

**APOCALYPSE NOW: NUANCES DA
NÃO FICÇÃO LITERÁRIA NO CINEMA**

Gisele Krodel Rech¹

Resumo

O roteiro de *Apocalypse Now* foi inspirado no romance *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad. Entretanto, na contextualização da Guerra do Vietnã, há constantes referências à cobertura do jornalista de guerra Michael Herr, posteriormente convidado a contribuir com a narração do filme. A intenção deste trabalho é dissecar um trecho da obra cinematográfica de Francis Ford Coppola, buscando identificar fragmentos da realidade apropriados de reportagens de Herr compiladas no livro *Despachos do front*. Uma vez identificados, infere-se a eles sentidos interpretativos enunciados na fanopeia e na ekphrasis, que versam sobre o poder da retórica e dos lexemas no jogo entre palavras e imagens no processo de transcodificação.

Palavras-chave: Apocalypse Now. Cinema. New Journalism. Fanopeia. Ekphrasis.

Da matéria-prima bélica

O cinema sempre foi pródigo em transpor para as telas a temática da guerra, seja na não ficção ou na ficção. A Guerra do Vietnã, considerada a primeira guerra televisionada da história, talvez seja uma das mais retratadas em película. Do documentário *Corações e Mentis* (*Hearts & Minds*, 1974), de Peter Davis, aos ficcionais *O Franco Atirador* (*The deer hunter*, 1978), de James Cimino, *Nascido para Matar* (*Full Metal Jacket*, 1987), de Kubrick, *Bom dia, Vietnã* (*Good morning Vietnan*, 1987), de Barry Levinson e *Platoon* (1986), de Oliver Stone, são pelo menos duas dezenas de filmes inspirados no conflito bélico. Bibliografias como *Inventing Vietnam – The war in film and television*, de Michael Anderegg, que reúne o texto de 14 autores que se debruçam sobre a temática, só confirmam a riqueza produtiva que cerca a referida matéria-prima. Para Anderegg, vários fatores influenciaram essa profusão de títulos, especialmente o fato de estes filmes “terem sido recebidos não simplesmente como filmes, mas como importantes fatos culturais”. (ANDEREGG, 1991). Nunca é demasiado recordar

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL) E-mail: krodelrech@gmail.com

que as manifestações contrárias à guerra foram uma das principais referências do movimento contracultural.

No entanto, dentre todos, talvez o mais emblemático – em especial por essa apropriação intensa das referências contra culturais da época - seja *Apocalypse Now*, do diretor Francis Ford Coppola, lançado em 1979. O filme começou a ser esboçado pelo roteirista John Milius no final dos anos 60. Mas a retomada do projeto só começou a sair do papel quando o diretor Francis Ford Coppola, à frente da produtora independente *Zoetrope*, decidiu investir na ideia original de Milius: falar da Guerra do Vietnã utilizando como fio condutor da narrativa o romance *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, publicado no início do século XX. A obra é centrada na missão dada ao do aventureiro Charles Marlow pela Companhia de Comércio Belga, que é descobrir o paradeiro do Senhor Kurtz, um dos mais conceituados administradores dos entrepostos da companhia. Ao transpor a saga aos leitores, Conrad constrói uma narrativa densa, cujos nuances vão se acentuando conforme o grupo comandado pelo Capitão segue pelo caudaloso rio que corta a densidade da mata do Congo, onde se passa a história.

As apropriações do romance no roteiro de *Apocalypse Now* são evidentes – Capitão Marlow foi rebatizado de Willard e o Kurtz ganhou a patente de Coronel – mas a missão rio adentro, em busca do cumprimento de uma missão dado por ordens superiores se repete na mesma jornada de insanidade rio acima. *Apocalypse Now* tem muito de *Coração das Trevas*, inegavelmente.

No entanto, a despeito de toda a semelhança no que concerne à linha condutora da narrativa, o filme dirigido por Coppola tem ainda outras apropriações, especialmente no processo de contextualização da história para a época da disputa no Vietnã. O roteirista John Milius não esconde a influência que teve das grandes reportagens escritas pelo correspondente da revista *Esquire*, Michael Herr. Sobre o assunto, ele confirmou em entrevista ao diretor Francis Ford Coppola em 2010. “Eu acredito que quando eu li algumas das reportagens de Michael Herr eu realmente pude começar a colocar algo no papel” (MILIUS, 2010).

Correspondente no front pela revista *Esquire* entre 1967 e 1969, Herr publicou um livrorreportagem compilando suas principais grandes reportagens do período no livro *Despachos do Front* (Dispatches). A obra acabou se tornando uma das referências do *New Journalism*, movimento encabeçado por nomes como Tom Wolfe, Gay Talese e Truman

Capote. Com a sua narrativa visceral de testemunha dos horrores da guerra, Herr valeu-se de acurado trabalho descritivo ao transpor ao papel os cenários, as referências e a essência de só quem realmente viveu toda a insanidade que cerca uma guerra pode se aventurar a contar.

A qualidade do texto neste processo foi decisiva para influenciar o trabalho de Milius e acabou rendendo o convite do diretor Francis Ford Coppola para que Herr contribuísse com o texto na narração do filme, conforme atesta a tradutora de *Dispatches* para o português.

Segundo Bahiana (2005),

Um dos primeiros fãs deste livro foi Francis Ford Coppola, que imediatamente contactou Herr para contribuir com ele no que viria a ser outra obra-prima, *Apocalypse Now*. Embora Herr tenha sido creditado apenas no final, como autor das falas em off do personagem de Martin Sheen, não é exagero dizer que a estática inteira de *Apocalypse Now* vem em linha direta de *Despachos do Front*, é a sua mais perfeita tradução em movimento. (BAHIANA, 2005 p.10)

Guardado o assumido exagero da autora, uma imersão mais cuidadosa na obra de Coppola pode revelar nuances visuais de Herr a todo momento. É um deles que vamos observar na sequência, valendo-se de dois princípios vinculados à retórica: a fanopeia e a ekphrasis, que versam sobre os processos de transcodificação entre as linguagens escrita e imagética, em um jogo de interpretação e geração de sentido que permeiam o processo de apropriações e influências entre duas formas de arte: a literatura – ou o jornalismo literário – e o cinema.

Despachos do Front e a Fanopeia

O movimento da contracultura, que tomou parte nos Estados Unidos entre os anos 50 e 60, trouxe reflexos nas mais diversas áreas de expressão. No jornalismo, em particular, a ruptura com o sistema vigente da objetividade jornalística ficou conhecido como *New Journalism*. Na época, o jornalismo estava preso em uma forma encabeçada pelos conceitos de lide e pirâmide invertida. Encabeçado por nomes como Gay Talese, Truman Capote e Tom Wolfe, o *New Journalism* trouxe o conceito narrativo literário na reprodução de fatos reais – não ficção -, ora em reportagens publicadas em revistas norte- americanas como a *Esquire*, ora em livrorreportagens.

O trabalho consistia, como o próprio Wolfe detalhou em *Radical Chique* e o *Novo Jornalismo*, a “mergulhar fundo na aventura de retirar a narrativa jornalística do limbo e transformá-la, através de técnicas ficcionais e intensíssimos esforços de reportagem, em

9º Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero

<http://www.casperlibero.edu.br> | interprogramas@casperlibero.edu.br

objeto literário e documental e primeira grandeza”. A nova descoberta dos jornalistas-escritores ganhou força e, segundo Wolfe,

No começo dos anos 60, uma curiosa idéia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início, modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser lido como romance. (WOLFE, 2005, p.19)

Desta feita, o novo jornalismo seria uma resposta aos leitores, que de acordo com Wolfe, “choravam de tédio sem entender por quê”. Ainda sobre o Novo Jornalismo, Johnson diz que,

A través de su nueva consciéncia y su nuevo lenguaje ha comunicado una información más fresca y más útil sobre los câmbios registrados em nuestro mundo y, de um modo o outro, se há mostrado más cabal, más honesto y más inteligentemente crítico que el periodismo tradicional. (JOHNSON, 1973, p.16)²

Além do maior rebuscamento narrativo, as mesmas eram escritas com profundo esmero descritivo, muito em função do fato de serem fruto de uma observação da realidade – dentre as funções de um jornalista, está a de transmitir ao seus receptor elementos suficientes para que ele consiga visualizar mentalmente detalhes da cena onde ocorre uma ação.

Em uma fase mais madura, o semiólogo Roland Barthes faz um trabalho esmiuçado ao destrinchar, trecho por trecho, o romance *Sarrasine*, de Honoré de Balzac. O resultado está contido na obra *S/Z*, publicada originalmente em 1970. Uma das colocações de Barthes chama a atenção, não pela relação direta à obra balzaquiana, mas sim à observação relativa ao processo da descrição literária feita por um autor. Segundo Barthes, “toda descrição literária é uma visão. Dir-se-ia que o enunciador, antes de escrever, põe-se à janela, não tanto para ver bem, mas para construir o que vê através de sua própria moldura: o marco da janela faz o espetáculo”. Em suma, ao se debruçar sobre a rotina da escrita, o enunciador faz um recorte do que julga relevante dentro do processo de criação. É justamente essa delimitação do campo de visão, da percepção do olho do escritor, que tornar cada obra única.

²Por meio da sua nova consciéncia e de sua nova linguagem passou a transmitir uma informação mais fresca e mais útil sobre as mudanças registradas em nosso mundo e, de um modo ou de outro, passou a se mostra mais cabal, mais honesto e mais inteligentemente crítico que o jornalismo tradicional.

A transposição descritiva do mundo real seria, pois, o que Barthes chama de cópia da cópia (pintada) do real, mesmo que esta pintura seja unicamente mental, projetada na mente do autor. Ainda segundo Barthes,

Descrever é, pois, colocar a moldura vazia que o autor realista transporta sempre com ele (mais importante do que seu cavalete) diante de uma coleção ou de uma sequência de objetos inacessíveis à palavras sem essa operação maníaca (que poderia fazer rir, como uma gag); para poder falar do “real” é necessário que o escritor, por um rito inicial, transforme inicialmente esse real em objeto pintado (emoldurado); após o que, pode dependurar esse objeto, tirá-lo de sua pintura; em uma palavra, des-pintá-lo (despintar é fazer cair o tapete dos códigos, é ir, não de uma linguagem a um referente, mas de um código a outro código). (BARTHES, 1992, p.85)

Pode-se, com relativa facilidade, aplicar essa teoria ao trabalho realizado por Michael Herr em *Despachos do Front*. Em cada uma das grandes reportagens transpostas na compilação, é possível perceber o recorte do autor e os elementos visuais que o sensibilizaram – ou aplicando a teoria de Barthes, moldura dada a Herr aos efeitos da visualidade da guerra.

A transferência de códigos sugerida por Barthes começa no ato de emoldurar a realidade – copiá-la, para depois fazer uma transposição dela à linguagem escrita. É neste ponto, de transcodificação, que é possível remeter aos escritos de Ezra Pound e a sua teoria literária que traz à tona o conceito de fanopeia.

Trata-se de parte de uma proposta tríade de análise da literatura, em especial, da poesia. De acordo com o esquema de Pound, seria possível extrair dos textos aspectos sensoriais, o que estaria diretamente ligado ao valor e à qualidade de um texto – mais particularmente, da poesia. Para o Pound, as palavras são carregadas de significado, em especial, por três modos; fanopeia, melopeia e logopeia. A primeira, que mais nos interessa no presente estudo, está relacionada à visualidade, pois desperta no leitor “um lance de imagens sobre a imaginação visual” (POUND, 2006, P. 11)

Ou seja, o bom escritor deve se valer de vocábulos e de estruturação textual sintonizados suficientemente para promover um rico e detalhado vislumbre metafísico no receptor. A melopeia tem a ver com a musicalidade das palavras e estrutura textual e a logopeia, no ritmo, ou o que Pound nomeia de “dança do intelecto entra as palavras”.

Quando Herr exerce a verve testemunhal em seu trabalho, valendo-se dos cuidados ao transpor para as páginas o detalhamento descritivo do ambiente de combate, evoca em seus leitores automática visualização dos horrores da guerra – sejam eles explícitos, sejam eles

relacionados aos embates psicológicos que se estabelecem entre a linha tênue que separa a depressão e a insanidade.

Apocalypse Now e a Ekphrasis

O conceito de ekphrasis está intimamente ligado à retórica. Do grego *phrasô*, fazer entender, e *ek*, até o fim, foi utilizado inicialmente no diálogo entre a pintura e escrita. O termo é definido por James Heffernan como “the verbal representation of visual representation” (HEFFERNAN, 1994, p.152) Ou seja, a representação verbal de uma representação visual.

No entanto, com o tempo, o conceito tornou-se mais ampliado, permitindo inclusive, o caminho contrário – do verbal ao visual. Em seu capítulo sobre Ekphrasis, no livro *Picture Theory*, W.J.T. Mitchell uma das fases do processo da ekphrasis é a esperança, que permite ao leitor, por meio da construção imaginário ou metafórica, descobrir um sentido no qual a linguagem pode fazer o que muitos escritores desejam: fazer o leitor ver, mesmo que não esteja no espaço físico ou temporal da ação descrita. Ora, não estaria esta visão ekphrasística contida na reprodução imagética contida em *Apocalypse Now*?

Para Hansen, esta interpretação é cabível, já que segundo ele, o termo passou a ser aplicado nas mais diversas áreas, incluindo outros tipos de arte, que não a pintura.

Hoje, em tempos de desistoricização, o termo ekphrasis é usado para significar qualquer efeito visual. Da biologia à música, passando pela arqueologia, pela física, pela história literária, pela informática e por estudos culturais de gênero, o termo é usado fora dos seus usos retóricos antigos, significando “efeito sensorial”, “visualização”, “iconização”, “espetacularização”, “realidade virtual”. (HANSEN, 2006, p.87)

Ao partir-se deste princípio, é possível perceber o uso da ekphrasis no processo de apropriação do texto de Herr em vários momentos, como método de tradução visual, mas que foge do sentido puramente literal e atinge um processo figurativo, já alcançado pela evocação promovida pela fanopeia contida na obra de Herr. É nesse jogo que pode ser percebido os fragmentos da não ficção – ou ainda representação do real – em *Apocalypse Now*.

À guisa de análise

Após o convite do diretor Francis Ford Coppola para a colaboração de Herr como da narração do filme, o jornalista dedicou-se à tarefa permitindo a interferência do seu repertório

adquirido à ocasião da cobertura da guerra ao discurso do protagonista de *Apocalypse Now*. Apesar desta influência não se repetir, necessariamente, em toda a narração do filme – mesmo porque em alguns momentos ela está impregnada dos questionamentos de Capitão Willard sobre o que teria levado o Coronel Kurtz à insanidade – no trecho de abertura ela é flagrante. Para Errigo,

The film opens (to The Doors' The End) with an electrifying seven-minute montage of nightmare, memory and foreshadowing as the broken and wasted Willard's demons overwhelm him in a Saigon hotel room. (His indispensable and highly quotable narration, an afterthought during editing, was written by Michael Herr, whose definitive Vietnam reportage in *Dispatches* had provided another valuable source for Milius.)* (ERRIGO, 2013)

O filme começa (ao som de *The End*, do *The Doors*) com uma montagem eletrizante de sete minutos de pesadelo e memória que mostra os demônios pessoais de Willard o devorando em um quarto de hotel de Saigon. (Sua indispensável e altamente citável narração, acrescentada durante a edição, foi escrita por Michael Herr, cujas definitivas reportagens contidas em *Despachos do front* já tinha sido uma das fontes factuais de Milius.

Os aspectos sensoriais descritos no escopo teórico da ekphrasis e da fanopeia se traduzem nas imagens cinematográficas, pontuadas pela trilha sonora assinada pelo grupo comandado por Jim Morrison, outro ícone do período da contracultura – e que legitima o caráter rock n'roll da guerra, tão ressaltado no texto de Herr e de outros correspondentes ligados ao *New Journalism*.

No texto original do livro *Despachos do Front*, é assim que Michael Herr (2005) descreve as próprias sensações em um dos muitos retornos ao hotel em Saigon, depois de alguns dias cobrindo a guerra no front de batalha.

O *cafard* de Saigon, uma merda, nada a fazer a não ser queimar fumo e deitar um pouco, acordar no meio da tarde com os travesseiros ensopados, sentindo a cama vazia atrás de você quando você se levanta para ir olhar pelas janelas que dão sobre o Tu Do. Ou ficar ali deitado contando as rotações do ventilador de teto, estendendo a mão até o gordo baseado em cima do meu zíppo, cercado por uma mancha de alcatrão amarelado. (HERR, 2005 p. 46)

No filme *Apocalypse Now*, o referido trecho incorpora-se no discurso em voice-over do protagonista, o Capitão Benjamin L. Willard, na abertura da película. Na teoria, o espectador está mergulhando em uma história de ficção inspirada na guerra. Na prática, graças à influência do texto de Herr, surgem representações da realidade, de fato, vivenciadas

pelo jornalista, com uma licença de transposição de personagem. O capitão é personagem de ficção, inserido numa obra de ficção, mas que reproduz detalhadamente uma ação que já foi protagonizada no passado, desta feita por um personagem da vida real, dando a essa representação, inclusive, caráter histórico.

A seguir, é possível visualizar as imagens decupadas da sequência de abertura, acompanhadas pelas legendas extraídas do texto selecionado do livro *Despachos do Front*. As imagens são as traduções visuais das palavras de Herr no exercício da fanopeia– ou seja – fragmentos da representação da realidade -, a despeito da narração do personagem ter sido adaptada para a personagem de Capitão Willard no filme, que também vive o drama de conviver com o estado de depressão (livre tradução de *cafard*) e monotonia, depois de passar um tempo no front e ter de aguardar no hotel por uma nova missão. Vale ressaltar que para permitir a leitura ekprasística do filme, houve a inversão na sequência das cenas, tornando o processo mais fluído.



Figura 1 - “O cafard de Saigon, uma merda, nada a fazer a não ser queimar fumo e deitar um pouco...”.

Com alguma mudança na sequência do filme, a construção imagética da abertura da obra busca dar um aspecto visual às palavras de Herr, priorizando o sentido figurado dos elementos da cena e provocando sensações ao espectador. Este é feito é obtido com a mixagem de imagens em câmera lenta, que ora mostram o Capitão Willard fumando – um cigarro convencional, diferente do que Herr descreve no livro -, ora mostra as projeções do pensamento dele rememorando imagens da guerra, com fogo, fumaça e sobrevoos de helicópteros.



Figura 2 – “...acordar no meio da tarde com os travesseiros ensopados, sentindo a cama vazia atrás de você...”

O suor no rosto deixa o brilho típico na tez, trazendo a sensação de calor pontuada pela chama resultante dos bombardeios testemunhados pelo Capitão Willard, que se impregnaram na memória dele como fantasmas que assombram a mente, mesmo quando fisicamente o corpo se encontra no aconchego de uma cama de hotel.



Figura 3 – “... quando você se levanta para ir olhar pelas janelas que dão sobre o Tu Do...”

Na tentativa de se livrar da sensação de angústia provocada pelos elementos sensoriais propostos na cena, o personagem principal vai até a janela e visualiza a aparente tranquilidade de Saigon – que é quebrada pelo vaivém de jipes de guerra em meio aos carros civis. Ele porém permanece preso aos próprios fantasmas, sem forças para sair do quarto e se livrar do *cafard* – ou traduzindo, do processo depressivo.



Figura 4 – “Ou ficar ali deitado contando as rotações do ventilador de teto...”

Na inércia provocada por suas memórias de guerra, a rotação ritmada do ventilador de teto remete figurativamente à rotação da hélice de helicóptero, com seu barulho característico interpondo-se à trilha sonora do The Doors. Os elementos visuais da cena, remetem ao texto de Herr, que por sua vez remetem à realidade vívida e, vivida no front.

Conclusão

Uma obra – ou várias obras, se incluir-se aqui o romance de Conrad - dentro de outra. É assim que se pode compreender a construção imagética de *Apocalypse Now* apoiando-se no conceito de fanopeia e ekphrasis no processo de transcodificação de linguagens e significados. Quando foi publicado, *Despachos no Front* foi aclamado pela crítica. No *Publishers Weekly*, os textos de Herr foram encarados como verdadeira reprodução da guerra. “Um livro fascinante, verdadeiro, de impacto visceral, cujas imagens colam à mente como estilhaços de uma granada”, afirmou o autor da resenha, omitido na contracapa da tradução para o português do livro. As palavras, no entanto, não nos deixam escapar o conceito de fanopeia de Ezra Pound, que preconiza o efeito visual de um texto escrito com maestria.

Possivelmente, foi esse vigor no exercício da fanopeia que fez com que a obra de Herr despertasse sensações de puro estro, primeiramente no roteirista John Milius e, depois, no diretor Francis Ford Coppola, que confiou ao jornalista de guerra a pena para a escritura do texto em *off* do protagonista do filme. Entretanto, diferente do que poderia acontecer, as apropriações das referências do trabalho jornalístico-literário não são literais e óbvias. Elas estão imbricadas nos detalhes da contextualização do *Coração das Trevas* contra cultural, permeado por toda a insanidade da Guerra do Vietnã.

É no exercício da ekphrasis, do “fazer entender até o fim”, do “fazer ver”, que a apropriação se dá, em especial, no trecho ora analisado da película. É por meio do trabalho das transcodificação que a sensação da depressão, do desânimo, enfim, do *cafard* torna-se visível e sensível. É como se o filme conduzisse o espectador para um jogo de significações e figurativização propostas, inicialmente, em um texto literário, no mais autêntico exercício da retórica, propondo uma viagem ao imaginário da Guerra do Vietnã.

Referências

- APOCALYPSE now. Direção e produção Francis Ford Coppola. Roteiro: Francis Ford Coppola e John Milius. Narração: Michal Herr. Manaus: Studio Canal, 2012. 1 DVD (153 min), son., color.
- BAHIANA, Ana Maria. In: HERR, Michael. **Despachos do Front**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- ERRIGO, Angela. Apocalypse Now. **Empire Online**. Disponível em: <http://www.empireonline.com/reviews/reviewcomplete.asp?FID=132334> Acessado em: 17/08/2013
- HANSEN, João Adolfo. **Categorias epidíticas da ekphrasis**. São Paulo, 2006: Revista USP, n.71, p.85-105.
- HEFFERNAN, James. In: MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- HERR, Michael. **Despachos do front**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- JOHNSON, Michael L. **El nuevo periodismo**. Buenos Aires: Troquel, 1975.
- MILIUS, John. Entrevista a Francis Ford Coppola. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JZswrVALi2M>. Acessado em 12/08/2013
- MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2003. 10.ed.