

Cinema, jornalismo e guerras contemporâneas

Júlio César Lobo

Universidade do Estado da Bahia (Brasil)

RESUMO

Esse ensaio visa analisar cinco filmes em que se têm representações do correspondente estrangeiro ocidental do Primeiro Mundo a serviço no Terceiro. A montagem desse corpus buscou privilegiar ficções em que se destaca, entre outras coisas, a alteridade étnica, associada ao plurilingüismo, é um dado-chave. Dentre as nossas principais questões dirigidas a esses filmes, estão as seguintes: a) como são construídas as configurações dos repórteres de texto e de imagem como tradutores culturais?; b) de que modo e com qual intensidade determinados referenciais culturais influenciam o trabalho desses profissionais e a interação deles com nativos e residentes, sejam esses últimos fontes de informação ou intérpretes?; c) através de quais recursos e com quais objetivos são construídas as representações desses mesmos nativos ou residentes? ; d) quais os artifícios narrativos utilizados para a confecção das “verdades” de cada filme?; e e) como se configura em cada um deles o dilema observar versus participar? Todas essas cinco produções mostram-se singulares em intensidade variadas para o estudo ainda dos seguintes aspectos: a) a utilização dramática de retóricas da argumentação; b) a construção de uma certa desqualificação do jornalista como uma espécie de “olhos e ouvidos” de uma sociedade; e c) relacionamentos conflituos entre o estrangeiro e o nativo ou intérprete local.

Palavras-chave: Cinema internacional - Cinema e guerra – Cinema e jornalismo

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 boa parte 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 a 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.

E. Said, *Cultura e Imperialismo*.

Comentário: Verificar o sentido

Introdução

Esse texto busca analisar um conjunto de filmes de ficção de procedências diversas, realizados entre 1968 e 1988, em que se têm representações do correspondente estrangeiro do Primeiro Mundo a serviço no Terceiro.

Comentário: Verificar o ano

Na montagem desse corpus, buscamos levar em conta a emergência de questões oriundas de situações de comunicação intercultural em que a alteridade étnica, associada ao plurilingüismo, é um dado-chave, destacando ainda a dinâmica do relacionamento do jornalista com fontes ou guias-intérpretes nativos ou locais, no mínimo. Os filmes são os seguintes: *Os Boínas Verdes* (*The Green Berets*, EUA, 1968), dir. J. Wayne e R. Kellogs; *O Ano em que Vivemos em Perigo* (*The Year of Living Dangerously*, AUS, 1984), dir. P. Weir; *Com as Horas Contadas* (*Deadline*, ING, 1988), dir. R. Stroud; *Os Gritos do Silêncio* (*The Killing Fields*, ING, 1982), dir. R. Joffe; e *Passageiro, Profissão: Repórter* (*The Passenger*, ITA/FRA, 1975), dir. M. Antonioni.

O ambiente nas narrativas acima mencionadas é marcado por tensões provenientes do neocolonialismo, da guerra fria, dos movimentos de libertação, do islamismo e de intervenções militares no Sudeste Asiático, entre outras, digamos, contextualizações de toda uma realidade mais imediata. Acreditamos que esses dados contextuais são importantes na contemporaneidade, e o cinema tem-se mostrado um campo fértil para a sua representação.

Uma das justificativas para o nosso empreendimento é que os filmes selecionados mostram-se exemplares em intensidades variadas para o estudo dos seguintes aspectos: a) o uso sutil de retóricas de argumentação (pelo exemplo, pelo testemunho ou pela comparação); b) a construção de uma certa desqualificação do jornalista como “olhos e ouvidos” de uma sociedade; c) o acionamento de estratégias sofisticadas para a construção de parábolas de redenção; e d) os relacionamentos conflitivos entre o estrangeiro e o nativo ou intérprete local.

Temos, então, por um lado, novas modalidades de conflitos, com ênfase para a guerrilha e para a guerra civil e para novas configurações do correspondente e dos seus interlocutores, mas, por outro, registramos ainda velhas estereotipagens. Numa contemporaneidade tão desigual, nas telas e fora delas, acreditamos que nunca é demais se discutir as imagens de um de seus desequilíbrios: a disseminação de preconceitos pela mídia.

A partir de uma atenção à contextualização, buscamos evidenciar determinadas estratégias narrativas com a finalidade de se discutir as seguintes questões: a) como esses filmes constroem caracterizações dos correspondentes como tradutores culturais?; b) de que modo e em que intensidade determinados referenciais culturais influenciam no desempenho dos repórteres?; e c) como alguns aspectos importantes da subjetividade desses profissionais são trabalhados? Inserida nessa última indagação, inclui-se também uma busca de como se manifesta neles uma antiga dicotomia, presente nos argumentos cinematográficos: observar ou participar? Trata-se de uma oposição, que, por sinal, omite em seu primeiro termo as duas outras fases do processo de conhecimento – o registro e a análise – e que costuma perseguir repórteres investigativos em filmes em que o universo da política é um dos mais relevantes em sua fatura.

Em geral, com maior ou menor intensidade, os filmes citados parecem-nos constituir amostras significativas para uma discussão mais contemporânea em torno desses tópicos: a) “o Ocidente não tem mais respostas”; b) o jornalista em estado de crise, solucionada ora através de um percurso que culmina numa espécie de redenção, ora em salvação pessoal ou na radicalização fatal; c) a língua do Outro étnico como uma longa onomatopéia; d) o vínculo social que se constrói através da interação; e e) por último, mas não menos importante, uma configuração de uma nova exotividade: à alteridade étnica dos antagonistas ou coadjuvantes dos protagonistas se soma, no

universo trabalhado, uma nova estereotipagem em torno do que esses filmes entendem por “comunistas” e “fundamentalista islâmicos”. Esse último componente, por sinal, tem sido bastante freqüente nas representações ficcionais ou não de conflitos envolvendo “Aliados” ocidentais versus Estados orientais.

Partimos, então, para as análises dos filmes com as seguintes hipóteses: a) os artifícios narrativos dessas obras encobrem em graus variados de virtuosidade construção de discursos, que buscam passar por “natural” aquilo que é fruto de uma peculiar visão de mundo. Por isso, torna-se pertinente se utilizar elementos de Narratologia com enfoques provenientes dos Estudos Culturais, esses entendidos como “um conjunto de abordagens que busca compreender e intervir nas relações de cultura e poder” e em que “o relacionamento particular entre teoria e contexto é igualmente importante” (Grossberg, 1993:2); b) esses filmes constroem um novo “exótico”: aquele que vivendo no Terceiro Mundo é considerado, sem maiores detalhes, como “comunista” ou “fundamentalista”; c) o antigo “perigo amarelo”, cujo componente racial é gritante, encontra-se com o “perigo vermelho”; d) as diferenças culturais, religiosas e raciais são tão importantes na construção dos pontos de vista daqueles que dominam quanto as categorias sócio-econômicas ou políticas; e e) as discussões em torno de uma possível “objetividade jornalística” têm migrado dos textos teóricos e da academia para a ficção cinematográfica.

Para instrumentalizar o nosso olhar em direção aos temas e tópicos citados acima, recorreremos a determinados textos em autores de orientações e áreas de conhecimento diversas que, a partir de um recorte específico, contribuem pontualmente para a discussão de problemas localizados, tanto no nível da expressão quanto naquele do “conteúdo”. Essa observação quanto à origem das referências teórico-metodológicas mais recorrentes reconhece uma postura interdisciplinar, própria, por sinal, dos Estudos Culturais, em que essa análise se insere.

As idéias-força, partes dos nutrientes de nosso olhar crítico nessa pesquisa, são: a) a abordagem que faz Simmel (1908/1983) dos aspectos formais do estrangeiro. A carga semântica que é investida nele torna-se certamente mais rica se ele é incumbido de reportar. Associe-se a essa tarefa o esperado “estranhamento”, que é considerado consensualmente como um dos itens fundamentais para o exercício de uma pretensa “objetividade”. Afinal, é de esperar um conjunto de qualidade daquele que é de outro país, a saber: não se encontra submetido a componentes nem a tendências específicas de grupo o que pode favorecer o que pode favorecer sua aproximação da “objetividade”; ele não se encontra preso a nenhum compromisso, que poderia vir a prejudicar sua percepção, compreensão e avaliação dos fenômenos; ele examina os dados com menos pré-julgamento, justamente pelo seu esperado não-envolvimento; os seus critérios são mais amplos; e, finalmente, ele, o estrangeiro, não está ligado à ação pelo hábito, piedade ou precedente (pp.184-5); b) a argumentação a propósito do bordão “o Ocidente não tem mais respostas” fornecida em dois ensaios de Barraclough (1964) – “Do equilíbrio europeu de poder à era da política mundial” e “A revolta do Ocidente”; e c) a crítica a um certo “orientalismo”, segundo a argumentação de Said (1996). Para ele, o orientalismo não se configura como uma “fantasia avoadada” dos europeus frente aos orientais, mas se trata de um “corpo criado de teoria e prática”, em que se constata um “considerável investimento material” ao longo da História. Esse autor fixa como corpus principal de sua tese um conjunto de questões relativas à experiência anglo-franco-americana dos árabes e do Islã, experiência que, durante quase mil anos, tem representado o Oriente.

Ao buscarmos trabalhar no sentido de uma instrumentalização dos conceitos provenientes de Said, Genette (1972), Gaudreault e Jost (1990), Simmel e Barraclough, tivemos como inspiração o ensaísmo cinematográfico de Ismail Xavier, mais precisamente dois textos recentes: “Parábolas cristãs no século da imagem” (1995) e “A noção clássica de representação e a teoria do espetáculo” (1996). Nesses textos, flagramos, entre outros aspectos relevantes, uma preocupação com a localização e discussão de aspectos da função social do cinema e,

dentro dessa abordagem, foi-nos produtiva a leitura feita por Xavier, em dois trabalhos de D.W. Griffith do filme como aula de moral, noção que veremos repercutida, mais de meio século depois, em *Os Boínas Verdes*, por exemplo. Pensamos ser conveniente ambientar um pouco o universo da representação dos correspondentes de guerra no cinema internacional, que é assunto do tópico seguinte.

Configurações de uma representação

A representação do correspondente estrangeiro no cinema de ficção pode ser esquematicamente configurada em três momentos. O primeiro deles está desde já associado a uma situação de comunicação intercultural, para não dizer interétnica: as produções norte-americanas sobre a Revolução Mexicana (1910-1920) e sobre movimentos de libertação no Norte da África. Com a consolidação do cinema falado, as obras sobre Pancho Villa, Emiliano Zapata e Porfírio Diaz vêm a ressaltar o componente lingüístico de uma distorção: todos os rebeldes falam inglês fluentemente para que o "enviado especial" possa se sentir, mais uma vez, em casa do sul do Rio Grande, a exemplo do que se tem em *Viva Villa!* (idem, EUA, 1934), dir. J. Conway.

Um segundo momento no conjunto da representação citada gira praticamente em torno de filmes 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 destacada *Correspondente Estrangeiro* (*Foreign Correspondent*, EUA, 1941), dir. A. Hitchcock. No pós-Pearl Harbor, merecem destaque *Também Somos Humanos* (*The Story of G.I. Joe*, EUA, 1946), dir. W. Wellman, e *Um Punhado de Bravos* (*Objective Burma*, EUA, 1946), dir. R. Walsh, ambos dos Estados Unidos e lançados em 1945. Os aspectos mais destacados na caracterização do "repórter de combate" nos filmes do período mencionado por último 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 (1).

Em sua maioria, os filmes que tematizam conflitos relativos à instauração, desenvolvimento ou desfecho de grandes conflitos pré-guerra norte-americana no Vietnã apresentam o correspondente vinculado a uma unidade de combate. Ele vive com a tropa, não ouve o outro lado e é tido, em termos narrativos, apenas como "a testemunha ocular da História". O trabalho do repórter 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 norte-americanas 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 norte-americana além-fronteiras. Além do mais, o relacionamento afetivo interracial começa ser problematizado. Com relação ao segundo item, se bem que pouco desenvolvido, um bom exemplo é *Suplício de uma Saudade* (*Love Is a Many-splendored Thing*, EUA, 1955), dir. H. King, em que as especificidades da prática jornalística cedem o primeiro plano para uma história de amor com final infeliz (2).

Um terceiro momento da representação em foco pode ser localizado com mais freqüência no pós-guerra do Vietnã em que as ações militares norte-americanas no Sudeste Asiático são severamente discutidas. Nota-se também nas obras desse período tramas em que os conflitos interétnicos, para não dizer raciais, ganham uma maior visibilidade. O Outro de raça, que, no filme-padrão sobre a Segunda Guerra, 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 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) a presença avassaladora da mídia na cobertura dos conflitos naquela região da Ásia e b) uma espécie de batalha travada nos próprios meios de comunicação em torno da adesão ou rejeição àquelas invasões.

Uma parte da batalha mencionada acima tem o jornalista como um de seus mais freqüentes protagonistas. Em geral, na posição de derrotado. Há todo um ressentimento por parte de militares com relação aos próprios. É raro um filme sobre a invasão norte-americana no Vietnã, realizado a partir de 1975, em que não haja uma tomada ou uma curta seqüência na qual, de uma hora para outra, aparece um repórter de texto, fotográfico ou uma pequena equipe de TV exclusivamente para ser escrachada por militares (3).

A citada mudança de tom no enfoque da interrelação do correspondente com o soldado no front asiático, principalmente, tem sido pouco estudada. Uma das raras referências a essa angulação de abordagem, fora dos livros de memórias ou das coleções de depoimentos, é de H. Good (1989), ao estabelecer, mesmo sem desenvolvê-la, uma ponte entre a experiência "real" de repórteres de combate e uma certa ficção cinematográfica, que os tomou como protagonistas ou coadjuvantes. Ele observa que, durante a guerra no Vietnã, os jornalistas dos Estados Unidos começaram a questionar seriamente a ética do seu trabalho, sendo afetados em seus "corações e mentes".

O impasse mencionado acima seria traduzido cinematograficamente em uma certa angústia, quando jornalistas eram cobrados a optarem entre o trabalho "objetivo" e a "compaixão", o que pode ser verificado numa análise de *Os Boínas Verdes* e *Os Gritos do Silêncio*. Em geral, a citada oposição é verbalizada na dicotomia observar versus participar, questão que parecia ser um tormento exclusivo, entre os anos 60 e 70, dos intelectuais "progressistas" no ideário do Cinema Novo brasileiro.

Por que esses filmes e não outros ?

Os Boínas Verdes foi o primeiro filme de ficção em longa-metragem produzido nos Estados Unidos a tratar direta e exclusivamente da invasão norte-americana no Vietnã ainda durante a sua ocorrência. Pouca memória restou das poucas ficções que lhe antecederam em algumas passagens no tema: *A Yank in Vietnam* (EUA, 1964), dir. M. Thompson, *To the Shores of Hell* (idem, 1965), dir. W. Zens, e *Operation C.I.A.* (ibidem, 1965). Fora dos EUA, deve-se registrar *Viver por Viver* (*Vivre pour Vivre*, FR, 67), dir. C. Lelouch, em que se narra o périplo de um cineasta (Y. Montand), documentando a violência em várias partes do mundo, mas sua trama principal é uma história de amor.

Os Boínas Verdes interessa-nos principalmente por dramatizar o processo de conversão de um jornalista à causa da intervenção militar americana no Vietnã. Esse filme se articula como um discurso persuasivo em meio às várias batalhas culturais em torno dos significados daquele conflito. A sua narrativa se serve dos elementos mais visíveis do gênero guerra, mas sua pretensão vai além do encadeamento de batalhas e do planejamento de estratégias. Trata-se de uma obra política, destinada a marcar posições frente a uma opinião pública, parlamentares, militares, imprensa, etc.

O Ano em que Vivemos em Perigo dramatiza a chegada à Jacarta, em junho de 1965, do correspondente australiano Guy Hamilton (Mel Gibson) com a finalidade de cobrir uma crise no governo de Sukarno. Inicialmente, ela conta com a ajuda do guia-intérprete-cinegrafista Billy Kwan (interpretado por uma mulher, Linda Hunt), de um jornalista local e de Jill Bryant (Sigourney Weaver), assistente do adido militar da Embaixada Britânica. Todos esses colaboradores não impedem o protagonista de fracassar em sua missão, e ele tria a dois deles no intuito de obter o "furo" de sua carreira. O dado inovador desse filme é que o guia Billy concentra o ponto de vista narrativo na maior parte do tempo. Para a confecção da perspectiva narrativa, ele se utiliza de um discurso eclético. Islamismo, mística de origem hindu, teatro chinês de sombra e ocultismo.

Com as Horas Contadas trata resumidamente da participação de um correspondente inglês, Granville Jones (John Hurt) na cobertura de um golpe de Estado em um país fictício do Golfo Pérsico e de sua atuação decisiva para a recondução do emir ao poder. Paralelamente a essas ações, o filme destaca o protagonista em freqüentes momentos de memórias, criando assim, como consequência das sessões nostálgica, atmosferas de melancolia. A nossa abordagem desse filme tem como uma de suas angulações principais a hipótese de que todas as memórias relativas à arqueóloga inglesa (Imogen Stubbs), além de comporem a causa possível da melancolia do protagonista, articulam-se na montagem de uma estrutura parabólica, amparada no referencial bíblico. Essa estrutura, pela forte analogia, cria as bases simbólicas para que se leiam as intervenções políticas pró-Occidente do correspondente como um ato de redenção final.

Os Gritos do Silêncio relata alguns eventos testemunhados pelo repórter Sidney Schanberg (S. Waterson) durante o bombardeamento do Camboja pelos norte-americanos, em 1973, e a tomada do poder pelo Khmer Vermelho. Essa obra insere-se no copioso ciclo de filmes enfocando a invasão norte-americana no Sudeste Asiático com o diferencial de dramatizar a presença do repórter desvinculado das tropas de ocupação, ao contrário do que se vê, por exemplo, no recente *Fomos Heróis* (Heroes, EUA, 2002), por exemplo. Por outro lado, esse filme mantém certas características do gênero guerra ao enfatizar um certo aspecto melodramático (separação de amigos e desmembramento da família) e ao espetacularizar os combates.

Passageiro, Profissão: Repórter trata resumidamente, em sua "primeira parte", 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. Na "segunda parte", o jornalista troca de identidade com um morto, um contrabandista de armas. Esse filme se incorpora à nossa análise devido aos seguintes aspectos: as configurações de uma certa estrangeiridade, as inserções de alguns modos de cinejornalismo, o rompimento com o dilema observar versus participar e certos movimentos na direção de um cinema reflexivo.

A análise

O ponto crítico em comum entre todos os filmes citados é a retomada do velho dilema-bordão: observar ou participar? Trata-se de uma questão herdeira das antigas representações dos correspondentes na Segunda Guerra quando as forças em conflito pareciam bastante delineadas. Nos filmes em foco, quando há alguma "participação", ela se verifica de maneiras diversas: a) em *Os Boínas Verdes*, o repórter se compromete com um coronel por uma cobertura mais agressiva, defendendo a intervenção norte-americana no Vietnã; b) em *O Ano em que Vivemos em Perigo*, um jornalista australiano acelera com um "furo" o desfecho de uma crise, mas não se compromete pessoalmente com nenhuma das facções em luta; c) em *Com as Horas Contadas*, um correspondente inglês empenha-se até a morte na recondução de um emir; d) em *Gritos do Silêncio*, o repórter americano participa decisivamente na obtenção do exílio para a família do seu intérprete cambojano; e e) já em *Passageiro, Profissão: Repórter*, a saída para o citado dilema - observar ou participar - é uma crise. A conversão ideológica que se observa no filme *Os Boínas Verdes* não é ecoada nas outras quatro obras.

Deixando-se de lado a apatia exalada pelo repórter de *Passageiro...*, não se tem qualquer mudança na visão de mundo naqueles jornalistas interpretados por Mel Gibson, John Hurt e Sam Waterson. Tanto o jornalista que cobre o bombardeio do antigo Camboja quanto o que presencia uma crise no governo da Indonésia findam suas missões sem entenderem bem o que se passa à sua frente e muito menos são informados a priori do contexto em que vão se articular. Essa relativa falta de maiores informações sobre os eventos a serem reportados é um traço recorrente nos trabalhos selecionados aqui, bem como na maioria dos filmes do subgênero "correspondente de guerra" de 1988 para cá.

Com exceção de *Os Boinas Verdes* - a menos reflexiva das cinco obras -, todos os dramas estudados colocam, no horizonte de perspectivas do nativo ou residente, uma constatação: "O Ocidente não tem mais respostas". Nem sempre é possível se dizer quando esse bordão é expresso como um elogio... ou como um lamento do colonizado menos "libertário". Lendo-se o bordão como um auto-elogio dos nativos, poderíamos aqui registrar até uma certa mudança no tom do cinema do Primeiro Mundo ao admitir um certo fracasso ou, pelo menos, uma fissura na ordem neocolonial. E, caminhando-se nesse sentido, mais uma vez, as representações sobre a empreitada dos Estados Unidos no Sudeste Asiático (excetuando-se *Os Boinas Verdes*) possuem certamente a sua parcela de contribuição na origem desses reflexos da fissura na órbita do cinema.

Cada um dos cinco filmes analisados produz uma resposta diversa a um dos referenciais de nossa abordagem: a discussão efetuada por G. Simmel a propósito dos "aspectos formais do estrangeiro". Entre estes aspectos, estaria um movimento em direção a uma "síntese de proximidade e distância". Esse cidadão, o estrangeiro, entraria em contato com todos os elementos do grupo sem estar organicamente ligado a eles através de "laços estabelecidos de parentesco, localidade e ocupação".

A componente de localidade aparece como um dado relevante na performance do correspondente inglês em *Com as Horas Contadas*. Pelo fato de ser um residente, ele está relativamente familiarizado com os movimentos insurrecionais numa ilha do Golfo Pérsico. Por outro lado, seja pela amizade dele com o emir deposto ou por seu eurocentrismo - ou por ambos-, o repórter inglês não nos permite um igual acesso às idéias dos "fundamentalistas islâmicos". Como ele se silencia sobre isso ou, então, como se manifesta preconceituosamente, o filme, que adota o seu ponto de vista, faz o mesmo: adere à sua personagem principal. Os "laços de parentesco, localidade e ocupação" (Simmel, op. cit.) encontram-se completamente ausentes nos filmes dirigidos por Peter Weir, Roland Joffe e M. Antonioni, o que confirmaria a proposição simmeliana. No entanto, faz-se necessário aqui um reparo.

No filme dirigido por Antonioni, uma característica marcante da sua personagem principal - uma certa "frieza" - é vista como um elogio. Em contrapartida, esse traço de personalidade é desvalorizado pela sua esposa - que parece representar o senso comum. Segundo ela, o "distanciamento" dele era uma evidência de uma incapacidade de dialogar, de interagir, em suma. Por outro lado, em *O Ano em que Vivemos em Perigo* e *Os Gritos do Silêncio*, movimentos premeditados de proximidade e distância mostram-se produtivos. No primeiro filme, o correspondente australiano sabidamente vai-se afastando progressivamente do guia em busca de outros intermediários para suas apurações. No segundo filme, essa proximidade cria o ambiente para uma traição, sem a qual não teria sentido o que ocorre depois: padecimento, remorso e a redenção do protagonista através do resgate do Outro étnico. A figura do resgate do Outro étnico se apresenta também, mas com outra configuração, em *Os Boinas Verdes*. Já a redenção aparece sofisticadamente, através de uma complicada parábola, em *Com as Horas Contadas*.

Um outro aspecto relevado por Simmel sobre o estrangeiro é o de que esse sujeito estaria em condições de examinar as situações com "menos preconceito", pois não se encontraria "amarrado à sua ação" por hábito, piedade ou por precedente. Podemos localizar como um "precedente" um dado que compõe o movimento de aproximação do protagonista de *Com as Horas Contadas*: o fato de ele ser um residente e a sua discriminação para com os "fundamentalistas".

A "piedade" ou, se quisermos, a compaixão, se destaca nos filmes *Os Boinas Verdes* e *Os Gritos do Silêncio*, interferindo no processo de produção de reportagens. No filme interpretado por John Wayne, esse sentimento é um dado fundamental no processo de conversão do repórter à causa americana.

Dos três elementos que "amarrariam" a ação do estrangeiro na visão simmeliana, o do hábito, em nosso entendimento, parece ser o mais relevante porque remete a regras, códigos e convenções. Essa relevância nem sempre é muito explícita, mas, em *Passageiro...*, o peso do hábito está bem discutido no diálogo entre a

personagem interpretada por Jack Nicholson e o seu sócio, o contrabandista de armas. Para o jornalista, não há como se fugir do hábito, que afeta os modos como interpretamos o “real”. A sua fala é contraditada pela instância narrativa. Ela se utiliza e descarta com igual facilidade determinadas convenções de alguns gêneros cinematográficos, que, dessa forma, criam, por consequência, hábitos de recepção.

Acreditamos que os filmes analisados refletem ou refratam, com os devidos descontos, algumas das colocações de Simmel. Nesse aspecto, também acreditamos que as suas categorias apresentaram para essa pesquisa uma certa funcionalidade.

Considerações finais

Os *Boinas Verdes* fornece, em 1968, uma continuidade na representação cinematográfica dos EUA em guerra, mas apresenta uma novidade ao dramatizar com uma certa didática, utilizando-se de técnicas retóricas de argumentação, todo um movimento de busca de conversão de uma opinião pública, ao incorporar em sua dramaturgia um de seus porta-vozes e formadores de opinião, simultaneamente: um jornalista de “oposição”. Mais ainda, com relação ao gênero guerra, esse filme traz, mesmo que numa dimensão acanhada, uma aproximação intercultural, tanto na relação dos soldados com uma parcela-símbolo de uma das 60 etnias que formam o Vietnã – os Montagnards – como no comportamento do correspondente estrangeiro com elementos desse mesmo grupo. Ao final do filme, vê-se como um cético jornalista de “oposição” se torna um aliado dos invasores. Ou seja, tem-se uma aula de argumentação em que um exemplo multiplicador é construído a partir do que se constituiu em um aluno-modelo: o citado jornalista.

Em *O Ano em que Vivemos em Perigo*, o correspondente não é o detentor exclusivo ou majoritário do ponto de vista sobre o que se expõe ou se discute. Muito pelo contrário, esse privilégio de perspectiva é concedido a um morador local, que se mostra culturalmente dividido. Nesse movimento de outorga de voz, a instância narradora como que adere parcialmente – e até quando lhe interessa – a esse cidadão, brindado com os recursos luxuosos da voz *over*, *close-up* e *big close up*, entre outras peculiaridades. Se o orientalismo, como já colocou Said (op. cit.), caracteriza-se, entre outras coisas, pela tentativa de representação dos aspectos superficiais, formais ou “sensuais” do Outro oriental, nesse filme australiano talvez tenhamos um segundo momento desse orientalismo. Ele se pautaria agora, além dos aspectos cosméticos, pela incorporação de algo mais denso: elementos do imaginário de uma certa cultura oriental.

Com as *Horas Contadas*, entre outras coisas, revela um diferencial no tratamento dos povos árabes. A antiga representação da Arábia como palco exclusivo de uma “sexualidade exuberante” (quase sempre associada a seqüestro, ciúme, revanche e escravidão) cede lugar nesse filme à representação de perfídia, traição e revoltas, traços recorrentes a uma boa parcela da representação de povos árabes no cinema, conforme Michalek (1989:3-9). A velha dicotomia Oriente (Antigüidade) versus Ocidente (Modernidade) é trabalhada no filme em foco com mais matizes.

Em *Os Gritos do Silêncio*, domina o melodrama. Por isso, a História é trabalhada ficcionalmente como uma experiência que se restringe à chave da valorização dramática das emoções e particularizada em uma trama de resgate do Outro étnico enquanto solução rápida para a liquidação de um conflito de consciência. Tem-se aqui novamente a velha “má consciência” ocidental, e escolhe-se para personificá-la um repórter norte-americano. Ao final do filme, uma mensagem está dada: “Quem salva uma vida, salva a humanidade”.

Passageiro, Profissão: Repórter dialoga com uma certa tradição do subgênero “correspondente de guerra”, mas a sua fala nesse diálogo diacrônico é para a colocação de impasses em duas frentes: em uma delas, o filme transforma de uma hora para outro e sem motivações mais aparentes um bem-sucedido jornalista inglês em um misterioso contrabandista de armas no Norte da África; em outra frente, a instância narradora foge àquele citado

dilema moral – observar ou participar? -, efetuando uma literal desqualificação do filme, desenquadrando-se de qualquer gênero.

Dito de outra forma, o dilema observar versus participar somente caberia, nessa angulação de resposta, a um típico filme de correspondente, como *Os Boínas Verdes*. Para se romper com o citado dilema, em *Passageiro...*, faz-se inicialmente com o que o jornalista abandone sua carreira e, em segundo lugar, vão sendo abandonados seus temas e subtemas e vão sendo incorporados os mais diferentes gêneros e subgêneros: *road-movie*, policial, político, etc. Incorporar e romper com gêneros no cinema significa manipular com regras (dos gêneros), com hábitos (da recepção), em suma, com convenções.

Em síntese: esses filmes constróem representações diversificadas dos correspondentes como tradutores culturais. Os referenciais culturais, para não dizer étnicos, são importantes na visão de mundo dos protagonistas. Os repórteres apresentam uma maior nuance em suas subjetividades. Temos, então, crises afetivas, existenciais ou de caráter, dilemas morais, a redenção e a “ síndrome do resgate ”. Há ainda a se destacar a presença de sofisticados recursos narrativos para a apresentação de uma mesma visão de mundo neocolonizante.

Acreditamos que as sínteses acima poderiam ser estendidas a uma boa parte dos filmes protagonizados por um correspondente de país ocidental do Primeiro Mundo, em qualquer ponto do Terceiro, de 1968 até aproximadamente 1996. Nesse último ano, começam a surgir os primeiros filmes sobre os conflitos nos Balcãs. Trata-se de obras que operam um forte deslocamento em uma chave essencial de nosso estudo: o repórter como um representante voluntário ou involuntário de uma "potência imperialista", que tem claros interesses nos conflitos.

Nesses filmes em torno, principalmente, da guerra na Bósnia, cai por terra uma dualidade explorada em nosso corpus: uma tensão entre valores "ocidentais" e "orientais" como foco principal ou, pelo menos, importante no processo de produção de relatos. Essas novas produções alavancam novos temas, buscam novos meios de dramatizar guerras civis e passam a se utilizar de novas estratégias narrativas.

1. Sobre a cobertura ficcional e documentária da Revolução Mexicana, há a abordagem bastante informativa de Woll (1977:6-28; 29-54). A propósito de norte-americanos e europeus no Norte da África e no Golfo Pérsico, ver Boulanger (1975), se bem que sua ênfase é em torno das caracterizações de legionários franceses, aviadores perdidos e missionários cristãos.
2. A mescla de problemas de racismo com amores interracialis no cinema norte-americano voltou à tona em 1990 com *Bem-Vindos ao Paraíso* (Come to See the Paradise, EUA), escrito e dirigido por Alan Parker. A “segunda parte” desse melodrama bélico transcorre em um dos vários campos de concentração criados por F.D. Roosevelt para alojar mais de 100 mil japoneses e seus descendentes, “cidadãos americanos”. O decreto presidencial não atingiu ítalo-americanos nem teuto-americanos. Para Omni e Winant (1994), a “questão japonesa” mostrava ao mundo que os Estados Unidos discursavam contra o racismo no Atlântico, mas era decididamente racista no front do Pacífico (pág.15). Os campos de concentração eram na Califórnia. Sobre o impacto da questão racial no cinema dos EUA, ver Higachi (1998). Os japoneses deram o troco, conforme Masaharu e Kushner (1999).
3. A dramatização desse ressentimento por ser flagrada em *Nascido para Matar* (Full Metal Jacket, EUA, 1987), dir. S. Kubrick, em que um soldado se refere a uma equipe de TV dos EUA como o “circo”. Em *Hamburger Hill* (Idem,EUA, 1987), dir. J. Irvin, uma guarnição cruza com uma equipe que retorna do morro do título, e um recruta vocífera: “At least, they take sides, you take pictures”. Traduzindo-se, mas perdendo-se o trocadilho, tem-se: “Pelo menos, os vietcongues tomam partido, vocês tiram fotos”. Em *Bat-21: Missão no Inferno* (Bat-21, EUA, 1988), dir. P. Markle, em que um correspondente do *The N. York Times* prefere ficar jogando pôquer com enfermeiros a sair com uma patrulha. Isto sem falar, em *Apocalypse Now* (idem, EUA, 1979), dir. F. Coppola, na seqüência em que seu diretor entra em cena para ridicularizar o trabalho das equipes de TV no Vietnã. Para uma abordagem mais aprofundada do ressentimento no cinema, ver Xavier (2000).

- BARRACLOUGH, G. *Introdução à História Contemporânea* [1964]. S. Paulo: C. do Livro, s/d.
- BOULANGER, P. *Le Cinéma Colonial*. Paris: Cinema 2000 / Seghers, 1975.
- GAUDREAU, A. & JOST, F. *Cinema et Récit II (Le récit cinématographique)*. Paris: Nathan, 1990.
- GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1976.
- GOOD, H. *Outcasts (The image of journalists in contemporary film)*. Metuchen: Scarecrow, 1989.
- GROSSBERG, L. Cultural Studies and / in new worlds. *Critical Studies in Mass Communication* 10 (1993):1-22.
- HIGACHI, S. Melodrama, realism and race. *Cinema Journal* 37, 3 (1998):38-61.
- MASAHARU, S.; kushner. Negro propaganda operations: Japan's short-wave radio broadcast for World War black americans. *Historical Journal of Film of Film, Radio and TV* 19, 1 (1999):5-26.
- MICHALEK, L. "The Arab in American cinema", *Cinéaste* XVII, 1 (1989).
- OMNI, M ; VINANT, M. *Racial Formation in the United States*. N. York: Routledge, 1994.
- SAID, E. *Cultura e Imperialismo*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- *Orientalismo*. S. Paulo, Cia. das Letras, 1996.
- SIMMEL, G. *Sociologia*. S. Paulo, Ática, 1983.
- STAM, R. & SHOHAT, E. *Unthinking Eurocentrism*. London: Routledge, 1994.
- "Estereótipo, realismo e representação racial. *Imagens* 5 (1996):70-84.
- WOLL, A. *The Latin Image in American Film*. L. Angeles: Univ. of California, 1977.
- XAVIER, I. Parábolas cristãs no século da imagem. *Imagens* 5 (1995):8-17.
- A noção clássica de representação e a teoria do espetáculo. In: *O Cinema no Século*. Rio: Imago, 1996, pág.246-66.
- Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: *VVAA, Estudos de Cinema 2000*. P. Alegre: Socine / PUCRS / Sulina, 2001, pág.78-98.