa delas, o seu desenraizamento é colocado como uma distinção entre os seus colegas; em outra chave, essa característica é confundida com uma certa apatia e ele é criticado. Isso volta à tona no programa a ele dedicado, em que o produtor Martin Knight (I. Hendry) atribui esse distanciamento (*detachment*) do protagonista a uma certa desterritorialização, acoplada a um "talento para observar", relacionado à formação dele: um inglês educado nos Estados Unidos, fato que lhe proporcionaria "outra perspectiva"<sup>2</sup>. Nesse ponto, temos a atualização de uma proposta de uma Sociologia do Estrangeiro, levantada nos anos 10, como está em Georg Simmel (1983), do qual destacamos dois trechos mais afins à argumentação de Knight:

O estrangeiro não está submetido a componentes nem a tendências peculiares do grupo e, em consequência disso, aproxima-se com a atitude específica de "objetividade" (p.184); (...) ele é mais livre, prática e teoricamente; examina as condições com menos preconceito [e] não está amarrado à sua ação pelo hábito, pela piedade ou por precedente (p.185).

O trecho citado acima, entre outras coisas, marca a primeira de muitas ocorrências do termo objetividade nesse texto, e talvez fosse útil delinear a concepção que julgamos pertinente a essa entrada. Em geral, para as Ciências Sociais, o conceito objetividade traz à tona questões relativas à natureza do "fato social" e à "liberdade de julgamento". Resumindo grosseiramente, para as Ciências Sociais, há objetividade em um procedimento científico quando o/a observador/a descreve os seus procedimentos com tamanha clareza que outros, empregando os mesmos procedimentos para o mesmo problema, deverão chegar às mesmas conclusões. Visto assim, essa noção de objetividade está estreitamente relacionada a rotinas técnicas. Também simplificando bastante, a noção de objetividade na produção do relato jornalístico costuma ser tomada como uma atitude diante da necessidade de processar fatos sobre a realidade social. Em geral, na prática das redações, essa atitude engloba aspectos relacionados à forma, relações interorganizacionais e conteúdo de um texto. A busca pela objetividade na produção do relato jornalístico pressupõe normalmente os seguintes procedimentos: a) apresentação de possibilidades conflitivas: as versões disponíveis a propósito de um determinado fato; b) apresentação de provas de apoio; c) uso criterioso das citações; e d) estruturação da informação em uma sequência apropriada: esse item leva à padronização do texto, principalmente da abertura da reportagem (*lead*).

Voltando ao referencial sobre estrangeiridade, a abordagem de Simmel, embora tenha tomado como sua motivação principal a situação do comerciante nômade na Europa do começo do

século XX, poderia ser estendida sem muita dificuldade – acreditamos – a uma discussão da representação cinematográfica do correspondente estrangeiro no cinema europeu-americano. E acreditamos que essa aproximação tem possibilidade de ser trabalhada no filme em foco. Em algumas oportunidades, Locke é questionado a propósito de uma certa "objetividade", para o que a abordagem simmeliana contribui na defesa dele, pois para o filósofo alemão:

Objetividade não envolve simplesmente passividade e afastamento; é uma estrutura particular, composta de distância e proximidade, indiferença e envolvimento. Refiro-me à discussão sobre as posições dominantes da pessoa, que é um estrangeiro no grupo. Seu exemplo mais típico se encontra na prática daquelas cidades italianas de requisitar seus juízes de fora porque nenhum natural da cidade estaria livre do enredamento dos interesses familiares e particulares (*op. cit.*, pág.184).

A propósito de compromisso, tema conseqüente a qualquer discussão sobre objetividade no jornalismo, diz ainda Simmel:

Se a mobilidade tem lugar em um grupo fechado, ela personifica aquela síntese de proximidade e distância, que constitui a posição formal do estrangeiro, pois a pessoa fundamentalmente móvel entra ocasionalmente em contato com todos os elementos do grupo, mas não está organicamente ligada com qualquer um deles por laços estabelecidos de parentesco, localidade e ocupação (idem).

O item "localidade" da argumentação acima encontra um exemplo bastante claro na caracterização das virtudes do repórter Locke pelo seu chefe, quando ele diz que uma certa imparcialidade (*detachment*) dele se devia ao fato de ele ter nascido na Inglaterra, mas ele ter sido criado nos Estados Unidos. Os diálogos de Locke com o traficante e as falas do produtor-executivo da TV inglesa, durante o programa-homenagem

ao "morto" repórter, trazem ainda à tona discussões sobre percepção, critérios objetivos e hábitos – itens do "problema" "objetividade" -, tópicos que também são discutidos em "O Estrangeiro":

A objetividade também pode ser definida como liberdade: o indivíduo objetivo não está amarrado a nenhum compromisso, que poderia prejudicar sua percepção, entendimento e avaliação do que é dado. Todavia, a liberdade, que permite ao estrangeiro se estender e ter experiências até mesmo com suas relações mais íntimas a partir de uma perspectiva distanciada, contém muitas possibilidades perigosas. Nas insurreições de todos os tipos, a facção atacada tem reivindicado, desde o começo dos tempos, que a provocação veio de fora, por meio de emissários e instigadores. Na medida em que seja verdade, isto é um exagero do papel específico do estrangeiro: ele é mais livre, prática e teoricamente; ele examina as condições com menos preconceito; os seus critérios para isso são mais gerais e mais obviamente ideais; e ele não está amarrado à sua ação pelo hábito, pela piedade ou por precedente. (pág. 185)

A despeito dos argumentos teóricos simmelianos, nem tudo o que ele afirma pode ser aplicado mecanicamente ao filme em foco. Um bom exemplo disso em sua argumentação citada acima diz respeito ao item hábito, componente da conduta de Locke que é duramente questionado pelo Curandeiro (J. Campell). A seqüência do Curandeiro se inicia com uma provocação do repórter a propósito de valores culturais da etnia do entrevistado. Nesse ponto, o comportamento de Locke já se mostra diferenciado daquele com o presidente africano. Ambos os encontros são acionados com o passado da narrativa, e não são fornecidas pistas para a sua localização temporal. Diante dessa lacuna, somos levados a especular: a) se a entrevista com o Presidente foi anterior àquela com o Curandeiro, Locke estaria evidenciando nessa última uma certa absorção das críticas que lhe fizera Rachel; b) se ocorreu o inverso do exposto, na seqüência dos eventos,

então, Locke já estaria se comportando retraído em função do que lhe diz o Curandeiro: *Há respostas satisfatórias a todas as suas perguntas, porém você não percebe o quão pouco pode aprender com elas.* Nessa frase, está, entre outras coisas, uma constatação a um aporte simmeliano, pois esse estrangeiro especificamente não se afasta o suficiente de sua educação etnocêntrica, traduzida no cotidiano também por hábitos. A crítica do Curandeiro repete a de Rachel. Diz ele: *As suas perguntas revelam mais sobre você do que a minha resposta sobre mim.* As perguntas provocativas geram uma reação do entrevistado: ele gira a câmera para o repórter e sugere, com Locke no quadro, que ele as repita.

Talvez seja útil se frisar aqui que, ao citarmos Simmel, não estamos simplesmente defendendo uma idéia ingênua de que *todo estrangeiro* possui as virtudes apontadas na teoria desse filósofo alemão. O que fazemos é buscar um referencial teórico que, acreditamos, poder ser trabalhado numa análise de um filme como nos propomos. Mais ainda, o aporte dele contribui para a construção de uma ponte intertextual entre uma proposta de uma Sociologia do Estrangeiro, as práticas de representação cinematográfica do correspondente estrangeiro – e não, necessariamente sobre o cotidiano "real" de qualquer jornalista - e as convenções de gêneros cinematográficos, que é o que buscamos nesse texto. Simmel entende ainda que a "proporção de proximidade e distância" é que fornece ao estrangeiro "ideal" – a adjetivação é nossa – o "caráter de objetividade".

No filme em discussão, uma significativa amostra de um elogiado distanciamento de Locke encontra-se na entrevista dele com o presidente africano. Nela, ele mantém um certo equilíbrio emocional diante da autoridade, que se nega responder à primeira pergunta, subestima a força da sua oposição, critica intelectuais e jornalistas e interrompe bruscamente a quarta pergunta, encerrando o encontro com uma declaração bombástica. Quando a entrevista é exibida, na moviola, já se tem alguma informação sobre o que

ocorre no não-identificado país do "Presidente". Diante disso, quais opções restariam a Locke? Uma delas seria contestar o que diz o entrevistado e ter eventualmente o encontro interrompido. O "Presidente" é o "outro lado" da apuração. Ao deixar as respostas daquele senhor sem contestação, o repórter-protagonista mantém sua fonte. Caso as palavras desse entrevistado sejam ou tenham sido contestadas, poder-se-ia, na edição, alterná-las com as falas de outras pessoas, outras versões. Porém, aqui, se coloca um outro impasse: Locke não consegue produzir documentos com a oposição, nem consegue contato com as guerrilhas – não há sinais de fusão dos dois agrupamentos políticos no filme.

O que, inicialmente, pode se tomar como um elogio a Locke, logo em seguida, torna-se um ítem da crítica plena de senso comum emitida por Rachel (J. Runacre), esposa do protagonista, para quem, ele "não dialoga" e segue cegamente as "regras do jogo". A crítica dela se adiciona à ácida crítica do Presidente aos jornalistas. Essas observações geram tensões: Martin elogia o distanciamento de Locke, mas já tivemos antes uma negação dessa e de outras de suas virtudes pelo próprio repórter, em conversa com o seu sócia, ao admitir que as pessoas não mudam; elas sempre traduzem situações e experiências para códigos conhecidos, em um condicionamento a certos hábitos. Em suma, regras, códigos e hábitos são expressões vitais para a discussão de *The Passenger* porque, entre outras coisas, podemos tentar retomá-las sob vários ângulos, sob diversas acepções.

## Modos de documentação audiovisual

As reportagens realizadas por Locke configuram suas virtudes, para uns, ou defeitos, para outros, mas, por outro lado, elas são também breves e tensas representações de diferentes modos de cinejornalismo. As produções de Locke compõem

três seqüências: os encontros com o "Presidente" e o "Curandeiro" (*witch-doctor*) e a filmagem de um fuzilamento. Não há maiores pistas sobre o entrelaçamento entre essas seqüências, nem se elas pertencem ao mesmo espaço e ao mesmo contexto, muito menos se sabe ainda a sua sucessão cronológica. A seqüência do "Curandeiro" estimula-nos ainda uma ligeira passada de olhos sobre o que, no fundo, se tensiona nela: o cinejornalismo. Nesse ponto, nós acreditamos que talvez venha a ser de alguma utilidade, para uma abordagem do cinejornalismo praticado por Locke, um breve esquema de algumas categorias do documentário, como estão expostas, por exemplo, em um ensaio de Bill Nichols (1983). Ele propõe sinteticamente quatro "modos de representação" no documentário: o expositivo (*expository*), o observativo (*observational*), o interativo (*interactive*) e o reflexivo (*reflexive*). Correndo os riscos inerentes a toda e qualquer esquematização, tentaremos resumir as principais características de três dos modos propostos, articulando-os com o filme em foco.

No modo expositivo, têm-se: a) legendas ou locuções, com voz ao vivo ou em *over* (estilo *voice-of-God*), que avançam uma discussão ou comentário. As imagens e falas capturadas nas entrevistas e depoimentos funcionam como ilustração ou contraponto da locução persuasiva; b) há uma ênfase em uma impressão de objetividade e de um julgamento bem-fundamentado. Julgamento este inserido em quadro de referências, que não são demonstradas para serem aceitas ou questionadas, mas que são tidas como óbvias, referências essas que os entrevistados não controlam, nem compreendem. O tom e a perspectiva também não são eles que os escolhem; c) as seqüências são editadas dentro de um esquema de causa-efeito, premissa-conclusão, problema-solução. Assim, tudo contribui para que se crie na recepção, através do poder do logos, via discurso verbal, uma expectativa para uma solução para problema ou enigma. Algumas das questões levantadas por Nichols sobre o "modo expositivo" podem ser

aplicadas à seqüência do Curandeiro, a saber: a) não temos acesso às "cabeças" (aberturas com o repórter) das reportagens; b) a que vem aquela entrevista? Ela tem algo a ver com as guerrilhas, com o "Presidente" ou com a seqüência do fuzilamento?; e c) a entrevista é uma ilustração de um determinado ponto de vista? Se ela o é, qual deles? Enfim, de qual contexto a entrevista faz parte? O fato é que o gesto inesperado do Curandeiro não resolve o problema da "autoridade", porque mesmo que, a partir daquele momento, o entrevistador passasse à frente da câmera, ele continuaria fazendo as perguntas. E o Curandeiro continuaria alheio ao destino final da entrevista: montagem, voz *over*, trilha musical, efeitos sonoros e gráficos, etc<sup>3</sup>.

Pelo comentado acima, o modo expositivo tem mais a ver com *The Passenger*, mas o que lá se expõe? O que se tem na tela não fornece qualquer pista na direção de uma resposta fundamentada às questões que uma atenta recepção poderia vir colocar. A propósito, o modo expositivo foi uma abordagem utilizada quase hegemonicamente no cinema documentário brasileiro entre os anos de 1960 e 1970 e que tem como exemplos modelares os filmes *Majoria Absoluta* (RJ, 1964-1966), *Viramundo* (SP, 1965) e *A Opinião Pública* (RJ, 1966)<sup>4</sup>.

O modo observativo assim se caracteriza: a) há uma ênfase na não-intervenção do cineasta (no nosso caso, um repórter) no momento da filmagem; b) o filme "cede o controle" aos eventos; c) o cinegrafista coloca-se numa posição discreta; e d) como consequência, cria-se uma ilusão de um acesso não-mediado, não-restrito à realidade. Com relação à edição, os sons e imagens utilizados são aqueles gravados na filmagem. Não se tem locução em voz *over*, nem imagens como ilustração ou contraste ou para promover generalizações. Cada corte ou edição serve principalmente para sustentar a continuidade espacial ou temporal de observação mais do que uma continuidade lógica de uma discussão ou processo. Assim, são descartados a música não-diegética, as legendas

e recapitulações. Esse modo pode ser flagrado, no filme em pauta, na seqüência do fuzilamento. Toda essa seqüência é filmada com câmera na mão, com imagem meio-desfocada, granulada. As cenas carregam no tom com direção a um certo realismo como se fora a seqüência trecho de um documentário clandestino. Em 1975, ano de lançamento de *The Passenger*, uma seqüência como essa poderia até causar um certo desconforto, mas, hoje, com a proliferação das microcâmeras como instrumentos banais das emissoras de TV em todo o mundo, ela certamente pode vir a causar, sim, um desconforto pela precariedade técnica de sua filmagem.

O modo observativo, como temos na seqüência do fuzilamento, comporta, ainda segundo Nichols, um grave problema: esse tipo de filmagem concede uma inflexão particular a considerações morais. Ao permanecer "discreto", o cineasta acaba construindo uma ilusão de uma sua "presença-não participativa", "não-responsável", colaborando na configuração de um caminho para a identificação imediata, para a "imersão poética". E o mais grave, esse modo acena para o prazer voyeurístico, pois somos, então, espectadores, uma espécie de "observador ideal", movendo-se invisivelmente entre as pessoas e os lugares. A seqüência do fuzilamento levanta ainda algumas questões: a) essa seqüência tem algo a ver com atos do "Presidente"? Se afirmativo, por que não se fala do fuzilamento na entrevista? ; b) essa citada seqüência tem algo a ver com o "Curandeiro"? Absolutamente, não; c) essa seqüência tem algo a ver com as guerrilhas? Faltam elementos para essa contextualização. Podemos incorporar a seqüência em pauta como uma ilustração do que Nichols chama de "modo observativo".

Ainda a propósito do "modo observativo" e de objetividade jornalística, vale a pena registrar que a base das críticas que Rachel faz a seu marido, a seqüência do fuzilamento e trechos do diálogo Locke-Robertson apontam para uma reflexão em torno de um dilema típico de filme com repórter

investigativo: observar ou participar? Nesses filmes, o que se entende por participação, ou seja, comprometimento, ascende a um plano de chamamento moral, a que o jornalista deve responder tomando partido entre protagonistas e antagonistas. Para Simmel, o citado dilema é uma falsa questão, assim argumentando, em outro contexto obviamente:

Objetividade não significa de maneira nenhuma não-participação (que, geralmente, exclui tanto a interação subjetiva quanto a interação objetiva), mas um tipo específico e positivo de participação – assim como a objetividade de uma observação teórica não se refere à mente como uma *tabula rasa* passiva, onde as coisas inscrevem suas qualidades, mas ao contrário, ela se refere à sua atividade total, que opera segundo suas próprias leis, e à eliminação, através disso, de ênfases e deslocamentos acidentais, por meio dos quais as diferenças individuais e objetivas produziram retratos diferentes do mesmo objeto (pág. 184)

Já o “modo interativo” caracteriza-se principalmente pelos seguintes aspectos, sistematizados por Nichols (*op. cit.*, pp.44-56): a) o peso da argumentação do filme gira em torno dos comentários e respostas dos atores sociais recrutados para as entrevistas; b) o conhecimento produzido é o resultado da interação entre o/a cineasta ou *videomaker* e os entrevistados ou testemunhas; c) há uma ênfase nas técnicas de história oral no processo de reconstrução histórica de determinado evento; d) não há voz *off*; e) o/a realizador/a intervém deliberadamente em uma determinada situação como o primeiro passo para a construção de uma empatia, que é necessária a qualquer interação futura; e f) quando a entrevista contribui para o modo interativo, enfatiza Nichols, ela é geralmente utilizada como uma prova para alicerçar um ponto de vista, que se mostra, então, como o produto de uma interação na filmagem. A propósito desse último item, seria essa a interação cobrada a Locke por Rachel? A partir da exposição de Nichols, pode-se concluir que não temos em *The Passenger* qualquer movimento no

sentido de uma interação ou de um modo interativo de produção de cinejornalismo, pois, por exemplo, a proposta do Curandeiro nesse sentido não é aceita por Locke. Por sinal, entre os documentários brasileiros, um exemplo paradigmático da aplicação do modo interativo é *Cabra Marcado pra Morrer* (RJ, 1964-1984).<sup>5</sup>

## Desarticulando hábitos de recepção

Aproximamo-nos da “segunda parte” de *The Passenger* considerando-a como um espaço para a dramatização de dois movimentos com vetores divergentes: a prospecção e a retrospectiva (via *flashback*). Vamos enfiar como prospecção um certo conjunto de temas, subtemas, ações e procedimentos da instância narrativa em direção a um fecho. Comporiam esse movimento progressivo (o tom *thriller*) os deslocamentos, as investigações e as mensagens enviadas por várias personagens na tentativa de localização de “Robertson” na Espanha. Há nitidamente três esforços de rememorações em torno de Locke, e todos eles possuem pontos de partida diversificados: os esforços de rememorações Rachel, de Martin e da Estudante. Dentre eles, quem possui a motivação mais tênue é a “viúva”. Não temos acesso a nenhuma informação, nenhum dado afetivo, sobre as origens dessa empreitada. Muito pelo contrário. Primeiro, Rachel contesta o jeito de ser de Locke ao próprio. Depois, ela repete a crítica diante de Martin. Essas observações já evidenciavam um distanciamento entre Rachel e Locke. Quando ela se nega a reconhecer o corpo do próprio marido, reconhece, por outro lado, a nulidade de seu empreendimento prospectivo.

O objetivo de Martin em sua prospecção, montada em rememorações, em torno de Locke se bifurca: o recolhimento de dados para um programa em memória do seu ex-repórter e a busca de um eixo diretivo para a edição desse material. Nesse

infrutífero percurso de Martin, temos internalizada na trama uma situação curiosa: um repórter deixa de ser um agente de produção de informação (um sujeito) para se tornar um objeto opaco à investigação alheia. De uma certa forma, esse movimento de Martin pode ser entendido como uma alegoria do trabalho de edição, feito à revelia de quem captou a matéria-prima e sem um roteiro detalhado. Assim, temos nele a personificação de uma homologia com o trabalho da instância narradora em algumas oportunidades, o que contribui para o caráter reflexivo do filme, sem cuja consideração torna-se difícil falar da crítica de gêneros nele desenvolvida.

O "modo reflexivo da representação" (Nichols, *op. cit.*, pp.56-75) assim se caracteriza: a) esse modo indaga sobre como representamos o mundo histórico. Assim, o foco do texto desliza do domínio da referência histórica para as propriedades do próprio texto (pág.57); b) esse modo destaca uma atenção para os problemas da representação; uma autoconsciência sobre forma e estilo, mas também estratégia, estrutura, convenções, expectativa/perspectiva e efeitos; c) esse modo produz indagações sobre como uma representação pode ser adequada ao que representa; d) esse modo ressalta que toda representação, mesmo repleta de significação documental, permanece uma fabricação, ou seja uma ficção; e) esse modo proporciona mais ênfase à relação entre o cineasta e o espectador do que entre o cineasta e o tema de seu trabalho (pág.60); f) o documentário reflexivo estimula o espectador para uma consciência mais aguçada de sua relação com o texto e do relacionamento problemático do texto com o que ele representa; g) ele enfatiza a dúvida epistemológica, expressa na intervenção deformadora do aparato cinematográfico no processo de representação. O conhecimento não é apenas localizado, mas ele próprio é sujeito a questionamento (pág. 61); h) esse modo provoca desestabilizações em certos hábitos de recepção, podendo isso ser trabalhado politicamente (pág.67), o que é praxe, por exemplo - acrescentamos - no melhor cinema

da *Nouvelle Vague* francesa ou do Cinema Novo brasileiro; e j) esse modo desfamiliariza a experiência, dirigindo a atenção do espectador para os termos e condições da espectralidade, incluindo a posição subjetiva, disponibilizada para o espectador.

Uma outra contribuição teórica de Nichols ao estudo da representação audiovisual, ficcional ou não, no cinema, nos telejornais ou nos *videoclips*, é a discriminação das estratégias reflexivas (*op. cit.*, pp.69-75), sintetizadas em duas grandes modalidades: a reflexividade política e a reflexividade formal. A despeito do termo usado para a primeira estratégia citada, Nichols chama a atenção para o fato de que ambas produzem um efeito político, dependendo essa "politização" do modo como ela funciona em um dado espectador ou em uma dada audiência, tanto ao nível do conteúdo quanto ao nível da forma. A reflexividade formal pode ser operacionalizada através de várias categorias, mas nos restringiremos aqui àquelas que tem mais a ver com o filme em pauta, a saber: reflexividade estilística (pp.70-72) e a reflexividade desconstrutiva (pp.72-73). A primeira desmantela convenções consolidadas, introduzindo brechas, inversões e reviravoltas inesperadas, que drenam a atenção para o trabalho no estilo assim como põe as obsessões de ilusionismo entre parênteses. Já a reflexividade desconstrutiva (pp.72-73) busca alterar ou contestar códigos ou convenções dominantes na representação audiovisual. A ênfase é menos nos efeitos de estilo do que naqueles de estrutura. A propósito, a associação entre código e reflexividade nesse tópico retoma um partido tomado dos estudos dos paradigmas da comunicação de Roman Jakobson, mais propriamente o que ele conceitua como função metalingüística, ou seja, a ênfase do discurso no código pelo qual ele é articulado. Nos estudos literários e fílmicos, o metalingüístico tem sido utilizado como sinônimo para reflexivo numa referência a todos os meios pelos quais um discurso artístico pode, em seu próprio texto, refletir sua própria linguagem e processo<sup>6</sup>.

Estabelecendo uma produtiva relação entre modos de cinejornalismo e padrões de recepção, observa ainda Nichols (*op. cit.*, pág. 56) o seguinte:

- a) as expectativas de recepção são bastante diferentes nos modos expositivo, interativo e observativo. Os filmes expositivos e observativos, diferentemente daqueles interativos e reflexivos, tendem a esconder o trabalho de produção, os efeitos do próprio aparato cinematográfico e o processo de enunciação;
- b) quando os filmes interativos tomam a forma de histórias orais, associadas estreitamente à reconstrução de um evento ou período histórico, a reconstrução é claramente o resultado da montagem desses pedaços discretos de depoimentos. O processo é mais enraizado em perspectivas individuais ou em lembranças pessoais do que em um comentário "impessoal" (*voice-of-God*);
- c) o espectador de filmes interativos espera ser testemunha do mundo histórico tal como representado por alguém que o habita e por que faz o processo de residir uma dimensão distinta do texto. O texto, qualquer que seja ele, endereça ao espectador a ética ou política do embate (*encounter*). Esse embate é entre quem manipula uma câmera e aquele que não o faz.

Ainda a respeito das estratégias de recepção, é importante se ressaltar que a reflexividade de *The Passenger* atua principalmente, em nosso entendimento, em torno dos gêneros, item fundamental, por sinal, para a transformação da arte cinematográfica em um item da indústria cultural, ou seja, para a sua produção em massa. Para simplificar as coisas, entendemos aqui como gênero cinematográfico uma combinação de temas, elementos narrativos e de *mise-en-scène* organizados de uma maneira para que possa atender às expectativas de um determinado público. Dentre os vários gêneros e subgêneros disponíveis, destacaremos dois deles em que o diálogo crítico de *The Passenger* nos parece mais

produtivo: o filme com um/a jornalista como protagonista e o gênero *road-movie*.

As narrativas que tem profissionais de jornalismo como personagens principais formam um *corpus* que se desenvolve volumosamente desde os anos 1910. Com base na frequência de temas, de tramas e de estratégias narrativas, já foram categorizados alguns dos elementos que poderiam fixar elementos para a constituição talvez de um gênero ou subgênero, tarefa dificultada bastante pelo fato de que o traço principal de distinção da personagem é de natureza psicológica, e não física como nos outros gêneros (por exemplo, a louca fatal no *noir*, etc.). Entre essas sínteses, disponibilizamos aqui aquela elaborada por Ness (1997):

- a) elementos dramáticos: 1. Final romântico com formação do par protagonista-antagonista ou protagonista-fonte principal. 2. Os prazos encarados como inimigos, e não como itens de planejamento. 3. Problemas conjugais do/da protagonista como consequência natural de excessiva dedicação à profissão. 4. Complicações decorrentes de conflitos centrados em questões éticas. As ações éticas ou antiéticas de certas personagens conduzirão o conflito a um ponto de crise;
- b) caracterização da personagem. Há poucos elementos que caracterizam com precisão a nossa personagem-tema. O principal elemento nesse sentido talvez seja a sua atitude a respeito da verdade e como ela afeta a sua prática profissional. Tem-se em geral que: 1. No início da narrativa, ela pouco ou quase nada sabe sobre o assunto que vai apurar, mas, ao final, é a maior autoridade local sobre o mesmo. 2. Fazedor de políticos. 3. Ela é um detetive ou espião, resolvendo crimes. 4. Ela é tratada como uma força positiva ou negativa, a/o protagonista em pauta é quase sempre considerada como um "marginal" (*outsider*), que trabalha independentemente da empresa jornalística. 5. Há um certo desdém pela profissão, comportamento que ele/ela estende para policiais ou para políticos;

- c)** conflitos com a verdade: 1. O padrão-básico narrativo nesse tópico é desenvolvido em termos de qual verdade está sendo procurada ou suprimida no filme e como e por quem essa verdade é controlada e como ela é percebida pela imprensa e pela sociedade a qual aparentemente ela serve. 2. A oposição sobre a natureza da verdade leva a considerações sobre as próprias operações da imprensa. Se a imprensa é retratada positivamente, então, uma força de oposição buscará impedir os jornalistas de atingirem seus objetivos. O exemplo clássico contemporaneamente disso está em no filme *All The President's Men*, (EUA, 1976), dirigido por Alan. J. Pakula. Esse item é fundamental porque a imagem da imprensa, positiva ou negativa, é função dessa relação. A resolução do conflito nesse gênero ou subgênero envolve a eliminação da ameaça, que pode ser física ou ideológica, sendo essa última a dominante, retratando a luta ideológica entre a liberdade de imprensa e o seu controle por forças negativas internas ou externas: a) o empenho na busca da verdade pode ser proveniente de uma inquirição pessoal (o/a protagonista é afastado de uma cobertura ou até mesmo demitido, mas continua apurando por conta própria e b) a ocultação de um dado pode se dar para favorecimento profissional;
- d)** elementos iconográficos: máquinas fotográficas com filmes intermináveis, câmeras de TV que transmitem ao vivo, mesmo sem antena parabólica, canecos brancos para café, sempre sorvido com o/a jornalista sentado/a em uma quina de uma mesa de trabalho, bares de categoria inferior, redações esfumaçadas, equipamentos tecnológicos como extensões do próprio corpo; e
- e)** convenções sonoras: diálogos rápidos e uma atmosfera de caos nas redações com ruídos de diversas fontes (telefone, telex, teletipo, máquinas de escrever, rádios transmitindo partidas de futebol), principalmente antes da implantação das redações informatizadas (pp.7-14).

O *road-movie* é um gênero cinematográfico de extração norte-americana por excelência com seus vínculos temáticos relacionados à cultura da expansão da fronteira, às caravanas dos pioneiros e às cavalgadas solitárias de seus *cowboys*, sendo esse gênero narrativo associado nas telas mais frequentemente a uma outra cultura: a do automóvel. Na ficção de matriz hollywoodiana, esse gênero - ou subgênero para alguns historiadores - tem sido útil para a dramatização de abordagens diversas, sendo que, dentre elas, o filme em pauta se utiliza das seguintes: a) a trajetória do anti-herói; b) a estrada como uma metáfora para a liberdade, que tem como antecedentes de peso o francês *A Bout de Souffle* (França, 1959) e o norte-americano *Easy Rider* (EUA, 1968); c) o abandono dos laços familiares; e d) a fuga às restrições de um passado.

Se, por um lado, *The Passenger* incorpora notadamente em sua "segunda parte" alguns dos expedientes narrativos do *road-movie*, por outro lado, esse filme, em sua proposta desconstrutiva, faz algumas inversões, a saber: a) a estrada conduz Locke ao beco sem saída de um hotel no interior da Espanha, onde comparece a um encontro, que não marcou e onde é assassinado; b) ele abandona uma família em Londres, mas inicia sem muito empenho um novo romance; c) a personagem protagonista não consegue se livrar do passado, pois, tido como morto, tem que se livrar da perseguição da ex-exposa (que não acredita no aviso fúnebre) e do ex-chefe imediato, ansioso por obter informações sobre a passagem dele na África para montar um programa em sua homenagem; e d) a formação do par romântico. Nesse último item, por sinal, apresenta-se uma contrariedade ao machismo do gênero *road-movie*, repleto que é de duplas masculinas.

Um importante ponto em comum entre o *road-movie*, tal como consolidado na indústria hollywoodiana, e esse filme europeu, inserido no "cinema de autor", é que a seqüência de eventos de *The Passenger* acaba criando as situações para que se romantize a "alienação" da personagem

(Cohan / Hark, 1997, pp.1-14). E o filme em foco fornece mais matizes para essa via de abordagem. Em um primeiro momento, Locke é o estrangeiro na África (em inglês, estrangeiro também pode ser definido como *alien*); em um segundo momento, quando ele assume a identidade do contrabandista, ele se aliena de uma identidade, de um currículo, de um passado, e pode, daí por diante, "sob a pele" de Robertson, pôr-se em perspectiva. Ao tempo em que Locke/Robertson deixa de ser o "estrangeiro" ao voltar para a Europa, o protagonista acentua o dado de sua alienação de sua antiga identidade.

Ao tempo em que a personagem produz o estranhamento de uma *persona* antiga, a instância narradora vai produzindo simultaneamente a incorporação e a rejeição - outro estranhamento - de elementos do gênero *road-movie*, uma das fontes de sua poética. Esse procedimento estabelece uma identidade entre discurso de personagem e estratégia narrativa, procedimento esse já sistematizado nos anos 60 por Pasolini como "discurso indireto livre" e, que, por sinal, uma das fontes de "estranhamento" de outro "filme de jornalista", que é *Terra em Transe* (Brasil, 1967), por exemplo.

Uma outra tradição de gênero com que *The Passenger* vai dialogar é justamente a do "filme de jornalista", mais propriamente com o recorte dos correspondentes estrangeiros, filão que possui uma história tão antiga quanto diversificada em termos de estratégias narrativas e temas. A representação do correspondente estrangeiro no cinema de ficção internacional pode ser esquematicamente configurada em três momentos. O primeiro deles está desde já associado a uma situação de comunicação intercultural - a seqüência do Curandeiro no filme em análise é um exemplo dessa permanência -, para não dizer étnica: as produções norte-americanas sobre a Revolução Mexicana (1910-1920) e sobre movimentos de libertação no Norte da África. Um segundo momento no conjunto dessa modalidade de representação gira

praticamente em torno de obras que têm como objetivo mais amplo, mas nem sempre o mais explícito, a mobilização de uma opinião pública para a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Entre essas obras aliciadoras pode ser citada, por exemplo, o *thriller* hitchcockiano *Foreign Correspondent* (EUA, 1941).

Com lançamentos posteriores à entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, merecem destaques os filmes *The Story of G.I. Joe* e *Objective, Burma!*, ambos dos EUA e lançados em 1945. Os aspectos mais destacados por Manvell (1981) na caracterização do correspondente nas obras desses períodos são: a) o jornalista como um "servidor público" em defesa da democracia frente a inimigos internos e externos; b) o jornalista como uma "bússola moral" em um mundo em convulsão; e c) o jornalista como o "porta-voz" do homem comum (pp.209-31).

Em sua maioria, os filmes que tematizam conflitos relativos à instauração, desenvolvimento ou desfecho de grandes conflitos pré-guerra no Vietnã (fase norte-americana) apresentam o correspondente vinculado a uma unidade de combate, atuando como se fora a encarnação da "testemunha ocular da História". O trabalho do jornalista em geral nesse tipo de filme é apresentado de forma simplificada: ele não detém o privilégio de uma câmera subjetiva ou de uma ou outra voz *over*. Assim, em suas raríssimas manifestações de subjetividade, parece não haver espaço para ele manifestar crises de natureza ética, moral ou político-ideológica. A partir da intensificação da presença de tropas dos EUA na Coreia nos anos 50, começam a ser repercutidas, ainda que numa tênue intensidade, certas diferenças: alguns filmes são mais críticos com relação à presença bélica americana além-fronteiras, e o relacionamento afetivo interracial começa a ser problematizado.

Um terceiro momento da representação em foco pode ser localizado com mais freqüência no pós-Vietnã quando as ações militares dos Estados

Unidos no Sudeste Asiático são severamente discutidas. Notam-se também, nas obras desse período, tramas em que conflitos interétnicos, para não dizer raciais, ganham uma maior visibilidade. O Outro de raça, que, no filme-padrão sobre a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, estava restrito ao japonês, passa agora a ser amplificado a todo e qualquer oriental que não seja de país aliado da OTAN. Na esteira das críticas aos comandantes militares e aos políticos, estão aquelas críticas dirigidas à mídia. Alguns dos motivos mais evidentes para as mudanças sinalizadas nesse momento com relação ao anterior estão certamente associados a dois fatores: a presença avassaladora da mídia na cobertura dos conflitos naquela região da Ásia e uma espécie de batalha travada nos próprios meios de comunicação em torno da adesão ou rejeição àquelas invasões.

Gêneros cinematográficos pressupõem principalmente convenções narrativas, que automatizam, pela eficácia ou pela repetição, padrões de recepção. Ou seja, temos, simplificada, códigos e hábitos expressões que estão presentes com uma certa intensidade nos encontros de Locke com Robertson, com Rachel e com "Feiticeiro". Acreditamos que, neste ponto do texto, poderemos ter uma outra chave para uma aproximação em torno de um certo estranhamento proporcionado por *The Passenger*. Estranhamento esse que poderia ser rastreado no tenso movimento entre a incorporação de regras e convenções e uma certa inversão de procedimentos nessa absorção. As citadas incorporações (reforço a uma tradição) e rejeições (rompimento de expectativas) apontam para o cinema reflexivo e, simultaneamente, acentuam um certo movimento, que visaria diminuir as possibilidades de uma adesão emocional na recepção a protagonistas ou antagonistas. Com uma certa tradição queremos nos referir aos materiais e os procedimentos de que o filme em foco se utiliza para sua inserção nos gêneros. Assim, tem-se uma via para se compreender a presença no filme em análise de certos elementos

de trama, como a troca de identidade, que também gera efeitos de comédia, ou a personagem que se finge de morta ou cuja morte é trampolim para a consecução de um objetivo.

No *road-movie* padrão, os protagonistas permanecem juntos "para o que der e vier" até o fim e não têm, como no caso de Locke e Estudante, uma agenda de "compromissos". Talvez se eles os tivessem ou se quisessem cumprilos não estariam na estrada... Um outro dado incomum com relação à agenda do protagonista é que nela estão apenas nomes de cidades, datas, horários, pontos de encontro e pseudônimos. Falta o principal: o que está por trás dessa sucessão de nomes. O rompimento de expectativas se apresenta ainda em *The Passenger* ainda pela economia na caracterização das personagens; na recusa ao fornecimento do expediente narrativo da focalização interna (via câmera subjetiva) a um repórter cinematográfico, principalmente quando ele é o protagonista; e na desdramatização das mortes dos dois David. Há uma certa expectativa, que é frustrada, em torno do uso da câmera subjetiva que se mostraria funcional em dois momentos pelo menos: na seqüência da rememoração do diálogo Locke-Robertson e na seqüência do teleférico em Barcelona. Ou seja, em duas oportunidades, há um claro propósito da instância narrativa em bloquear qualquer oportunidade de identificação, via câmera subjetiva, da recepção com o protagonista.

Um outro elemento de estranhamento é a precariedade na caracterização das personagens principais e secundárias (Presidente e Curandeiro, por exemplo), criando estereótipos e, por outro lado, deixando-as com pouca ou quase nenhuma motivação para suas ações. Referimo-nos a dois deslocamentos-chave. No primeiro, o que leva Rachel a se interessar pelo périplo de seu marido após a sua (dela) partida da África? O que leva Locke a seguir a agenda de compromissos do "verdadeiro" Robertson, uma vez que o primeiro estava querendo se livrar de compromissos (casamento, emprego e, provavelmente, a

profissão)? Mais ainda, o que leva Locke a seguir à risca essa mesma agenda, principalmente depois que os contatos nela agendados não se consumaram? Talvez uma das pistas para se localizar uma oculta motivação para a opção de Locke seja a remissão ao que um analista de *A Bout de Souffle* vê em seu protagonista, o ladrão Michel (J.-P. Belmondo): *Belmondo é um marginal (outlaw) existencial em fuga, uma apoteose do ato gratuito (acte gratuit) gideano* <sup>9</sup>.

Os recursos narrativos que proporcionam distanciamento e as reapropriações de traços e convenções de gênero em *The Passenger* apelam claramente para uma reflexividade em dois movimentos. Em um deles, desperta-se a atenção para a dificuldade que se encontra na construção de trajetórias a partir de fontes precárias ou despistamentos – que os périplos da esposa e chefe do protagonista internalizam. No outro movimento, há uma sinalização para o escancaramento da artificialidade na construção de narrativas cinematográficas, sejam documentários ou filmes de ficção. Essa artificialidade é acintosamente apresentada nas seqüências da falsificação dos passaportes e no longo plano-sequência com que o filme se encaminha para o fim. Acreditamos que, assim agindo, a instância narrativa poderia estar sinalizando também para um dado político extrafílmico, inserindo, a seu modo, com ironia e maestria, <sup>10</sup> um *teor subversivo dentro da engrenagem do mercado* <sup>10</sup>.

## Da dupla ao duplo

Estabelecidas algumas linhas para a abordagem dos rompimentos de convenções de gêneros e subgêneros, resta-nos ainda pontuar brevemente uma outra desconstrução no filme em análise, desconstrução essa relativa às incorporações e inovações com relação ao tema do duplo. Esse tema, assim como as categorias do gênero, é mais uma herança literária da narrativa cinematográfica. Ele tem proporcionado em ambas as artes a

dramatização das crises de identidade pessoal. Nas abordagens mais tensas, essas crises são instantes preparatórios para desfechos trágicos em que, geralmente, a personagem "duplicada" comete um crime pela qual a personagem "original" vai pagar. O tema do duplo tem sido utilizado freqüentemente em narrativas audiovisuais para a caracterização de tramas envolvendo humano versus andróide ou "replicante", insanidade, paranóia, narcisismo e esquizofrenia – como se tem em *Psico* (EUA, 1960) e em *Dressed to Kill* (EUA, 1980). Independente desses exemplos de tragicidade, o duplo tem alimentado, principalmente, no cinema, incontáveis comédias, cujos argumentos invariavelmente usam e abusam da troca de identidade entre sócias. Nos filmes de extração hollywoodiana, um atributo essencial para que esse mecanismo funcione é que um/a mesmo/a ator/atriz interprete os dois papéis.

*The Passenger*, em sua aproximação e em seu distanciamento de gêneros e estruturas narrativas, estrutura a sua "segunda parte" na "fantasia" de um ex-repórter, que se transveste de traficante de armas. A despeito de uma ligeira semelhança entre Jack Nicholson e o ator que interpreta Robertson, a instância narradora não investe muito nessa semelhança física. A rigor, se estivesse interessada nesse item "naturalista", ela teria certamente posto Nicholson para interpretar os dois papéis. Esse é o primeiro aspecto – digamos "formal" – da postura de desconstrução que, em nosso entendimento, é feita pela instância narradora em torno de convenções dramáticas do cinema de ficção. Nesse ponto, a despeito de subverter uma convenção cinematográfica, a instância narradora acaba por construir ou aperfeiçoar uma outra: ela se utiliza do status do "cinema de arte" europeu para estabelecer com a recepção um pacto de fruição, em que se toma como dado o fato de o "sócia" de uma pessoa rigorosamente não sê-lo <sup>11</sup>.

O segundo aspecto de uma postura desarticuladora da instância narradora está mais para o âmbito das estruturas narrativas mais

freqüentemente associadas à utilização do citado expediente. Fora do âmbito das comédias, a presença do duplo – repetimos – está relacionada ao cometimento de um crime. No filme em foco, o falso Robertson chega até a lucrar alguma coisa com uma venda antecipada de armas, mas, ao contrário das convenções, ele não foge de onde está para gastar o dinheiro em um “paraíso tropical” ou se submete a uma cirurgia plástica para não ser mais identificado. Curiosamente, “Robertson” continua a seguir as datas e locais da agenda do Robertson morto, uma agenda, que, inicialmente não conseguia decifrar, indo até um compromisso, que jamais assumira, ao encontro da morte. Nos filmes que seguem as convenções táticas da utilização do tema do duplo, o sócia, invariavelmente um antagonista nato, se utiliza da semelhança com o protagonista para cometer um crime ou para matar no lugar dele, mais jamais morre no lugar do protagonista. Aqui, nos parece que há um investimento maior da instância narradora na direção de uma certa inverossimilhança do que na obediência a um “naturalismo” hollywoodiano da semelhança absoluta, possibilitada por um duplo papel. Assim, mais uma vez, *The Passenger* busca sutilmente subverter uma convenção, ligada a um certo padrão de recepção, no caso as convenções dramáticas do *thriller*, do filme de aventuras, relativas à figura do duplo como protagonista/antagonista.

## Considerações finais

Na abertura desse texto, dissemos que *The Passenger* estimulava-nos indagações relativas à condição do estrangeiro na contemporaneidade, indagações relativas aos modos de representação no cinejornalismo (mas que podem ser estendidos a toda produção do audiovisual) e indagações relativas a estratégias reflexivas na narrativa de ficção. Uma tônica na proposta analítica que fizemos até aqui foi a de considerar a estratégia narrativa da sua instância narradora como ancorada em movimentos sutis de incorporação

e rejeição de determinados procedimentos relativos a gêneros cinematográficos, padrões de recepção e comunicação intercultural. Nosso último tópico, aqui, diz respeito mais propriamente a um item do *medium*: a câmera.

É procedimento-padrão em narrativas cinematográficas, sejam de natureza documentária ou ficcional, o uso da “transparência” na captação das imagens, ou seja, deve-se esconder ao máximo a presença de um aparato entre o que se registra e o espectador. Isso também se observa no filme em pauta, mas há determinadas escolhas no processo de filmagem de *The Passenger* que, sutilmente, buscam registrar a presença desse aparato. Vamos destacar algumas dessas passagens e o que há de mais inusitado nelas:

- a) seqüência de abertura. Aqui, a câmera surpreendentemente não chega “simultaneamente” com o repórter, mostrando-nos, do ponto de vista dele, a cidade africana. Muito pelo contrário, a câmera está colocada em uma posição, produzindo um plano geral, produzindo uma sensação de que ela já é familiar ao ambiente em que encontrou um lugar cômodo para se posicionar, de onde observa o recém-chegado em sua busca de contatos. Outro dado de estranhamento dessa escolha do plano geral é que ele, normalmente, seria utilizado em plano de localização para identificar pelo alto um cidade, um bairro ou uma rua. Aqui, a narrativa começa já por uma rua de uma cidade não-identificada, nem aqui, nem depois;
- b) seqüência no bondinho em Barcelona. Em determinado ponto da viagem no bondinho, “Robertson” põe-se parcialmente para fora do veículo, abre totalmente os braços e começa a imitar os movimentos de uma imensa ave, metaforizando a liberdade. Normalmente, poder-se-ia esperar um plano oblíquo superior (*plongée*), em que a câmera subjetiva “assumiria” a perspectiva da personagem. Aqui, não. A câmera observa a personagem “à distância”; e

c) seqüência do bar à beira da estrada. Registra-se aqui mais uma desvinculação entre personagens e câmera. "Robertson" está conversando com a "Estudante" sobre trivialidades quando a câmera, como se estivesse desinteressada do papo dos protagonistas, começa a seguir os movimentos dos carros que passam em frente da direita para a esquerda e vice-versa.

Dissemos mais acima que há um claro propósito da instância narradora em bloquear qualquer oportunidade de identificação da recepção com a protagonista, excluindo até a mínima oportunidade de uma câmera subjetiva, procedimento comum em narrativas com repórter cinematográfico, como é o caso de Locke. Esse esforço de desvinculação não se restringe apenas à negação do uso da câmera subjetiva. Esse esforço se evidencia ainda em momentos em que a direção do olhar de Locke não se confunde com a posição da objetiva, resultando no fato de que acabamos por "encontrar" Locke onde não o esperávamos. Esse procedimento interfere com o princípio do "eixo de câmera". No entanto, o ponto em que essa desvinculação é mais acintosamente colocada é na seqüência de encerramento, objeto de nossa observação nesse tópico.

Vamos nos privar de tentar descrever com minúcias a seqüência de encerramento para evitarmos o risco de constrangermos com isso quem conhece esse filme. Vamos a uma síntese brutal: o falso Robertson está deitado na cama de um hotel em uma cidade da Espanha próxima ao estreito que separa esse país da África. Ele lá está atendendo a um compromisso, que não marcou – compromisso do verdadeiro Robertson. Passa-se o tempo, e lentamente percebemos que a câmera começa a se desvincular da companhia de "Robertson", passando vagarosamente por entre as grades de ferro da janela do seu quarto,

circulando pelo largo em frente e se dirigindo de novo ao hotel, postando-se em frente à janela de onde partira. São consumidos aproximadamente 14 minutos nessa operação, tida pelo espectador como um plano-sequência. Durante os 14 minutos do "passeio" da câmera, muita coisa acontece dentro e em frente ao quarto, há sons de vária natureza, diálogos mal ouvidos e um assassinato. No entanto, a instância narradora parece-nos mais preocupada em registrar detalhadamente o citado passeio. À primeira vista, o plano-sequência parece um exercício puro de virtuosismo de montagem – e o é -, mas poderíamos entendê-lo como algo a mais se levarmos em consideração os movimentos divergente câmera-personagem ao longo do filme, enfatizados pelas seqüências destacadas acima.

Há na seqüência final, entre outras coisas, em nosso entendimento, a concretização do que entendemos ao longo desse texto como procedimentos de reflexividade, procedimentos de metalinguagem, diria o lingüista russo Roman Jakobson. Essa reflexividade culminaria na decisiva e, aparentemente gratuita, desvinculação câmera – personagem ao final. Ao se postar em frente à janela do quarto do hotel, em que jaz "Robertson", a câmera acintosamente se distancia da personagem-tema. A câmera acintosamente se distancia de um certo naturalismo na representação cinematográfica. Acintosamente, a câmera mostra sua estrangeiridade diante de seu companheiro de jornada. Nesse último aspecto, a câmera poderia estar até parodiando o "vôo" de "Robertson" sobre o mar em Barcelona, pleiteando também a sua liberdade, pleiteando a "identidade" do aparato cinematográfico. Enfim, entre outras coisas, em um filme que discute tanto objetividade, modos de representação e comunicação humana, a câmera pode estar acintosamente mostrando que ela também possui pontos de vista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, J.-C. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GEADA, E. *O Poder do Cinema*. Lisboa, Livros do Horizonte, 1982.
- COHAN, S. & HARK, I. R. *The Road Movie Book*. London: Routledge, 1997.
- LA REGINA, S. Dois Irmãos (O duplo e a tradição literária). Salvador, *Veritati* XII, 2 ( 2001):217-230.
- MANVELL, R. How movies portray the press and broadcasters. In RUBIN (1981:209-31).
- NABOKOV, V. *Lolita*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- NICHOLS, B. *Representing Reality (Issues and concepts in documentary)*. Bloomington: Indiana Univ.,1991.
- ORR, J. *Cinema and Modernity*. Cambridge: Oxford Univ., 1983.
- PARENTE, A. *Narrativa e Modernidade (Os cinemas não-narrativos do pós-guerra)*. Campinas: Papirus, 2000.
- PASOLINI, P. P. Cinema de Poesia. In GEADA, E. *O Poder do Cinema*. Lisboa: 1982.
- RUBIN, S. *Combat Films*. Jefferson, McFarland, 1981.
- SARGEANT, J. & WATSON, S. (ed.) *Lost Highways ( An illustrated history of road movies)*. N. York, Creation, 1999.
- SIMMEL, G. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- SPRINGER, C. Comprehension and crisis: reporter films and the Third World. In FRIEDMAN, L. (org.) *Unspeakable Images*. Urbana: Univ. of Illinois, 1991.
- STAM, R. et al. *New Vocabularies in Film Semiotics (Structuralism, post-structuralism and beyond)*. London, Routledge, 1996.
- VASCONCELOS, M. *Rimbaud da América e outras Iluminações*. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.
- XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

## NOTAS

1. Springer (1991, pp.165-189) assim analisa essa situação: *A fim de estabelecer a identidade inicial, disforme e deslocada do repórter, os filmes desestabilizam a focalização do sujeito, construindo a cultura estrangeira como caótica e violenta com a câmera adotando primordialmente o ponto de vista desorientado do repórter. Todas essas seqüências de abertura criam uma sensação de desamparo em face da violência imprevisível (pág.169) (...) Para colocar o espectador na mesma posição do repórter em relação à confusão reinante, freqüentes tomadas do ponto de vista do repórter encorajam o compartilhamento de sua observação do novo lugar (pág.171).*
2. Essa diversidade cultural voltará a ser trabalhada, por exemplo, no filme *The Year of Living Dangerously* (AUS.,1982) de modo diverso. Nele, o guia-intérprete-cinegrafista (L. Hunt) – dono da voz *over* –

considera a si mesmo e ao correspondente australiano (M. Gibson) como pessoas "divididas". Elas não pertenceriam a nenhum lugar, a nenhuma cultura, em função da diversa origem étnica de ambos.

3. A simples inversão de 180 graus na direção da objetiva, colocando o entrevistador em foco, não modifica a estrutura de poder – aqui entendido como saber técnico -, incorporada em um certo tipo de realização. Para uma discussão mais ampla dessa questão, ver o capítulo "A voz do outro", em Bernardet (1985, pp.103-24).
4. Esses títulos nacionais são extensivamente analisados por Bernardet (1985, pp.11-48) como objetos de demonstração do que ele chama de "método sociológico", que seria caracterizado pelos seguintes aspectos: a) *os entrevistados somente falam quando são indagados, não falam das mesmas coisas, e não falam do mesmo modo. Eles são a voz da experiência, nunca generalizam e nem tiram conclusões enquanto a voz do locução em off é única, gravada em estúdio com uma prosódia regular e homogêna, fornecendo números e estatísticas* (pág.11); b) *os entrevistados funcionam como uma amostragem, que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real. O texto da locução em off se baseia em um aparelho conceitual científico, que nos desvenda a significação da experiência* (pág.13); c) a locução em off é a voz do saber: um saber generalizante, que não encontra na origem da experiência, mas no estudo de tipo sociológico", que *dissolve o indivíduo nas estatísticas e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu respeito* (idem); d) *discurso constantemente concatenado, interligado, pela exposição das idéias, pelos temas lançados por palavras e pelo encadeamento das imagens* (pág.24) e e) *reposição do tema inicial enriquecido pelo desenvolvimento* (pág.25)
5. Para uma análise desses filmes, ver Bernardet (*op. cit.*, pp.59-72), que observa nos filmes citados uma nova dramaturgia documentária, desmontando o "método sociológico" através dos seguintes procedimentos: a) os filmes não buscam captar "o que é", mas geram intencionalmente uma "situação específica", provocando uma "alteração no real"; b) o que se tem na edição final *não é o real, como seria independente da filmagem, mas justamente a alteração provocada* (pág.64); d) essa alteração seria o resultado da transmissão de informações dos realizadores aos entrevistados. O que se tem na tela são as reações deles a essas informações (idem); e) *a intervenção feita pelo cineasta tem um caráter pedagógico. Mesmo que a intervenção não vise a uma alteração predeterminada do comportamento do entrevistado, o cineasta coloca-se na posição de quem possui mais informações do que o entrevistado, lhe transmite tais informações e pressupõe que essa transformação provocará uma transformação* (pp.64-65).
6. Em "Semiologia das Mensagens Visuais", Umberto Eco parte dos trabalhos de Roman Jakobson e C. S. Peirce, para propor os seguintes códigos operacionais com base no signo icônico: códigos perceptivos (domínio da Psicologia da Percepção), códigos de reconhecimento (taxonomias disseminadas culturalmente), códigos de transmissão (os pontos em uma foto, as linhas de imagem televisa), códigos tonais (elementos conotativos relacionados a uma convenção estilística), códigos icônicos propriamente ditos (figuras, signos e semas), códigos iconográficos, códigos de gosto e sensibilidade, códigos retóricos (figuras, premissas visuais e argumentos visuais, códigos estilísticos e códigos do inconsciente. Apud STAM, R. et al. (1996, pp.30-31). Para uma aplicação dessa proposta

- de Eco, associada às teorias de C. Metz, ver *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*, de Antônio Moreno. Rio de Janeiro: Funarte / EdUFF, 2001.
7. A adaptação desse conceito literário à teoria cinematográfica foi feita por P. P. Pasolini no ensaio "Cinema de Poesia" (Geada, 1982). Mais recentemente, esse conceito voltou à tona em Parente (2000), cap. "O monólogo interior e o monólogo narrativizado cinematográfico" (pp.56-83).
  8. Abrimos aqui uma exceção nessa regra de gênero para *Easy Rider* (EUA, 1969) em que a dupla de protagonistas sai da Califórnia em direção a um lugar específico com um objetivo também específico. Para uma abordagem de gênero presentes nesse filme, ver Sargeant & Watson (1999, pág. 67-80) e Cohan, S. & Hark, I. (1997, pp.179-203).
  9. Observação retirada de Orr (1983, pág. 137). A propósito da relação estabelecida com a citada personagem, ver ainda A. Bergala, para quem uma das fontes do temário de Godard estaria na vida e obra do poeta francês Arthur Rimbaud, pois *a maior parte das personagens godardianas dos anos 60 (...) não tem passado, ou quase não o tiveram, em todo caso não tiveram infância, e parecem tornar deles a palavra de ordem de Rimbaud* (pág. 28). Apud Vasconcelos (2000, pág.260). Por falar em Rimbaud, o súbito transvestimento do jornalista-protagonista em traficante na África já suscitou em mais um de analista uma ponte entre essa caracterização e a vida desse poeta francês. No Brasil, essa abordagem está presente, por exemplo em Vasconcelos (*op. cit.*): *Em Passageiro [The Passenger], o realizador parece mesmo ilustrar o entrecho básico da obra-vida, quando transmite na figura de Locke, um repórter internacional de TV, a ultrapassagem para o outro lado de sua atividades como observador, voyeur do mundo, fazendo com que troque de identidade, assumindo a existência do Outro, traficante de armas em uma revolução africana* (pág. 269).
  10. Apropriamo-nos aqui de uma construção, referente a um outro contexto, elaborada por Ismail Xavier, na introdução ao seu ensaio *Alegorias do Subdesenvolvimento*, pág.20.
  11. O tema do duplo tem sido uma fonte inesgotável para o cinema desde *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de R. L. Stevenson, e F. Murnau com *Der Januskopf* (1920). Trata-se de um tema tão rico e com tanta ambigüidade que está presente tanto em dramas (*Psycho*, 1960; *Dressed to Kill* (EUA), 1980; e *Blade Runner* (EUA, 1982) como de comédias *The Nutty Professor* (EUA) , 1963, e *O Duplo* (BR, 2000)). Para uma abordagem panorâmica desse tema na literatura, ver La Regina (2001).