

O dia em que Simmel
foi às Arábias. Aspectos
formais do estrangeiro,
convenções de gêneros
e padrões de recepção
no filme *Passageiro,
Profissão: Repórter*

Júlio César Lobo*

Esse ensaio busca revelar e discutir procedimentos narrativos utilizados no filme *Passageiro, Profissão: Repórter* (*The Passenger*, Itália/França, 1975), dirigido por Michelangelo Antonioni, procedimentos esses que produzem a desconstrução 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.

Cinema - Reportagem investigativa - Estudos Culturais

* Professor Doutor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia e da Universidade do Estado da Bahia. (jceslobo@hotmail.com)

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.

Cinema - Inquiry report - Cultural Studies

Cet essai cherche à mettre en avant et à discuter les procédures narratives employées dans le film Le Passager, Professione : Reporter (Itália/França, 1975), réalisé par Michelangelo Antonioni. Ces procédures produisent la déconstruction des genres ou des sous-genres filmiques (thriller, road-movie e reportage d'investigation), qui interroge le concept « d'objectivité journalistique ». Ce film, dans une « première partie », se rapproche, par son thème, à d'autres œuvres contemporaines, qui ont, elles aussi, un correspondant étranger comme protagoniste, surtout lorsqu'il s'agit des guerres et des guérillas du Tiers-Monde, et, dans une « seconde partie », il se rapproche d'un cinéma plus « conceptuel » et plus « réflexif ». Notre abordage établit une liaison inter-textuelle entre la proposition d'une « sociologie de l'étranger », comme elle se présente dans l'œuvre de G. Simmel; e les contributions des Études Culturels, en ce qui touche à l'analyse de l'audiovisuel contemporain.

Cinéma - reportage d'investigation - Études Culturelles

Este ensayo busca revelar y discutir los procedimientos narrativos utilizados en la película El Reportero (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. Sin embargo, 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.

cine - reportaje de investigación - estudios culturales

Introdução

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

A representação social. Trata-se aqui de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como o veículo das representações, que uma sociedade dá de si mesma. De fato, é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulações sociais é que foi possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas.

Jacques Aumont

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 bangues-bangues. (...) 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 amazéns por policiais patologicamente destemidos (eu próprio lhes dei menos trabalho).

Vladimir Nabokov

Passageiro, Profissão: Repórter (*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, trama que 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 alguns procedimentos utilizados pela instância narradora na desconstrução de gêneros ou subgêneros, interferindo conseqüentemente em padrões de recepção, e discutir outros procedimentos utilizados na caracterização do repórter investigativo como mais um estrangeiro.

O filme 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 esse filme não se interessa por essa contextualização, ele, por outro lado, aponta para outras: as tensões por trás de movimentos de independência política, de "libertação nacional" e 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 aqui a situação-cliché do jornalista acoplado a um batalhão, convivendo apenas com seus conterrâneos. Essa situação e um pressuposto desnecessário contato com os nativos – haviam se constituído em marcas desse filão por décadas.

Peculiaridades do olhar estrangeiro

A condição de estrangeiridade de Locke é colocada desde o início e acentuada pelos encontros e desencontros com um presidente africano, com um curandeiro e com nativos. Esse inesperado desconforto se corporifica, por um lado, na precária rede de contatos à disposição dele e, por outro lado, 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 aplicão 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 não comporta sequer um toco diálogo. Por sinal, em que idioma ele seria possível? Inglês? Não. Francês? (*"Vous parlez français?"*) (*sic*). Também não. Trata-se 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. Neles, 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.¹ A singularidade do procedimento do silêncio na abertura 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 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, 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, Locke já é legalmente "Robertson", e esse travestimento civil 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, 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*) 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"². Nesse ponto, temos a atualização de uma proposta de uma Sociologia do Estrangeiro, levantada nos anos 10, como está em G. 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"; (...) 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" (1983:184-185).

O trecho citado acima, entre outras coisas, marca a primeira de muitas ocorrências do termo objetividade nesse texto, e talvez fosse útil delinearmos 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, deverá 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 - assunto que não pretendemos desenvolver nesse texto e nem em nenhum outro -, costuma ser tomada como uma atitude diante da necessidade de processar fatos sobre a realidade social. Em geral, na prática das redações, ela engloba aspectos relacionados à forma, relações interorganizacionais e conteúdo. 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 seqüência apropriada: esse item leva à padronização do

texto, principalmente da abertura da reportagem (*lead*) com a técnica da pirâmide invertida.

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 bastante refinada 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 juizes de fora porque nenhum natural da cidade estaria livre do enredamento dos interesses familiares e particulares (Simmel, 1983:184).

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” (184).

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 ter nascido na Inglaterra, mas 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. (Simmel, 1983:185)

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, um componente da conduta de Locke que é duramente questionado pelo Curandeiro. A seqüência do Curandeiro (J. Campbell) 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, pode 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 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 brusca e abruptamente 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), para quem, ele “não dialoga” e segue cegamente as “regras do jogo”. A crítica dela se adiciona à estocada contra 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, pelo exposto acima, regras, códigos e hábitos são expressões vitais para a discussão de *Passageiro*.

As reportagens realizadas por Locke configuram suas virtudes, para uns, ou defeitos, para outros. 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. O fato é que as críticas que Rachel faz a Locke, 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 (184).

Desconstruindo hábitos de recepção

Aproximamo-nos da "segunda parte" de *Passageiro*... considerando-a como um espaço para a dramatização de dois movimentos com vetores divergentes: a prospecção e a retrospectão (via *flashback* ou *analepse*). Vamos enfeixar 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 com pontos de partida diversificados: o de Rachel, o de Martin e da Estudante. Dentre eles, quem possui a motivação mais rala é a “viúva”. Não temos acesso a nenhuma informação, nenhum dado afetivo, sobre as origens dessa empreitada. Muito pelo contrário. Primeiro, ela 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. Ansiedade, esta última, também compartilhada por nós. Nesse infutífero 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.

A reflexividade de *Passageiro*... 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, a sua produção em escala, como se tem em “Hollywood”. 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 *Passageiro* nos parece mais produtivo: o filme com jornalista como protagonista e o *road-movie*.

As narrativas que têm profissionais de jornalismo como personagens principais formam um corpus, que se desenvolve volumosamente desde os anos 10. Com base na frequência de temas, de tramas e de estratégias narrativas, já foram levantados alguns dos elementos que poderiam fixar elementos para a constituição talvez de um gênero ou subgênero. Essa tarefa é 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 loura fatal no *mir*, etc.). Entre essas sínteses, disponibilizamos aqui uma delas (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. 5. "Lavagens de roupas sujas" ambientadas em banheiros;
- 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 (tradução: redações e bares próximos) 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. 6. Raramente, ela é não-branca;
- 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 ela 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 *Todos os Homens do Presidente* (*All The President's Men*, EUA, 1976). 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) 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.

O *road-movie* é um gênero cinematográfico de extração norte-americana por excelência com seus vínculos temáticos relacionados à cultura da expansão da fronteira, das caravanas dos pioneiros, das cavalgadas solitárias de seus *cowboys*, sendo 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 *Acosado* (*A Bout de Souffle*, França, 1959) e o norte-americano *Sem Destino* (*Easy Rider*, EUA, 1968); c) o abandono dos laços familiares; e d) a fuga às restrições de um passado.

Se por um lado, *Passageiro* incorpora notadamente em sua "segunda parte" alguns dos expedientes narrativos do *road-movie*, por outro lado, em sua proposta desconstrutiva, há 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 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-patrão, ansioso por obter informações sobre a passagem dele na África para montar um programa em sua homenagem; e d) a formação do par romântico, por sinal, é ainda uma contrariedade ao machismo do gênero, repleto de duplas masculinas ou, quando muito, mais recentemente, por uma dupla feminina, a de protagonistas de *Telma e Louise* (*Telma e Louise*, EUA, 1992).

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 *Passageiro* acaba criando as situações para que se romantize a "alienação" da personagem (Cohan e Hark, 1997:1-14). 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 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. Ele se coloca existencialmente doravante, algo assim, mal comparando, como o que faz um ator ao acionar a técnica do distanciamento no teatro "dialético" de Brecht. Ao tempo em que Locke/Robertson deixa de ser o "estrangeiro" ao voltar para a Europa, ele 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, em um procedimento que estabelece uma identidade entre discurso de personagem e estratégia narrativa, procedimento já sistematizado nos anos 60 por Pasolini como "discurso indireto livre" e que é, por sinal, uma das fontes de "estranhamento" de outro "filme de jornalista", que é *Terra em Transe* (1967), por exemplo.³

Uma outra tradição de gênero com que *Passageiro* 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 em *Passageiro* 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 vista hoje, em vídeo, no Brasil, *Correspondente Estrangeiro* (*Foreign Correspondent*, EUA, 1941).

No pós-Pearl Harbor, merecem destaques *Também Somos Humanos* (*The Story of G.I. Joe*, EUA, 1946), e *Um Punhado de Bravos* (*Objective, Burma!*, EUA, 1945), ambos dos EUA e lançados em 1945. Os aspectos mais destacados por Manvell (1981) na caracterização do correspondente nas obras desses períodos são: o jornalista como um "servidor público" em defesa da democracia frente a inimigos internos e externos; o jornalista como uma "bússola moral" em um mundo em convulsão; e o jornalista como o "porta-voz" do homem comum (Manvell, 1981:209-31).

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 inter-racial começa a ser problematizado.

Um terceiro momento da representação em foco pode ser localizado com mais frequência no pós-Vietnã quando as ações militares dos Estados Unidos no Sudeste Asiático são severamente discutidas. Nota-se também nas obras desse período temas 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 aliado da OTAN. Na esteira das críticas aos comandantes militares e aos políticos, estão aquelas 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 às aquelas invasões.

Gêneros cinematográficos pressupõem principalmente convenções narrativas, que automatizam, pela eficácia ou pela repetição, padrões de recepção. Ou seja, temos, simplificada e genericamente, 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 *Passageiro*... Estranhamento que poderia ser rastreado no tenso movimento entre a incorporação de regras e convenções e uma certa inversão de procedimentos nessa absorção.

As acima 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 em *Passageiro...* 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 cumpri-los não estariam na estrada⁴... Um outro dado incomum com relação à agenda 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 *Passageiro* - 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 Locke 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 "pontos" caíram? Talvez uma das pistas para se localizar uma oculta motivação para a opção de Locke seja a remissão ao que um analista de *Acessado* viu em Michel (J.-P. Belmondo): "Belmondo é um marginal (*outlaw*) existencial em fuga, uma apoteose do ato gratuito (*acte gratuit*) gideano".⁵

Os recursos narrativos que proporcionam distanciamento e as reapropriações de traços e convenções de gênero em *Passageiro...* apelam claramente para uma reflexividade em dois movimentos. Em um deles, desperta-se a atenção para a dificuldade que se encontra na construção de trajetos a partir de fontes precárias ou despistamentos – que os périplos de Rachel e de Martin internalizam. No outro movimento, há uma sinalização para o escancaramento da artificialidade na construção de narrativas cinematográficas, sejam documentários ou filmes de ficção, artificialidade acintosamente apresentada nas seqüências da falsificação dos passaportes e no longo plano-sequência com que o filme se encaminha para o fim.

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, 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, e 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 "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, esquizofrenia – como se

tem em *Psicose* (*Psico*, EUA, 1960) e em *Vestida para Matar* (*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.

Passageiro, Profissão: Repórter, em seu tangenciamento e 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 "fomal" – da postura de desconstrução que, apostamos, é feita pela instância narradora em torno de convenções dramáticas do cinema de ficção. Nesse ponto, a despeito de desprezitar 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.⁶

O segundo aspecto de uma postura desconstrutiva 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" nem 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, *Passageiro, Profissão: Repórter* busca sutilmente desconstruir 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

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 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, ela está colocada em uma posição, produzindo um plano geral, produzindo uma sensação de que ela é 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 des-

sa escolha do plano geral é que ele, normalmente, seria utilizado em plano de localização para identificar pelo alto uma cidade, um bairro ou uma rua. Aqui, a narrativa começa já por uma rua de uma cidade não-identificada:

- 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 (*plangée*), em que a câmera subjetiva "assumiria" a perspectiva da personagem. Aqui, não. A câmera observa a personagem "à distância";
- 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.

Dissermos 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, procedimento que 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 evitamos 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 com-

promisso que não marcou – compromisso do verdadeiro Robertson. Passa-se o tempo, e lentamente percebemos que a câmera começa a se desvencilhar 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, mas 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 levamos em consideração os movimentos divergente câmera-personagem ao longo do filme, enfatizados pela sequências destacadas acima.

Há na sequência final, entre outras coisas, em nosso entendimento, a concretização do que entendemos ao longo desse texto como procedimentos de reflexividade, a qual 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, acintosamente se distancia de um certo naturalismo na representação cinematográfica, acintosamente mostra sua estranheiridade diante de seu companheiro de jornada e, nesse aspecto, 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 está acintosamente mostrando que ela também possui pontos de vista.

Notas

1 C. Springer (apud Friedman, 1991:165-189) 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 (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" (171).
- 2 Essa diversidade cultural voltará a ser trabalhada, por exemplo, em *O Ano em que Vivemos em Perigo* (*The Year of Living Dangerously*, Austrália, 1982) de modo diverso. Nele, o guia-intérprete-cinegrafista (L. Hunt) - dono da voz *over* - considera a si mesmo e ao correspondente australiano (Mel Gibson) como pessoas "divididas". Elas não pertenceriam a nenhum lugar, a nenhuma cultura, em função da diversa origem étnica de ambos.
- 3 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" (56-83).
- 4 Abrimos aqui uma exceção nessa regra de gênero para *Sem Destino* (*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 em *Sem Destino*, ver Sargeant & Watson (1999: 67-80) e Cohan, S. & Hark, I. (1997:179-203).
- 5 Observação retirada de Orr (1983:137). 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 tomar deles a palavra de ordem de Rimbaud" (28, apud Vasconcelos 2000:260). 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 (2000:269): " Em *Passageiro...*, o realizador parece mesmo ilustrar o entreccho 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 amas em uma revolução africana".
- 6 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 (*Psicose*, 1960; *Vestida para Matar* [*Dressed to Kill*, EUA], 1980; e *Blade Runner*, EUA, 1982,) como de comédias (*O Professor Alopchado* [*The Nutty Professor*, EUA], 1963, e *O Duplo* [BR, 2000]). Para uma abordagem panorâmica desse tema na literatura, ver La Regina (2001).

Bibliografia

- GEADA, E. *O Poder do Cinema*. Lisboa: Livros do Horizonte, 1982.
- COHAN, S. & HARK, I. R. *The Road Movie Book*. London: Routledge, 1997.
- IA REGINA, S. Dois Imãos (O duplo e a tradição literária). *Veritati* XII, Salvador, 2, 217-230, 2001.

- MANWELL, R. How movies portray the press and broadcasters. In: RUBIN, S. *Combat Films*. Jefferson, MacFarland, 1981. p.209-31
- NABOKOV, V. *Lolita*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NESS, R. *From Headline to Superman (A filmography)*. Lanham: Scarecrow, 1997.
- ORR, J. *Cinema and Modernity*. Cambridge: Oxford Univ., 1983.
- PARENTE, A. *Narrativa e Modernidade (Os cinemas não-narrativos do pós-guerra)*. Campinas: Papyrus, 2000.
- PASOLINI, P. P. Cinema de Poesia. In: GEADA, E. *O Poder do Cinema*. Lisboa: Livros do Horizonte, 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.
- VASCONCELOS, M. *Rimbaud da América e outras Iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.