

LABORATÓRIO DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM VIGILÂNCIA EM SAÚDE
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO
FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ

Alice Carvalho de Oliveira

Orientadora: Verônica de Almeida Soares

DE CONRAD A COPPOLA:

Uma análise das obras Coração das Trevas e Apocalypse Now

Rio de Janeiro

2013

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. Adaptação: literatura, cinema e seus diálogos.....	4
2. De Conrad a Coppola: transposição de Coração das Trevas para Apocalypse Now	8
2.2 Caminho nebuloso das trevas.....	8
2.3 O Apocalypse – <i>this is the end</i>	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	32
REFERÊNCIAS.....	34

“O cinema, como a história de detetive, torna possível que se experimente sem perigo toda a empolgação, a paixão e o desejo que devem ser reprimidos no ordenamento humanitário da vida.”

(Carl Jung).

RESUMO

O filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola está entre os clássicos do cinema de guerra. Pouco conhecido é o fato de que a inspiração do diretor tenha sido o livro também muito conhecido *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad. Temos então o caso de um filme adaptado. No entanto, trata-se de uma “adaptação livre”, onde as escolhas do diretor conduziram a narrativa a tomar novos rumos em termos de forma (trata-se de outra forma de linguagem) e conteúdo. *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* são exemplo de como cinema e literatura podem andar de mãos dadas e interagir de modo a produzir novos significados. Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo fazer uma análise de cada uma das obras e discutir o tema da adaptação e dos diálogos entre literatura e cinema a partir do estudo do livro e do filme. A fim de tornar as análises aqui propostas mais consistentes e elucidativas, serão utilizados planos e sequências do filme, bem como fragmentos do livro. Para a discussão do tema da adaptação e do diálogo entre cinema e literatura, a leitura de teóricos que se debruçaram sobre o tema será utilizada ao longo do texto.

Palavras – chave: Literatura, cinema, *Coração das Trevas*, *Apocalypse Now*, diálogo, adaptação.

INTRODUÇÃO

Considerado um clássico do cinema de guerra, *Apocalypse Now*, filme realizado pelo ilustre diretor americano Francis Ford Coppola, é mundialmente conhecido por retratar a guerra com admirável precisão. No entanto, é pouco conhecido o fato de que sua fonte de inspiração tenha sido o romance – igualmente renomado – *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad.

O romance de Conrad teve sua primeira publicação no ano de 1902. A narrativa gira em torno de Charles Marlow, inglês que começa a trabalhar junto a uma companhia de comércio belga como capitão de um barco a vapor. A história se passa em um rio africano. No entanto, o objetivo principal de Marlow é resgatar Kurtz, um respeitado comerciante de marfim das “trevas” africanas, a fim de devolvê-lo à “civilização”.

Na obra de Conrad, como um todo, podemos encontrar muito de sua vida, e de sua relação com o mar, pelo qual tinha fascínio. Em *Coração das Trevas* não é diferente: ele passa para as páginas sua experiência como homem do mar, especialmente em sua viagem como capitão pelo Congo.

Figurando entre as principais obras primas de Coppola, *Apocalypse Now*, lançado em 1979, conta com um elenco renomado, que inclui os atores Marlon Brando e Martin Sheen. A história se desenvolve em plena guerra do Vietnã, por volta do ano de 1969. O capitão Willard é designado para matar Kurtz, um respeitado coronel que enlouquece repentinamente em meio à guerra.

Apocalypse Now foi concebido em período completamente diverso ao do livro. Enquanto o longa-metragem é ambientado na Guerra do Vietnã, o livro se passa no período das invasões imperialistas europeias na África, em fins do século XIX. No entanto, a história em si e as características dos personagens principais se assemelham bastante.

O fato de se diferenciarem nos contextos históricos não impede que se aproximem em sua essência e significado: ambos criticam a insensatez da guerra e os seus reflexos. Ambos buscam captar o que há de mais profundo no homem em geral, analisando como este se porta no estado de guerra, no mais completo caos.

Coppola optou por fazer uma leitura pessoal do romance de Conrad e, a partir daí, criar seu texto cinematográfico. Trata-se, portanto, do que é denominado “adaptação livre”: não tem compromisso em “ser fiel” à obra que foi seu ponto de

partida. Busca, pelo contrário, construir a partir dela um novo significado, atribuindo caracteres originais e operando mudanças quando necessário, posto que se tratam de linguagens diferentes.

Este processo de passagem do meio linguístico para o visual tem suas limitações, ao mesmo tempo em que requer uma série de mudanças. São maneiras diferentes de transmitir uma mensagem, de apresentar uma história. Sendo assim, não cabe a pretensão de transmitir a mesma mensagem, exatamente da mesma maneira, para que sejam idênticas.

Daí a impossibilidade de se falar em “fidelidade” quando o assunto é adaptação. São meios de comunicação diferentes e que, portanto, divergem em seus campos de produção, se valem de mecanismos diferentes, e são arte, cada qual dentro de suas particularidades.

O que existe, de fato, é um diálogo entre as linguagens, não uma simples transposição. O que resulta desse diálogo é uma nova interpretação, enriquecendo a obra em termos de significação.

Neste sentido, a proposta deste trabalho é discutir a relação entre o cinema e a literatura, o modo como se comunicam e em que medida se distanciam ou se aproximam, sem deixar de considerar ambos como manifestações artísticas autênticas e independentes, sem estabelecer hierarquias. Mais que isso, reconhecer a importância da reconstrução do texto; da capacidade da criação de uma história servindo-se de outras histórias.

E, para além de criar uma história a partir de outra história, o cineasta pode ainda re-significar a obra ‘original’ dentro de um contexto histórico completamente diferente. Isso porque cada obra traz, em si, uma grande carga de seus respectivos contextos históricos, e ao transpor uma história de certa época para uma outra, surgem novas questões, outras perspectivas, e marcas desse outro período.

Considerando a persistência do preconceito a respeito da adaptação, a motivação deste trabalho é expor as peculiaridades entre a linguagem cinematográfica e a literária, considerando a importância do reconhecimento da obra adaptada não como mera ilustração, mas como uma expressão de arte legítima e possuidora de significado próprio.

O filme adaptado precisa ser percebido como manifestação artística comum. Sua peculiaridade está no fato de ter sido inspirado em outra obra de arte, o que não

anula seu significado. Mais que isso, deve ser reconhecida e valorizada sua potencialidade de geração de novos sentidos.

Para abordar esta questão, serão analisados o longa-metragem *Apocalypse Now*, e o romance *Coração das Trevas*, que serviu de inspiração para o primeiro, por exemplificarem bem a relação entre a linguagem do cinema e a da literatura. Será apresentada a relação entre cinema e literatura a partir destas duas obras. A questão da adaptação como prática no cinema será trabalhada a partir de autores que se dedicaram a falar e refletir sobre este tema tão vasto. Neste trabalho, serão utilizadas as obras dos seguintes pensadores: Robert Stam, Ismail Xavier, Andre Bazin, Randhal Johson e Andre Setaro, majoritariamente.

Na interpretação do romance *Coração das trevas*, a leitura dos autores Chinua Achebe e Edward Said foi utilizada para sustentar as reflexões presentes na análise da monografia. Já na análise do filme *Apocalypse Now*, o estudo da obra dos autores Francis Vanoye e Anne Goliot foi utilizado para fundamentar o entendimento de sequências e planos.

O primeiro capítulo será dedicado a discussão e reflexão sobre a questão da prática de adaptação em si, se apoiando em teses levantadas pelos autores selecionados para o desenvolvimento desta parte do trabalho.

O segundo capítulo será desenvolvido a partir das análises do livro e do filme, respectivamente.

1. ADAPTAÇÃO: LITERATURA, CINEMA E SEUS DIÁLOGOS

O cinema, embora seja uma arte relativamente recente, é bastante popular e faz parte da vida de cada vez mais pessoas nos dias de hoje. Sua difusão pelo mundo se deu de forma incrivelmente rápida, e hoje assistir a filmes é uma prática muito comum.

No entanto, em sua história, a conquista pelo reconhecimento como arte legítima não se deu sem resistência. O cinema enfrentou “*uma lenta escalada como linguagem, e, em consequência, como atividade artística produtora de sentidos*” (SETARO, 2010, p.9).

Em seus primórdios, a hoje denominada sétima arte era vista com desdém pela elite “cultura”, e até ser considerada arte de fato, percorreu um longo caminho. O exato momento de sua criação é discutível, embora a maior parte dos estudiosos concorde que foi no ano de 1895, quando Louis e Auguste Lumière projetaram *A saída dos operários da fábrica Lumière*.

Em vinte vertiginosos anos a partir daí o cinema já tomava grande repercussão: filmes e mais filmes eram criados para impressionar uma quantidade cada vez maior de espectadores deslumbrados. E o silêncio dos filmes foi um dos fatores que facilitou sua universalização: era uma forma de diversão prática e pouco custosa, onde bastava ler uns poucos subtítulos explicativos na tela; e quando o analfabetismo era um empecilho, espectadores alfabetizados – e solidários- liam para os outros.

Pouco depois da exibição dos irmãos Lumière, o ex-ilusionista francês George Méliés surpreende com seus curtos filmes em que se podia ir à lua, e todo tipo de ser fantástico existia: era a primeira mostra da capacidade do cinema de mostrar o inexistente e o imaginário. Já não era mais o simples ato de apontar a câmera para o mundo, e sim, a partir dele, produzir significado, transmitir uma mensagem.

A intimidade com a câmera foi aumentando, e logo os mais diversos truques de câmera foram desvendados pelos cineastas. Close-ups, panorâmicas, câmera lenta ou acelerada, tela dividida (*split-screen*), *fade ins* e *fade outs*, fusões, entre muitos outros recursos que permitiam ao cineasta levar o espectador onde ele quisesse ir.

Em 1913 saiu uma efusiva publicação na *American Magazine*¹:

¹ KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011

“Esta é a maravilha do cinema – é uma arte democrática, uma arte para todas as raças... Aqui as massas da humanidade entram através do movimento vibrante na luz que voa e na beleza que invoca o espírito da raça.”

Porém não tardou para que o cinema, um meio tão velozmente popularizado, fosse alvo de uma série de críticas: de vulgarizar, alienar, praticar sensacionalismo barato e a sensualidade exagerada, fazer propaganda política e estimular o consumismo exacerbado, além de corromper a moral da juventude. No entanto, essas foram críticas que também atingiram os romances e o teatro – considerados legítimas manifestações artísticas atualmente – nos séculos de seus surgimentos.

Se o cinema por si só levantou tantas polêmicas e críticas, já se pode imaginar um pouco do se passou com as primeiras adaptações literárias para as grandes telas. Sobre isso, o jornal *Chicago Tribune*, disse: “*os filmes não dispõem de quaisquer características que os redima e justifique sua existência*”. As acusações não pararam por aí, e certa vez o primeiro ministro britânico Ramsey Macdonald chegou a declarar a respeito do cinema: “*é um lixo pecaminoso e abominável*.” (KEMP, 2011).

Com o passar do tempo, o cinema deu mostras incontestáveis de sua capacidade de representar a realidade de um modo completamente original. Mais que isso, do seu poder de “*transformar o mundo em discurso servindo-se do próprio mundo*” (SETARO, 2010, p. 11).

O cinema não pode contar com um repertório codificado ao qual recorre como na comunicação verbal, por exemplo. O cineasta não pode recorrer a um repertório pronto de imagens preestabelecidas em seu processo de trabalho. Conforme assinala André Setaro em sua obra *Escritos sobre cinema – Linguagem e outros temas*, Introdução ao cinema: “*o filme nasce do aproveitamento consciente de tal atitude, isto quer dizer: do discurso singular individualizado dentro do sistema de linguagem representado pelo cinema*.” (SETARO, 2010, p.11).

Mesmo após alcançar o seu título de arte efetivamente, o cinema continua tendo o seu potencial subestimado algumas das vezes. Quando falamos em filmes adaptados a partir de livros, por exemplo, a sétima arte em geral é vista como inferior a literatura.

A adaptação de livros para filmes é comum no cinema. No entanto, a concepção construída acerca desta prática nem sempre foi a mesma. Sempre houve controvérsias: era defendida por alguns, e convictamente hostilizada por outros.

O argumento mais comum de oposição à adaptação é aquele já bem conhecido, de “traição” à obra original, de infidelidade ao romance inspirador, entre outros.

Este tipo de concepção, no entanto, desconsidera a possibilidade de gerar novos significados e outras interpretações no processo de adaptação do romance para o livro. O diretor cria um novo discurso, a partir de outro, e nisto põe a suas percepções, por meio da sua ótica pessoal.

Para André Bazin, em seu texto *O cinema: Ensaio*, a adaptação fílmica é válida por ser uma “*possibilidade de agregar outros valores à história contada e desenvolvê-la utilizando elementos específicos do meio da qual se utiliza, ao explorar a trilha sonora e os aspectos visuais*”. Em outras palavras, existe uma recriação a partir de um meio diferente, cujas particularidades redimensionam a narrativa, mantendo alguns aspectos, mas ainda assim dando-lhe novos nuances.

Literatura e cinema são meios de comunicação diferentes e se apoiam em seus próprios meios para transmitir uma mensagem. Por não serem linguagens iguais, a “fidelidade” se torna impossível. Sendo assim, a obra adaptada se torna inevitavelmente diferente e original, dotada de significado próprio.

O que há na prática de adaptação, portanto, é um diálogo entre as obras, e não uma mera reprodução do romance. Se o fosse, não teria sentido adaptá-lo para o cinema. Conforme afirma Robert Stam em seu mais renomado trabalho, *Introdução a teoria do cinema*: “*torna-se relevante uma nova leitura, caso contrário não haveria necessidade de uma adaptação.*”(2003).

Logo, a prática da adaptação deve ser pensada não como parasítica e vergonhosa, desprovida de sentido e significado. Pelo contrário, quando existe diálogo entre as duas manifestações, artístico e inovador, é “*criativa e produtiva, um catalisador do progresso para o cinema*”, de acordo com Stam.

A relevância e o motivo pelo qual vale a pena adaptar um obra literária consistem no seguinte fato, que embora simples, é constante mente esquecido: diretor e escritor não partilham da mesma visão de mundo e tampouco da mesma capacidade criativa. Isso implica dizer que a adaptação não dialoga apenas com o texto de origem, mas sim com o novo contexto em que se insere, o qual é transposto por meio dos olhos do diretor. Segundo Stam, a crítica começou a acreditar que o cinema prestou um “*desserviço a literatura*” porque, segundo os padrões mais tradicionais, a arte deveria se aproximar da perfeição, quase do divino. E nesse caso, a literatura, como faz parte do

universo das palavras, e, portanto das ideias, supostamente teria caráter mais ideal e perfeito que o cinema, por exemplo.

Dito isto, fica claro que adaptação e contexto são indissociáveis, sendo impossível falar de obra adaptada sem olhar para o momento da história em que ela está. Stam (2003, p.43) acrescenta: “*o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais sincronizada com os discursos contemporâneos*”.

Nesse sentido, pode-se dizer seguramente que as mudanças operadas no processo de transposição de obras se relacionam principalmente as transformações de ideologias e discursos dominantes particulares de cada época, que obviamente vão se alterando no decurso do tempo.

É preciso se desvencilhar de preconceitos e hierarquias estabelecidas entre cinema e literatura. Assim, é possível conceber o resultado da adaptação como obra artística legítima, possuidora de significado próprio.

Em seu estudo sobre literatura e cinema, *Macunaíma: do modernismo ao cinema novo*, Randhal Johnson afirma que “*a obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original.*” (2003).

Mais uma vez, é confirmada a impossibilidade da ideia de ‘fidelidade’, na medida em que desconsidera por completo as mudanças operadas como necessárias no processo de transição do campo linguístico para o visual. Aí residem limitações que não podem ser evitadas.

Sérgio Lara Leite, em *A Literatura no Cinema*, assinala: “*trata-se da interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais. E nesse caso, mudanças são inevitáveis*” (1984, p.14). Mais que isso, são necessárias.

2. DE CONRAD A COPPOLA: TRANSPOSIÇÃO DE *CORAÇÃO DAS TREVAS* PARA *APOCALYPSE NOW*

2.1. Caminho Nebuloso das Trevas

O texto da obra *Coração das Trevas* se apresenta em prosa, seguindo a modalidade do romance. Conrad leva muito da sua experiência pessoal (como capitão de um barco a vapor no Congo, em 1890) e de sua perspectiva de mundo para o enredo, além de transpor valores e comportamentos típicos do momento histórico – domínio imperialista da África e Ásia – no qual a obra foi concebida. Apesar disso, trata-se de um trabalho ficcional.

O romance é estruturado a partir do relato do capitão Charlie Marlow a respeito de uma viagem sua em um barco ao longo do rio Congo, na África, a serviço de uma Companhia de Marfim. Depois de uma longa temporada no Oriente, Marlow diz que começou a se “sentir cansado de tanto descansar”, começando então a procurar um navio: foi quando encontrou a embarcação da tal Companhia de Marfim e deu início a trajetória que conta.

Há um narrador que introduz a fala de Marlow – um dos tripulantes do *Nellie*, nome do iate de cruzeiro (onde há também outros quatro homens que ouvem seu longo discurso). Este narrador que fala primeiro situa a narrativa de Marlow, tornando-a indireta: ela não narra ao leitor, mas transcreve uma voz que narrou – Marlow – não ao leitor, mas sim a aquele quem escreveu o texto – um dos tripulantes ouvintes

“Mas Marlow não era típico (a não ser por seu costume de contar histórias), e pra ele o significado de um episódio não estava situado no centro, como um caroço, mas do lado de fora, envolvendo a narrativa que o exprimiu, tal como um brilho que revela a neblina [...] 'Não quero aborrecê-los com aquilo que experimentei pessoalmente', começou Marlow, demonstrando com essa ressalva a fraqueza de muitos contadores de histórias[...]” (2006 , p.26)

Essa mediação da narrativa produz uma outra mediação, que vai se evidenciando ao longo da obra: a história de Marlow se confunde com a de Kurtz. A história de vida de cada um não pode ser entendida de maneira estanque, pois não há como Marlow falar de si mesmo sem falar também de Kurtz, tão profundo foi o

encontro e a relação que tiveram.

Entre as motivações de Marlow – homem londrino – a viajar em um navio está a sua antiga paixão por mapas, que o conduzia, conforme o mesmo afirma: “*numa fantasia que me levava às glórias da exploração*”. Havia em Marlow, portanto, um desejo de explorar o novo, uma latente curiosidade pelo intocado e desconhecido, típicos do homem europeu.

Após conseguir o seu tão cobiçado lugar numa embarcação “exploradora”, Marlow decide se despedir de sua tia (única personagem na história com quem Charlie tem algum laço afetivo). Dessa despedida, evidencia-se a opinião que o protagonista tinha a respeito das mulheres. Sobre elas, ele diz:

“É estranho como as mulheres podem viver distantes da verdade. Habitam num mundo de sua própria criação, que nunca existiu e nem pode existir. Um mundo maravilhoso em seu conjunto, que, se elas fossem estabelecer, iria se despedaçar antes do primeiro crepúsculo. Algum fato abominável com o qual nós homens temos convivido satisfatoriamente desde o dia da criação, faria com que a coisa toda se desfizesse.” (p.34)

Sua declaração não só mostra certo desprezo para com a mulher, julgando-a alienada e extremamente frágil, com também enfatiza uma suposta superioridade e força masculinas, das quais as mulheres são desprovidas. Novamente, Marlow expõe um postulado típico da época e da sociedade europeia do século XIX.

Resolvendo burocracias para então dar início a sua viagem pelo rio, Marlow esbarra com pessoas que fazem comentários a respeito de sua viagem e seu destino nos trópicos. Ao passar por um médico, eles conversam sobre como os homens voltam da África. O homem faz diversas insinuações, inclusive que a selva enlouquece a todos, e que “*as mudanças ocorrem no interior; você sabe*”. Afinal, o alerta o médico: “*Nos trópicos, deve-se, acima de tudo, manter a calma*”.

Marlow ainda conhece um capitão sueco, que o conta um ocorrido nefasto:

“Outro dia apanhei um homem que se enforcou na janela. ‘Enforcou-se? Porque, em nome de Deus?’ bradei. Ele permaneceu com olhar vigilante. ‘Quem sabe? Terá sido o sol excessivo, ou a região, talvez.’” (p. 37)

Como é exposto nas linhas de Conrad, o próprio ambiente africano, a selva e a proximidade extrema com a natureza selvagem aparecem como condutoras a perda de sanidade, a loucura do homem europeu. Ao alcançar o coração da selva, o homem alcança também as suas trevas interiores.

Aí já temos uma prévia do que será essa viagem de Marlow. Algo perturbador e nefasto, que simplesmente não tem explicação. E esse mistério talvez seja o que excita os sentidos dele. É movido pela aventura e pela necessidade incontrolável de conhecer aquilo de que tanto falam, mas que nunca tem explicação exata. O que Marlow busca é conhecer o desconhecido, mesmo que o preço seja a perda de sanidade, conforme o alertam.

Antes de Marlow começar definitivamente sua jornada marítima pelo Congo, ele reflete e tem a sensação inusitada de não fazer uma mera viagem, como as outras que estava habituado a fazer, mas sim de estar partindo para o “centro da terra”: que podem ser também o centro de sua alma, o centro do seu ser racional. Enfim, o tão mencionado “Coração das Trevas”.

Marlow, quando começa sua trajetória, tem contato com povos nativos. Os descreve como homens desnutridos, de “*narizes mais largos*” e de sentidos embotados. Por isso mesmo, a comunicação entre o europeu e os africanos é sempre muito deficiente, reduzida a muito pouco na narrativa conradiana.

Embora Marlow mostre alguma compaixão para com os africanos, ele simplesmente os enxerga como incomunicáveis e completamente distantes do homem ocidental. Talvez “enxergar” não seja o termo mais exato para descrever a percepção dele para com os “estrangeiros”: ele somente os vê, com um olhar desinteressado, como se fossem parte da paisagem das trevas.

Suas descrições sobre eles mantem um distanciamento glacial:

“Todos os seus peitos descarnados ofegavam juntos, as narinas violentamente dilatadas tremulavam [...] Passaram a uns quinze centímetros de mim, sem me observar, com aquela completa indiferença mortal dos infelizes selvagens.” (p.39).

O escritor nigeriano, prêmio Nobel de literatura, Chinua Achebe lê o romance de Conrad como imperialista. Em seu livro *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*, Achebe sustenta a tese de que *Coração das Trevas* possui um eurocentrismo arraigado em sua narrativa: tudo se passa pela ótica do homem europeu. Os nativos e seu território não tem lugar na história, sendo tratados de maneira simplista e secundária.

Chinua Achebe ainda afirma que na história narrada por Marlow, as terras do Congo só servem como mero “pano de fundo” para o desenvolvimento das ações europeias. Não obstante, o escritor reconhece que os fatos são descritos sob o olhar de Marlow, e não de Conrad, já que estamos falando de um livro ficcional. Sobre isso, Achebe assinala:

“Deve ser argumentado, é claro, que a atitude para com o Africano em *O Coração das Trevas* não é de Conrad, mas sim de seu narrador ficcional, Marlow, e que longe de endossá-la, Conrad pode, de fato, utilizar-se de ironia e crítica. Certamente Conrad parece ter enfrentado esforços consideráveis para estabelecer camadas de isolamento entre si mesmo e o universo moral de sua história. Ele tem, por exemplo, um narrador por trás de outro narrador. O narrador primordial é Marlow, mas sua descrição é nos dada através do filtro de um segundo, uma pessoa imprecisa. Mas se é intenção de Conrad traçar um cordão sanitário entre si mesmo e o mal-estar moral e psicológico de seu narrador, seu empenho parece-me totalmente desperdiçado, porque ele negligencia em dar uma dica – mesmo que sutil ou através de um referencial alternativo pelo qual possamos julgar as ações e opiniões de seus personagens. Não estaria além dos poderes de Conrad criar essas condições, se ele as achasse necessárias. Marlow parece-me receber completa confiança de Conrad – um sentimento reforçado pela grande proximidade entre as carreiras de ambos”.²

² ACHEBE, Chinua. op cit. Tradução do original: “It might be contended, of course, that the attitude to the African in *Heart of Darkness* is not Conrad's but that of his fictional narrator, Marlow, and that far from endorsing it Conrad might indeed be holding it up to irony and criticism. Certainly Conrad appears to go to considerable pains to set up layers of insulation between himself and the moral universe of his history. He has, for example, a narrator behind a narrator. The primary narrator is Marlow but his account is given to us through the filter of a second, shadowy person. But if Conrad's intention is to draw a cordon sanitaire between himself and the moral and psychological malaise of his narrator his care seems to me totally wasted because he neglects to hint however subtly or tentatively at an alternative frame of reference by which we may judge the actions and opinions of his characters. It would not have been beyond Conrad's power to make that provision if he had thought it necessary. Marlow seems to me to enjoy Conrad's complete confidence -- a feeling reinforced by the close similarities between their two careers.”

Isto significa que, como a história contada é completamente subjetiva, tendo tom inclusive onírico, a veracidade e confiabilidade da narrativa é questionável. Temos um narrador externo, como já mencionado, que somente se refere ao que Marlow diz e faz. Logo, o que é relatado não pode ser encarado como verdade absoluta, ou associado a visão pessoal de Conrad.

No entanto, embora Conrad tente se distanciar das percepções e das crenças de Marlow, atribuindo todas as opiniões estritamente ao protagonista, ele não é bem sucedido em seu intento. Segundo Achebe, primeiramente pela já aqui comentada proximidade entre os estilos de vida dos dois, e suas vivências no mundo imperialista, e depois pela ausência de uma oferta de visões alternativas às que são expostas.

Entre as impressões de Chinua Achebe acerca do trabalho de Conrad, ainda podemos citar o fato de que, no livro (e não apenas em *Coração das Trevas*, mas em inúmeras outras obras europeias), temos a África sempre como antítese da Europa. Aliás, boa parte da narrativa é apoiada em opostos: o claro e o escuro, o negro e o branco, o selvagem e o civilizado, a mentira e a verdade, entre muitos outros “pares”.

Edward Said, pensador palestino, em seu conhecido trabalho *Cultura e Imperialismo*, expõe suas reflexões sobre o *Coração das Trevas*. Para ele, Conrad talvez tenha, de fato, acreditado estar fazendo uma denúncia e crítica a partilha imperialista do século XIX em seu livro. Mas essa sua pretensão de contrariedade a exploração europeia fracassa, pois os valores dessa ideologia o influenciam de modo significativo, mais do que ele próprio pôde perceber.

Neste fragmento, por exemplo, Marlow apresenta comiseração para com o colonizado, comiseração essa unida a muito distanciamento:

“[...] vi um rosto próximo de minhas mãos. Uma negra ossada estendia-se com um ombro encostado na árvore, e lentamente, suas pálpebras erguiam-se, e os olhos afundados voltavam-se para mim, enormes e vagos, um tipo de cegueira, branca oscilação nas profundezas das órbitas, que se apagavam devagar. O homem parecia jovem – quase um menino – mas vocês sabem que no caso deles é difícil dizer a idade com precisão. A única ideia que me veio foi a de oferecer um dos bons biscoitos suecos que eu tinha em meu bolso.”
(p.40)

O homem é encarado como um ser completamente misterioso e distante, como se entre ele e Marlow houvesse uma barreira intransponível. Said ainda acrescenta que no livro de Conrad o que se passa realmente na África é descrito através de Marlow – o colonizador europeu – e não por um africano de fato. Em outras palavras: no romance, o Congo não tem a possibilidade de falar de si mesmo.

Marlow ouve falar de Kurtz pela primeira vez quando chega no posto da Companhia de marfim por meio da qual irá trabalhar. Foi numa conversa com o contador da companhia, que lhe disse: “*no interior o senhor certamente conhecerá o Sr. Kurtz.*” Marlow pergunta quem seria e descobre decepcionado que o homem é “*um agente de primeira classe*” e um “*homem notável*”.

Continuando sua trajetória, Charlie parte novamente, dessa vez até o Posto Central, para tratar de assuntos com o gerente. Este o informa que Kurtz estava adoecendo, e que o posto em que era líder (o mais lucrativo, aliás) estava ameaçado.

Neste período a mente de Marlow começa a sofrer as já mencionadas anteriormente “alterações resultantes dos trópicos”. Olhando ao seu redor, ele diz:

“Perguntei a mim mesmo algumas vezes qual seria o significado de tudo aquilo. Eles andavam de um lado para o outro com seus cajados absurdamente compridos nas mãos, como um grupo de peregrinos sem fé, enfeitiçado e preso nos limites de uma cerca apodrecida. A palavra, ‘marfim’ pairava no ar, sussurrada, suspirada. Podia-se imaginar que eles estavam orando por meio dela. Uma epidemia de ganância imbecil irrompia sobre tudo aquilo, como a exalação de um cadáver. [...] a floresta silenciosa circundando aquela mancha desbastada no terreno, dava-me a impressão de algo grandioso e invencível, como o mal ou a verdade, aguardando pacientemente a passagem daquela invasão fantástica.” (p. 48).

Neste ponto, Marlow começa a despertar do sonho da missão civilizatória e da exploração. O imperialismo como prática em si aparece para ele como despropositado, beirando a irracionalidade:

“A conquista da terra, que antes de mais nada significa tomá-la dos que tem a pele de outra cor ou o nariz um pouco mais chato que o nosso, nunca é uma coisa bonita quando a examinamos bem de perto. Só o que redime a conquista é a ideia.” (p.51)

Ao mesmo tempo, a natureza do Congo se apresenta a ele cada vez mais imponente, carregada de mistério. Ele se aproxima das trevas ao mesmo tempo em que se aproxima de Kurtz.

O “mito Kurtz” vai permeando o discurso de Marlow de forma crescente. A narrativa se desenvolve ao mesmo tempo em que é construído um imaginário ao redor da figura de Kurtz, que vai se intensificando, tornando-se mais sombrio, conforme se aproxima o momento do tão esperado encontro com ele.

Os comentários feitos em cima da conduta de Kurtz são superficiais e incompletos, mas sempre muito positivos. Todos falam dele como de um ser apolíneo, perdido e aprisionado num mundo dionisíaco: mais uma oposição de Conrad entre o Ocidente e o Oriente.

Mais adiante, ao ouvir uma conversa entre o gerente do posto e o tio deste, Marlow percebe que as características animais identificadas por ele anteriormente nos nativos, também estão presentes no homem branco e civilizado. A conversa mostra o grau de ganância e baixeza a quem o ser humano pode chegar. É como se a terra africana reduzisse todos à mesma realidade, como aconteceu com Kurtz: um perfeito cidadão chega à loucura.

A curiosidade de Marlow por Kurtz vai chegando em seu ápice:

“[...] todo aquele tempo eu estivera me debatendo por uma razão de todo inconsistente. Eu não poderia me sentir mais desgostoso se houvesse viajado aquela imensa distância como o propósito único de falar com o Sr. Kurtz.” (p.79)

Toda a viagem pelo rio Congo passa a ter um único objetivo para Marlow: conhecer Kurtz, conversar com ele, que é “*uma criatura com dons especiais*”. E entre esses dons, o mais apreciado por todos que o conhecem é o da expressão, e justamente por esse motivo, Charlie confessa: “*O homem só existia pra mim como uma voz*”.

Ao encontrar um relatório escrito por Kurtz, vai se revelando a Marlow a sua obsessão por alcançar um certo grau de divindade, de ser algo como um deus. “*Segundo as palavras de Kurtz em seu texto: Pelo simples exercício de nossa vontade podemos exercer um poder para o bem praticamente ilimitado*”. E esse era o plano de Kurtz: ser

Deus.

Mais adiante, o gerente do posto revela a Marlow: “*Não se pode conversar com aquele homem (Kurtz); só se pode ouvi-lo.*”, o que reforça mais uma vez sua enorme eloquência e poder de expressão.

No posto da companhia de Marfim pela qual viaja Marlow, chegam rumores sobre a possível morte de Kurtz, o que decepciona Marlow ao extremo. No entanto, algo dentro dele diz que o tão esperado encontro ainda o aguarda, e ele segue viagem rio acima.

Inesperadamente, Charlie e seu companheiro avistam o posto em que Kurtz está. Lá ele encontra um homem russo que lhe diz que Kurtz está vivo, e relata mais claramente quem realmente é esse tão misterioso ser.

A descrição do russo a respeito de Kurtz é mais minuciosa e verídica, cheia de detalhes, já que viveram juntos durante bastante tempo. Ao ouvir as palavras do russo, Marlow vai se aproximando mais da verdadeira identidade do homem que tanto desejou conhecer a alma e a mente.

É importante ressaltar que, durante todo o livro, Conrad não revela diretamente quem é Kurtz de fato: ele somente fornece pistas e comentários de terceiros, que precisam ser reunidos e analisados para que enfim se possa compreender Kurtz. Isto significa dizer que estamos em uma posição similar à de Marlow: nossa curiosidade é despertada junto com a dele no decorrer da narrativa.

Nesta altura da sua viagem, Marlow declara:

“Não sei por que, mas posso assegurar-lhes que jamais, jamais naquela terra, aquele rio, aquela selva, e o próprio arco daquele céu resplandecente me pareceram tão desprovidos de esperança e tão sombrios, tão impenetráveis ao pensamento humano, tão impiedosos às fraquezas humanas.” (p.90)

Ou seja, quanto mais próximo de Kurtz, mais próximo do Coração das Trevas. E aí, tudo se confunde, tornando-se nebuloso e aterrador. No posto em que Kurtz se estabeleceu, os nativos tem verdadeira devoção por ele, o respeitam e temem. Segundo

o russo, isso se deve ao fato de que Kurtz, muito mais do que explorador de marfim, “*abre a mente das pessoas*” e “*faz ver as coisas*”.

Tanto para quem ouve as palavras de Marlow – seus companheiros do barco – tanto para o leitor, é impossível compreender totalmente a experiência do mesmo, e, portanto, quem é exatamente Kurtz. Em o *Coração das Trevas*, temos uma expressão da experiência do indizível, individual, impossível de ser transmitida por completo. “*Vivemos como sonhamos: sozinhos.*”

2.1.2. O autor

Joseph Conrad nasce em 3 de dezembro de 1857, com o nome de batismo Józef Teodor Nałęcz Korzeniowski, na cidade de Berdichev, Ucrânia. Filho de nacionalistas poloneses sofreu as consequências da militância dos pais desde cedo: teve de acompanhar a família, exilada para o interior, na província de Vologda.

Conrad fica órfão aos 11 anos, quando foi morar com um tio. Este, por sua vez, desejava que o sobrinho seguisse a carreira universitária. O jovem Joseph, no entanto, fascinado pelo mar dá outro rumo a sua vida, ingressando na Marinha mercante francesa em 1874. Este foi apenas o começo de sua apaixonada relação com o mar – admiração esta que iria acompanhá-lo por toda a sua vida.

Em sua odisséia marítima, Conrad viaja pela Ásia, África, Europa e parte da América: essa experiência será crucial em sua literatura. No ano de 1886, obtém a cidadania britânica. Oito anos depois, renuncia a sua carreira instável para enfim se dedicar a literatura.

A loucura de Almayer, seu primeiro romance é publicado em 1895 – mesmo ano em que se casa com Jessie George –, sendo bem recebido pela crítica. Entre seus livros mais conhecidos estão *Lord Jim*, *Nostramo*, *O agente secreto*, *Sob os olhos do Ocidente*, *Coração das Trevas* e *O espelho do mar*.

A respeito de sua obra, Conrad declara (NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA, 1997):

“Chamaram-me de escritor do mar, dos trópicos, escritor descritivo, romântico e realista. Toda a minha preocupação foi chegar ao valor

ideal das coisas, dos acontecimentos, dos seres. Os aspectos irônicos, patéticos, apaixonados, vieram deles mesmos; mas, na verdade, são os valores ideais dos fatos e dos gestos humanos que se impuseram a minha atividade artística. Os dons dramáticos e narrativos que eu possa ter são em ação os valores ideais.”

O mar é uma constante nas obras do escritor, que dedicou a maior parte de seu trabalho literário a relação deste com o homem. Joseph Conrad retrata em seus livros questões que dizem respeito a natureza humana, ao que há de mais profundo no espírito dos homens, bem como estes se confrontam com a natureza. Seus livros apresentam reflexões sobre a existência, o mistério da vida e o conflito do homem com ele mesmo.

Todo o trabalho de Conrad, e especialmente *Coração das trevas*, dá espaço ao que há de inalcançável e misterioso, sem uma busca por pretensas respostas em relação a vida como um todo. Como o próprio escritor disse, quando perguntado sobre a essência de sua escrita: “É preciso reservar um lugar para o inexplicável se se quer julgar a conduta dos homens neste mundo onde não existe explicação definitiva” (NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA, 2007).

E este “lugar para o inexplicável” é muito bem reservado em no romance aqui estudado; tudo está resguardado no coração das impenetráveis trevas.

2.2 O Apocalipse – *this is the end*

Apocalypse Now, ao lado da trilogia *O Poderoso Chefão* figura entre os mais notáveis filmes do diretor norte-americano Francis Ford Coppola. Lançado no ano de 1979, o filme não marcou somente uma geração inteira. Trinta e quatro anos após seu lançamento, o longa-metragem continua a fomentar discussões acaloradas, e abrir um vasto campo de interpretações.

Considerado uma obra prima do cinema, *Apocalypse Now* vai além exatamente por não ser só mais um filme a respeito da guerra. Coppola permeia questões existenciais, políticas e sociais no filme em que teve maiores dificuldades em realizar. A filmagem foi tensa e conturbada, enfrentando uma série de imprevistos.

O filme conta a história do Capitão Willard (Martin Sheen), que após voltar da Guerra do Vietnã, é convocado pelas Forças Especiais do Exército para uma missão secreta: encontrar e matar o Coronel Kurtz (Marlon Brando é quem dá vida ao personagem), um formidável membro do exército. Segundo as forças armadas, Kurtz perdeu a sanidade e passou a viver de modo bizarro na selva do Camboja, onde se tornou uma espécie de deus para os nativos.

A primeira sequência já dá mostras do que virá a ser o filme como um todo: envolta em atmosfera onírica, com ritmo alucinante. Vale ressaltar que o livro *Coração das Trevas* também tem sua narrativa envolta em um certo surrealismo, algo como um sonho, bem subjetivo. No filme de Coppola, são utilizados recursos de fotografia que tentam se aproximar ao máximo dessa atmosfera criada por Conrad em sua obra literária.

São exibidas imagens de um bombardeio na selva ao som da música *The End*, da banda de rock estadunidense *The Doors*, composta pelo seu vocalista Jim Morrison:

“Este é o fim,/ belo amigo./ Este é o fim,/ meu único amigo, o fim/ de nossos planos elaborados, o fim/ de tudo que está de pé, o fim./ Sem segurança ou surpresa, o fim./ Nunca vou olhar em seus olhos... outra vez./ Consegue imaginar como será/ tão sem limites e livre,/ desesperadamente precisando da mão de algum estranho/ em uma terra de desespero?”³

The End foi uma canção popularizada no período da Guerra do Vietnã, tendo um grande teor de militância contra a guerra. Essa escolha para a abertura de *Apocalypse Now* obviamente não foi gratuita. Interpretando a letra, podemos traçar vários paralelos com o que é abordado no filme.

A começar pelo título da música e do filme, já se pode identificar uma relação. *The End* significa “O fim” em português, e o título do filme, embora não tenha tradução para o nosso idioma, é *Apocalypse Now*. Lembrando que “apocalipse” é um termo que significa “revelação”, e é conectado a noção de fim, de término, já que o Livro do Apocalipse – o último livro da Bíblia, Novo Testamento – descreve o fim dos tempos humanos na Terra e o Início da vida eterna.

³ Tradução livre.

Na música, trata-se do fim de “planos elaborados”. No filme, pode ser o fim da esperança e prosperidade que se espalharam pelos EUA com o fim da 2ª Guerra, sendo completamente destruídas com a Guerra do Vietnã. A geração que vivenciou toda a violência perdeu completamente o rumo, assim como Willard.

O fragmento “*precisando da mão de algum estranho/ em uma terra de desespero*” se aproxima do estado de Willard ao adentrar na natureza vietnamita. Não só o seu estado, mas como de todos os outros que o acompanham em sua viagem pelo rio.

A imagem do ventilador do quarto onde Willard se encontra são superpostas a de uma hélice de helicóptero girando. Há uma fusão dos dois – ventilador ligado girando e hélice de helicóptero também girando, e o som dos dois também se confundem, se tornando um só.

As figuras um e dois ilustram as cenas em que a floresta é bombardeada e incendiada por helicópteros. A figura três exhibe um recurso de câmera – fusão entre o rosto de Willard e a selva em chamas.



Figuras 1-3: O bombardeio ao som de *The end*

A mistura das imagens do ventilador do quarto de Willard e da hélice do helicóptero, aliados a trilha sonora, parece refletir o estado mental do mesmo: anseia por voltar à selva, a luta armada, pois não consegue mais viver na sociedade em que se encontra. Quando ele se levanta da cama, e olha para a janela, declara com pesar: *“Saigon! Droga! Ainda continuo em Saigon”*.

Ainda em seu quarto, Willard declara que ele mesmo pediu pela missão que o aguarda. Mostra-se um homem solitário, talvez por esse motivo tenha desenvolvido um sentimento de certo “apego” ao estado de guerra: ele deseja voltar ao Vietnã, pois é impossível reestruturar sua vida tal como era antes da sua participação na mesma. É como se tivesse dependente da sensação de perigo, de viver sempre no limite. Ele afirma: *“You get stronger in the jungle, in the bushes. I wanted to go back.”*⁴

Willard parece ter perdido o apego por tudo, inclusive laços afetivos, e até mesmo o gosto pela segurança e estabilidade. O que ele busca é viver sempre no limiar entre a vida e a morte, nos extremos, e nada que não for isso o deixa satisfeito: família, amigos, emprego regular, os elementos que levam a uma existência assegurada e considerada “normal”.

Possivelmente o Vietnã embotou seus sentidos, e incutiu nele o apreço pelo perigo. Assim podemos ver na sequência em que o personagem aparece lutando consigo mesmo em seu quarto de frente ao espelho: após se machucar com vidro, ele passa seu próprio sangue no rosto. Esta cena nos oferece mostras de seu caráter, sedento por adrenalina e caos, tal como podemos observar nas figuras quatro, cinco e seis.

⁴ “Você se torna mais forte na selva, no mato. Eu queria retornar.” Tradução livre.



Figuras 4-6: Willard luta contra si mesmo

Na figura quatro, Willard ensaia golpes de luta sozinho, até dar um soco no espelho. Fere sua mão nos cacos e começa a ingerir bebidas alcoólicas, como se buscasse uma fuga mental, ou certa “anestesia” para sua dor: física e psicológica. Na última imagem, Willard, já com seu próprio sangue no rosto, começa a chorar e gritar, o que indica que ele chama por algo ou alguém, já que é um homem solitário e incompleto.

Ele diz que “*só pensa em voltar*” e está “*esperando por uma missão*”. Muito rapidamente a missão chega. As forças armadas de Inteligência dos EUA o convocam para uma viagem com um objetivo um tanto quanto peculiar: encontrar o renomado Coronel Kurtz e matá-lo. Então Willard diz: “*Não há como contar sua história sem contar a minha*”. Assim como em *Coração das Trevas*, as histórias dos dois personagens principais estão ligadas de tal maneira que não se pode falar de uma sem explicar a outra.

Quando Willard se apresenta a sede do Serviço de Inteligência, ele ouve falar de Kurtz pela primeira vez. São outros oficiais do exército que lhe falam a respeito dele e de sua missão. Descrevem o coronel como “*um homem notável, boa pessoa. Inteligente e cheio de humor*”. Mas que possivelmente enlouqueceu nas trevas do Camboja.

Willard ouve algumas fitas gravadas pelo próprio Kurtz, onde ele fala sobre coisas aparentemente sem sentido, que indicam sua insanidade. Suas palavras impressionam Willard por seu mistério.

Um dos oficiais diz a Willard:

“Sabe Willard... Nesta guerra os valores acabam se confundindo. Poder, ideias, moral tradicional, necessidades militares... Mas onde ele está com os nativos... Deve ser uma tentação... Ser Deus.”

Ou seja, até mesmo um soldado de alta patente do exército americano reconhece a insanidade da guerra, e a que estado ela pode conduzir. No caso de Kurtz, tentar ser Deus no meio de vietnamitas miseráveis e indefesos foi o seu erro. Embora o tal capitão que fala reconheça que a atitude de Walt Kurtz é absurda, ele não deixa de achá-la também irresistível e tentadora.

Ele continua, afirmando:

“Em todo coração humano há um conflito. Entre o racional e o irracional. Entre o Bem e o Mal. E o Bem nem sempre triunfa. Às vezes, o nosso lado mal domina o que Lincoln chamou de ‘o anjo bom que há em nós’. Todo homem tem um ponto de ruptura. Nós dois temos o nosso. Walt Kurtz atingiu o dele... E é evidente que enlouqueceu.”

Assim como em *Coração das Trevas*, aqui as oposições também se fazem presentes, especialmente os opostos racional e irracional. A pergunta é: como distinguir quem realmente está agindo irracionalmente – o exército americano ao entrar na Guerra, ou o capitão Kurtz com seus ”devotos”? E porque o exército julga Kurtz louco, mas não vê que as suas práticas militares muitas vezes alcançam o irracional?

Kurtz, de acordo com que os oficiais contam a Willard, é acusado de homicídio, por matar alguns agentes vietnamitas que ele acreditava serem agentes duplos. Willard então se pergunta “*Como é possível acusar alguém de homicídio nesse lugar?*”. A partir daí, Willard começa a perceber que a distância entre o que se julga racional e irracional não é tão grande assim.

A missão de Willard então é subir pelo rio Nung, reunir pistas, encontrar o povoado onde se encontra Kurtz, para então se infiltrar entre os habitantes e “exterminar” Kurtz.

Willard então segue seu destino rio acima num barco-patrolha, acompanhado de quatro tripulantes: o “patrão” e chefe do barco, o Philips (Albert Hall interpretando Chef Frédéric Foster); o maquinista de New Orleans, que “*estava tenso para estar no Vietnã e para estar em New Orleans*”; Lance, que fora famoso pelo surf nos anos 1950 e Clean, que “*veio de um beco sujo no Bronx*”.

Tais personagens tem sempre suas personalidades associadas ao lugar de que vieram. Lance, por exemplo, encarna o típico surfista californiano, desligado do mundo, como se estivesse na guerra “a passeio”. Embora estejam em uma situação caótica, em que a morte é constante e banal, eles parecem empolgados com a guerra, como se estivessem participando de algo prazeroso e divertido.

Outra característica dos militares é a sua incessante tentativa de fazer o Vietnã parecer com a sua casa. Eles ouvem musicas americanas, fumam cigarros também

americanos, e até praticam surf. Tentam tornar o ambiente familiar, e agir naturalmente, como se a situação deles fosse completamente aceitável. Mas não é.

Durante sua viagem pelo rio, Willard conhece o coronel Kilgore (Robert Duvall), um dos personagens mais excêntricos do filme. Kilgore é apaixonado por surf e parece estar sempre se divertindo, ainda que esteja em plena guerra. Ele é o perfeito reflexo de como o estado de guerra pode suspender qualquer valor moral ou ético, bem como qualquer noção de solidariedade humana.

Na verdade, é como se o estado de guerra e de viver no limiar da vida constantemente mostrasse o lado mais bárbaro do ser humano, os aproximando do estágio mais primitivo de vida, e, portanto, mais irracional. Personagens como Kilgore e os tripulantes do barco ilustram bem o que é isso – matam a toda hora, como se estivessem fazendo algo extremamente banal.

O capitão Kilgore protagoniza uma das cenas que ficariam marcadas para sempre na história do cinema. Junto com seus “garotos”, os jovens soldados, ele comanda um bombardeio em uma aldeia vietnamita, enquanto sobrevoa o local de helicóptero. O detalhe (que é essencial para a sequência) é a trilha sonora – *Cavalcada das Valquírias*, de Richard Wagner.

Coincidência ou não, esta obra prima de Wagner também era utilizada pela rádio oficial do III Reich para anunciar as façanhas nazistas. No filme de Coppola, não é muito diferente. Kilgore diz a um dos soldados: *“Eu uso Wagner. Espanta o inferno dos caras. Meus rapazes adoram [...] Ponha bem alto. Operação guerra psicológica... Podemos começar a dança?”*.

A sequência seguinte também impressiona. Aparecem crianças numa escola e mulheres tentando desesperadamente se protegerem das bombas. E o plano seguinte, que mostra os helicópteros se aproximando da areia e deixando o mar ao som de Wagner, consegue transmitir um pouco do desespero da guerra.



Figura 7 – A chegada da companhia aérea. Este plano aliado, à música de Wagner, procura passar um pouco do terror que é estar na guerra.

Em momentos do filme como esses, vemos o quanto a postura de Willard vai se tornando cada vez mais observadora e reflexiva. Ele fica mais silencioso e pensativo, possivelmente por ser mais perceptivo e atento a toda a barbárie que o cerca: mortes, derramamento de sangue gratuitamente, violência e miséria. Os demais personagens parecem não ser conscientes, são mais resignados. Mais que isso, tornam-se alheios ao sofrimento do outro.

Chef, um dos tripulantes, surta em um momento. Depois de se assustar por ter visto um tigre na floresta, ele fica tão chocado, que começa a gritar: “*Não vim aqui pra isso. Não quero isso, não quero isso! Não fiz o curso para uma merda dessas! O que me interessa é cozinhar, aprender a cozinhar!*”.

Todos os outros soldados no barco começam a rir, achando o episódio cômico. Mas Willard percebe que a catarse de Chef não foi provocada somente pelo encontro com o tigre. Depois de tanto tempo na selva, longe de casa, tentando agir normalmente, o garoto finalmente percebe a gravidade de sua situação.

Ao longo de sua missão, Willard vai tendo contato com documentos relacionados à Kurtz. Em *Coração das trevas*, Marlow declara que só para ele, Kurtz só existia como uma voz. No filme, Coppola se vale da tecnologia de sua época para transpor esta ideia: ao longo da viagem, Willard vai ouvindo fitas gravadas por Kurtz. É por meio desse recurso utilizado pelo diretor que percebemos a proximidade entre as histórias dos dois homens, bem como conhecemos mais sobre o misterioso Kurtz.

Ele chega a dizer, sobre o Coronel: “*Quanto mais lia e compreendia, mais o admirava. A família e os amigos não o tinham compreendido...*”. Isso mostra que para Willard, a atitude de Kurtz não era condenável, mas compreensível. E ele só é insano na medida em que as pessoas assim o intitularam, simplesmente por não compreenderem o homem.

Prosseguindo sua viagem cada vez mais atribulada, Willard e os companheiros, que continuam vivos, finalmente conseguem adentrar nas terras que estão sob o caótico domínio de Kurtz. A partir daí a fotografia fica mais escura se comparada a primeira parte do filme, que trazia planos e sequências mais solares e iluminados. Esses momentos traduziam o êxtase vivido pelos jovens soldados - êxtase este provocado tanto pela novidade de estar no Vietnã quando pelo uso de drogas alucinógenas.

Assim como em *Coração das trevas*, aqui também temos a ideia dos opostos claro-escuro. No entanto, por se tratar de um filme, Coppola pode utilizar os mecanismos de câmera e mudar os nuances da fotografia a fim de trabalhar a mesma questão – e de modo mais sutil que o de Conrad, que só podia recorrer ao universo das palavras.

Willard chega ao local em que Kurtz se tornou líder absoluto: há vários cadáveres espalhados pelo lugar, e os nativos obedecem ao coronel cegamente. Lá ele encontra um civil americano, fotógrafo, que também parece estar incluso nesta dinâmica social de abuso de poder e totalitarismo. Este homem fala a Willard: “*Não se fala com o coronel. Ouve-se o que ele tem a dizer. Ele iluminou meu espírito*”.

Kurtz finalmente chama Willard para uma conversa, e fala sobre os mais diversos assuntos. Em dado momento, ele provoca a mente já confusa de Willard: “*Já pensou no que é liberdade? Liberdade em relação à opinião dos outros. E principalmente com relação à própria opinião?*” Esta pergunta pode se estender ao espectador. Será que Kurtz realmente vive a loucura, ou ele simplesmente conseguiu atingir o mais completo grau de liberdade?



Figuras 8 e 9 – Os planos em que Kurtz aparece são escuros, reforçando a carga de mistério que o envolve.

2.1.1 O diretor

Francis Ford Coppola nasceu no dia 7 de abril de 1939, em Detroit, nos Estados Unidos. Cresceu no bairro de Queens, em Nova York. Faz parte de uma família ítalo-americana, e se tornou um diretor renomado principalmente pela sua famosa trilogia, *The Godfather*.

Coppola estudou cinema na UCLA (Universidade Da Califórnia Em Los Angeles), em Los Angeles em fins da década de 1950. Durante este período participou da direção de vários filmes de baixo orçamento com o diretor, produtor e roteirista Roger Corman, conhecido por ser um dos grandes realizadores dos filmes B (com produção de barata e independente) popularizados na década de 70 e 80.

Foi em 1963 que dirigiu a primeira fita de sua autoria, *Dementia 13*. É também nesse ano que se casa com Eleanor Coppola, com quem tem quatro filhos.

Posteriormente, teve participação em diversos roteiros, inclusive numa adaptação de um texto do famoso dramaturgo Tennessee Williams.

Seu primeiro prêmio Oscar vem em 1970, com o roteiro adaptado para o filme “Patton”. Dois anos depois foi indicado a Melhor Diretor com *The Godfather*, o primeiro de sua trilogia. Em 1973, junto com George Lucas produziu *American Graffiti* - Loucuras de Verão, muito bem recebido pela crítica e indicado a nada menos que cinco Oscars.

Depois disso dirigiu *A Conversação* – provavelmente o mais político de seus filmes. Em 1974 foi lançado *The Godfather II*, que conquistou seis Oscar.

Não é difícil entender porque *Apocalypse Now* foi o mais ambicioso projeto de Coppola. Por se tratar de uma adaptação livre, de um livro renomado e aclamado pela crítica, e ainda contar com elenco de peso, composto por Marlon Brando, ícone do cinema conhecido por suas versáteis atuações; Martin Sheen, considerado um dos mais qualificados atores da época, e Robert Duvall, que revelou seu talento na primeira parceria com Coppola (em *The Godfather*), fica fácil compreender.

Foi indicado a sete Oscar: inclusive Melhor Filme e Melhor Diretor. Foi premiado nas categorias Melhor Fotografia e Melhor Som.

2.2.2. Ficha técnica do filme

Título Original: *Apocalypse Now*

Gênero: Drama/ Guerra

Tempo de Duração: 153 minutos

Ano de Lançamento (Inglaterra): 1979

Estúdio: Zoetrope Studios

Distribuição: Buena Vista Entertainment

Direção: Francis Ford Coppola

Roteiro: John Milius, Francis Ford Coppola

Produção: Francis Ford Coppola

Música: Walter Murch

Direção de Fotografia: Vittorio Storatto

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

São inumeráveis as possibilidades de diálogos entre as obras estudadas neste trabalho. Exatamente por isso, esta monografia não pretende esgotar tais possibilidades de interpretação. Antes disso, foram selecionados certos tópicos considerados mais relevantes e ricos para estudo, sem, no entanto, buscar respostas e análises rígidas. Muito pelo contrário, o trabalho tende mais para o caminho da discussão e proposta de reflexões acerca dos temas aqui citados.

O recorte proposto teve como pilar as discussões de cunho dialógico entre o *Coração das trevas* e *Apocalypse Now*. O esforço deste trabalho está em não apenas eleger o que é parecido e o que é diferente nas duas obras em questão, mas sim perceber o que se mantém na passagem do livro para o filme. E esta busca leva a seguinte indagação: O que faz, apesar de todas as diferenças, *Apocalypse Now* uma adaptação, e não uma “criação original”?

Ficam evidentes, ao longo das análises aqui apresentadas sobre as duas obras, suas muitas divergências. Os nomes são bem diferentes; os aspectos históricos geográficos também; as formas de manifestação artísticas não são as mesmas e a narrativa muda. Apesar de tudo isso, algo se mantém, e isto é o que permite chamarmos o filme de *obra adaptada*.

Desse modo, esta monografia tem por objetivo lançar luz sobre essa tal “essência imutável” que consegue se fazer presente no filme de Francis Coppola. Nesse sentido, alguns aspectos aqui abordados funcionam como uma maneira de tornar essa essência o mais clara possível.

Inicialmente, temos a questão histórica-geográfica. De um lado, temos um Congo invadido e explorado pela Europa no século XIX em *Coração das Trevas*; de outro temos os EUA perdidos em uma guerra disparatada contra o Vietnã. Com um olhar mais rápido, fica difícil perceber a proximidade entre esses dois momentos – não em termos cronológicos, mas significativos, e até políticos.

Com um olhar mais demorado, pode-se perceber que embora estes dois momentos históricos estejam separados por muitos anos, os horrores da violência são iguais; o estranhamento mútuo entre o invasor e o invadido se mantém, e mais do que isso: a falta de propósito e o conflito gratuito parecem os mesmos, tanto na guerra do

Vietnã, quanto da invasão imperialista. Coppola conseguiu perceber isso e transpor a insanidade do século XIX para a pós- modernidade americana.

As trevas africanas do escritor polonês são transpostas para o Vietnã por Coppola. Ambos mantêm uma linha tênue entre o explicável e o inexplicável. Não são obras com um desfecho rígido e explícito, mas permitem amplas conclusões abertas. E este respeito ao que não tem explicação racional em *Coração das Trevas* foi o que permitiu a Francis Coppola trazer a história de Conrad de maneira completamente original – sem deixar escapar seu significado, no entanto.

Pode-se dizer, portanto, que as marcas indeléveis do mistério presentes no livro de Conrad não são esquecidas por Coppola. O que se mantém, o que permite fazer do filme uma obra adaptada, é exatamente isso: conseguir manter a essência das trevas, sem explicá-las.

Caso Coppola tivesse tentado trazer explicações às perguntas levantadas por Conrad, seu filme não teria mantido tanto o significado da obra inspiradora. O que faz de *Coração das trevas* e *Apocalypse Now* tão “sintonizados” é o respeito ao que não se pode explicar.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: **Questões de Literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- BAZIN, Andre. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ACHEBE, Chinua. "An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness'" **Massachusetts Review**. 18. 1977. Rpt. in *Heart of Darkness, An Authoritative Text, background and Sources Criticism*. 1961. 3rd ed. Ed. Robert Kimbrough, London: W. W Norton and Co., 1988. Artigo disponível no sítio: <http://kirbyk.net/hod/image.of.africa.html>
- CONRAD, J. **Coração das Trevas**. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.
- CONTINS, Isadora. **Nos Limites da Civilização: autenticidade, self e barbárie em Francis Ford Coppola e Joseph Conrad**. Rio de Janeiro: Revista Contemporânea, 2005.
- CURADO, Maria Eugênia. **Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?** Goiás, 2007. Artigo disponível no sítio: www.nee.ueg.br em 21 de janeiro de 2014.
- GOMES, Júlio César de Bittencourt. **Ler imagens, ver palavras: diálogo e ruído entre literatura e cinema**. *Teorema*. Revista do Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre, nº 2, dezembro 2002. p. 48-51.
- GOMES, Raquel Gryszczenko Alves. **O lugar das trevas em tempos de pós – modernismo**. Campinas: Revista Veredas da História, 2003.
- JOHSON, Randhal. **Literatura e Cinema**. São Paulo: T. A Queiroz, 1982.
- KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- LEITE, Sérgio Lara. **A Literatura no Cinema**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.
- MAYOR, Ana Lucia de Almeida Sotto. **No limiar do vazio (à beira de Clarice): tessituras do poético. Modos de contar, formas de pensar: literatura e cinema**. Niterói: UFF, 2006.
- OLIVEIRA JR., W. S. de. "Rio acima: percursos pelo filme *Apocalypse Now*". In: **Educação & Sociedade**, ano XXIII, n.78, abr./2002, p.287-295.
- QUEIROZ, Elisângela M. e SANTOS, Elaine Ribeiro da Silva. **As metáforas do vazio: Conrad e Coppola na crítica contra os Imperialismos**. Londrina: Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2009.
- SOTARO, André. **Escritos sobre cinema: Linguagens e outros temas, Introdução ao cinema**. Bahia: Azougue Editorial, 2010.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

VANOYE, Francis. e Goiliot – Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2012.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In XAVIER, Ismail et al: **Literatura, cinema e televisão**. Ed. Senac São Paulo: 2003.