

APOCALYPSE NOW E O CORAÇÃO DAS TREVAS: O EMBATE ENTRE INDIVÍDUO E SOCIEDADE

APOCALYPSE NOW AND HEART OF DARKNESS: THE CLASH BETWEEN THE INDIVIDUAL AND THE SOCIETY

LUCAS CALIL GUIMARÃES SILVA¹

RENATA CIAMPONE MANCINI²

RESUMO: O filme *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, inspirado no romance *O Coração das Trevas* (1902), de Joseph Conrad, discute o conflito entre indivíduo e sociedade no contexto da Guerra do Vietnã, nos anos 60 e 70 do século XX. Este trabalho pretende mostrar, embasado pela Semiótica francesa, as estratégias utilizadas pelo diretor para explicitar essa oposição na linguagem cinematográfica e preservar a fidelidade temática em relação às questões abordadas pelo livro, passado durante o Imperialismo britânico na África, no século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Semiótica; Adaptações literárias.

1 Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da UFF – Universidade Federal Fluminense. E-mail: calil.lucas@gmail.com.

2 Docente da UFF – Universidade Federal Fluminense. E-mail: renata.mancini@gmail.com.

ABSTRACT: Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* (1979), a film based on the romance *Heart of Darkness*, by Joseph Conrad, tackles the conflict between individual versus society in the Vietnam War context, between the 60s and 70s of the 20th century. This work aims to convey, following a semiotics approach, the director's strategies to make this opposition explicit in the language of cinema at the same time that preserves the thematic fidelity in relation to the questions raised in the book about the British Imperialism of the 19th century in Africa.

KEYWORDS: Cinema; Semiotics; Literary adaptations.

1. Objetivos e hipótese

Sustentada pela Semiótica francesa, esta análise objetiva estudar as temáticas inerentes ao filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, cuja inspiração narrativa advém do livro *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad. Partimos da hipótese de que há, entre as obras, uma profunda relação de fidelidade temática que, curiosamente, não está acompanhada de uma compatibilidade figurativa. As questões existenciais e psicológicas abordadas pelos objetos, porém, estão conectadas de forma recorrente. Ambos, para a hipótese, discutem no abstrato nível fundamental o duelo paradoxal entre o indivíduo e a sociedade, o conflito entre as lógicas e as ordens estabelecidas e os insurgentes contra os variados "sistemas". Os opostos campos semânticos (indivíduo e sociedade), embora sejam concretizados por figuras marcadamente diferentes em livro e filme, possuem efeito de sentido semelhante na constituição das obras.

Síntese dessa simbiose temática é a presença, nas duas obras, da reiteração isotópica da loucura, do desespero, da in-

compreensão e da solidão, campos temáticos que alicerçam a querela essencial do nível fundamental. E, para justificar e embasar essa hipótese, primeiro descreverei e comentarei algumas cenas de *Apocalypse Now* (sete, no total), uma de cada episódio envolvendo a comitiva destacada para levar o coronel Willard ao reduto de Kurtz. Depois, chegarei à relação do filme com o livro, descrevendo a simbiose entre ambos.

1.1. Sobre os objetos

Apocalypse Now (1979) – dirigido por Francis Ford Coppola, criador dos épicos *O Poderoso Chefão I e II* – narra, no contexto da Guerra do Vietnã, a história ficcional do capitão Benjamin Willard (Martin Sheen), recrutado pelo exército americano para assassinar o coronel expatriado Walter E. Kurtz (Marlon Brando), que desertou das forças armadas e instaurou um regime pagão num escondido reduto da floresta vietnamita. Para chegar ao rebelado, Willard navega com um pequeno grupo de soldados destacados através da selva e dos riachos do país e conhece, com profundidade, a insanidade do ambiente bélico, observando de perto a miséria, a impiedade, o desvario dos militares e a completa ausência de lógica. A versão de *Apocalypse Now* analisada neste trabalho é a “Redux”, reeditada por Coppola para o lançamento do DVD da obra em 2001 – com 49 minutos inéditos.

O Coração das Trevas (1902) – escrito pelo polonês Joseph Conrad, radicado na Inglaterra, conta a história do marinheiro Charles Marlow, que trabalhou durante certo tempo nas imediações do Congo Belga, na África, com o transporte de marfim para as metrópoles europeias. Ambientado nas últimas décadas do século XIX, no ápice do Imperialismo, o romance retrata o resgate à civilização, por parte de Marlow,

do notório comerciante Kurtz, um talentoso homem de larga reputação que, sem razão aparente, interrompeu o fluxo de marfim de seus entrepostos no coração do continente e instaurou uma sociedade “particular” na selva. Logo depois de aportar na África, o protagonista, líder da sociedade, passa a viajar em barcos modestos por diversas localidades dominadas pelos colonizadores, que subjagam os nativos e compõem um regime social insano, violento e desprovido de grandeza ou lógica – a ameaça do ambiente selvagem desconhecido é constante. O título original do livro, publicado em três partes em 1899, é *Heart of Darkness*. Neste trabalho, utilizo a versão lançada pelo autor em 1902.

2. Análise das cenas

2.1. Abertura do filme – cena 02 (00:02:50 até 00:07:34): apresentação de Benjamin Willard

O começo do filme ilustra a presença do sonho americano no Vietnã. Insone, o capitão Benjamin Willard aguarda, às escuras, as ordens de seus superiores em Saigon, o centro de comando dos EUA. Espera em um bagunçado e escuro quarto de hotel, desconectado do universo caótico dos conflitos, alimentado por cigarros e álcool. Pula, corre, rasga e executa movimentos aleatórios, embalado pela trilha sonora que assusta o espectador: *The End*, do grupo *The Doors*. Willard não escuta a canção apocalíptica, mas parece afetado pela morbidez da melodia entreouvida.

O diretor Francis Ford Coppola controla as ações de Benjamin pelo compasso rítmico da música. Quando *The End* é solene, o personagem parece refletir, sem mexer o corpo; quando a canção ganha contornos acelerados, o personagem

também acelera os movimentos – enlouquece. Tudo parece difuso para o capitão; tudo é incompreensível e tortuoso. Para o espectador, é duvidoso o passado que levou o soldado a retornar ao Vietnã. É impossível saber, com certeza, quais as circunstâncias que culminaram com o retorno militar. Willard sofre de depressão, lamenta acontecimentos de outros tempos, recorda momentos dolorosos e questiona, sem cessar, a legitimação do papel que desempenha nos combates – e o papel que realizará na missão que aguarda ansiosamente.

Nesta cena, surgem os principais temas que recobrirão inúmeras figuras do filme: solidão, loucura, desespero e incompreensão. O início da trajetória de Willard no retorno ao Vietnã é marcado pelo estupor emocional dos momentos que antecedem a reunião com os coronéis. Em um quarto modesto, na região central de Saigon, o americano descansa sozinho, isolado por persianas quase cerradas, por garrafas de destilado quase vazias, por maços de cigarro amassados e gastos – símbolos de um exílio momentâneo. A cama, os lençóis e os poucos móveis do cômodo estão quebrados e sujos. O descaso evidente denota o desleixo com coisas que, para Benjamin, serão passageiras e pouco importantes naquele contexto. O calor sufocante da região evoca uma condição febril e alucinada, e o suor que desce das têmporas do capitão, combinado aos movimentos aleatórios decorrentes da embriaguez, compõem o quadro visual da histeria.

Coppola utiliza, na transição entre a primeira e a segunda cenas do filme, uma interseção de planos: fecha e abre, de forma simultânea, quadros pertencentes a momentos diferentes (em termos fílmicos, uma conjunção entre o *fade-in* e o *fade-out* na troca de cortes). Para a Semiótica francesa, a análise desse efeito cinematográfico está relacionada ao estudo do plano da expressão em conjunção com o plano do conteúdo: um sincre-

tismo de elementos figurativos e sonoros de ambas as cenas. A abertura de *Apocalypse Now* exhibe, imponente, um ataque aéreo americano sobre uma floresta que, em poucos segundos, explode em chamas e fumaça laranja. A música *The End* começa a tocar, com volume crescente, neste princípio de história – e prossegue dentro do quarto de Benjamin (a cena 02).

O elemento que intersecta a troca entre o bombardeio e o corte seguinte é a hélice do helicóptero, que posteriormente é convertida em ventilador de teto. Para emular o barulho do veículo aéreo dentro do recinto fechado em Saigon, o diretor preserva o efeito sonoro e altera apenas as figuras, recriando a imagem militar da primeira cena com onirismo e agitação: a conexão entre as isotopias de conteúdo (ventilador, helicóptero, guerra) e expressão (barulho do helicóptero) reverbera a força bélica do conflito no imaginário do capitão.

2.2. Cena 04: encontro com o coronel Kilgore (00:26:20 até 00:52:00)

Depois de convocado pelos superiores e apresentado à missão que deveria cumprir, Willard conhece os companheiros de barco e aporta nas margens de um riacho dominado pelo exército estadunidense. Esta é a primeira parada da equipe de Benjamin, cujo encarregado momentâneo é o excêntrico coronel Bill Kilgore, homem de desejos inusitados e sucessos militares. Carrega consigo características historicamente associadas ao estereótipo do “americano ideal” – eficiência, pragmatismo, patriotismo e individualismo – e devota incrível paixão por um esporte totalmente desassociado da figura da guerra: o surfe. Kilgore demonstra verdadeira obsessão pelo lazer sobre as ondas, escolhe como preferidos os soldados que praticam a modalidade e, ao reconhecer o jovem

Lance (um surfista relativamente célebre) entre os ajudantes de Willard, exaspera-se para dividir as águas agitadas da região com o recém-chegado.

O destacamento do coronel precisa transportar o barco e os tripulantes através de um território que permanece controlado pelos vietnamitas. Uma ofensiva volumosa é organizada, com helicópteros e caças aéreos, para garantir que o objetivo seja cumprido e o protagonista do filme possa seguir viagem (todas as ordens do capitão relacionadas à missão possuem total prioridade na trama). Curiosamente, as pranchas de surfe não ficam esquecidas e também aparecem entre os apetrechos de combate, ladeadas por granadas e metralhadoras. A excentricidade de Kilgore é evidente durante a troca de agressões militares, mas nunca atrapalha o sucesso da investida. Para estimular os combatentes, executa a portentosa “A marcha das valquírias”, do alemão Richard Wagner, durante o sobrevoo, situação em que devasta a floresta com impressionante velocidade.

Durante a rápida investida americana, contudo, o ímpeto esportivo do comandante ressurgue com força, e o grupo formado por Lance e os demais surfistas é jogado na água. Conduz as pranchas com hesitação, fugindo das explosões, e realiza os movimentos de modo quase compulsório, para agradar o superior. Neste excerto do filme, a temática da insanidade é explosiva e incômoda, apoiada por um efeito narrativo próprio do controle emocional do espectador: o choque. A figura do surfe é estranha ao ambiente, também a ópera de Wagner, e questiona-se, o tempo inteiro, a lógica irracional que levou os EUA a atacarem o Vietnã. O efeito criado com o susto, proveniente da construção figurativa que põe, lado a lado, explosões, helicópteros, armas, mortes e o lazer esportivo – para Willard, é insano observar, em plena guerra, um co-

ronel surfar e executar soldados acompanhado por uma trilha sonora – e o percurso narrativo de imprevisibilidade de Kilgore, naquele contexto, parece não fazer sentido a quem assiste.

2.3. Cenas 05 e 06 (01:03:20 até 01:32:53): o *showbiz* e a desolação

Imediatamente após a despedida do louco coronel, o barco realiza uma rápida parada numa entrada da *rainforest*. Procuram por algumas frutas, e Willard e Chef, o soldado/cozinheiro de Nova Orleans, mergulham na selva fechada. Andam sem destino, trocam certas palavras e, subitamente, estacionam: barulhos e movimentos estranhos agitam o ambiente. Talvez um vietnamita camuflado pelo verde; talvez uma serpente surpreendida pela chegada dos visitantes. A tensão aumenta, o silêncio predomina, e surge um imponente e violento tigre asiático. O animal ruga e mostra os dentes, mas desaparece como apareceu: a dupla corre assustada, atirando e gritando, e retorna incólume à costa.

Novamente, o choque discute a sanidade do confronto bélico e coloca, ladeados, a aparente civilidade do Ocidente e a selvageria do Sudeste Asiático. E Chef, que até aquele momento havia demonstrado lucidez e coerência, finalmente surta. Grita, briga, chora, lamenta, revela uma torrente de sentimentos comprimidos pela situação, começa a abandonar a postura “americana”, a postura do soldado exemplar que acredita estar salvando o Vietnã por uma razão “maior” e autoexplicada. É o primeiro a perder, ainda que momentaneamente, os sentidos.

Na segunda parada da missão de Willard, o barco aporta num entreposto militar mais avançado e organizado, com centenas de combatentes em espera. Está escuro e brilham solitários nas alturas os refletores e holofotes coloridos que foram

colocados no centro de um enorme heliporto. Um espetáculo começará em poucos momentos. Capturados pela coreografia, manifestada pelo cromatismo (categoria do plano da expressão), os tripulantes arregalam os olhos, estarecidos, e aguardam o desenrolar da história. Observam descer, de um helicóptero rodeado de fumaças igualmente coloridas (as fumaças coloridas atuam na distorção dos sentidos, na catalisação da loucura e da incompreensão), algumas mulheres em trajes típicos: a mulher *cowboy*, a mulher coelhinha, a mulher sensual. Elas dançam para a plateia, simulam tiros e duelos, entram no universo da guerra e encantam os solitários e esfarrapados soldados. Componente da temática da loucura, a figura feminina (e aludindo ao sexo) é estranha à guerra. O desejo carnal é consumado visualmente nos sonhos e nos delírios, e o estímulo das meninas da *Playboy* (uma das concretizações figurativas presentes na cultura americana) causa histeria. Os pobres e famigerados recrutas invadem o palco; a exibição é precocemente encerrada; o sonho acaba abruptamente.

Os poucos minutos de festa representam, no filme, o apogeu da conversão do combate em espetáculo. As belas luzes reproduzem os efeitos de um teatro, uma arquibancada circular é montada, megafones e músicas populares estouram os ouvidos. O *showbiz* do Vietnã serve como válvula de escape para a loucura, mas reitera a mesma loucura. É o choque do surfe e o choque da ópera de Wagner; é o sonho da América e a importação da cultura ocidental para uma área remota, em processo de conquista. Essas relações de sentido em volta desses choques constroem relação de intertextualidade com o colonialismo do século XX.

Logo depois, começa a chover na região. Uma figura triste e mórbida contrasta com a alegria visual de antes. Entram na história, com força, os elementos temáticos da depressão e

da solidão – o barco segue viagem e encontra, horas depois, a antítese da exuberância artificial. Um acampamento abandonado e desolado que, sem comando, esconde alguns poucos compatriotas. Também esconde, para a surpresa dos recém-chegados, as mulheres da *Playboy* – cujo helicóptero padeceu da falta de combustível –, e Willard oferece uma troca profana: o sexo por alguns galões de gasolina. Elas aceitam.

Todos os subordinados ao capitão podem desfrutar do acordo, mas apenas Lance, Chef e o jovem Clean (que ficara muito exaltado durante a apresentação) procuram as coelhinhas. O sisudo Chief, comandante da embarcação, recusa o deleite. Avoado, o surfista copula com uma menina quase adolescente, idealista e sensível, que divide com o parceiro da ocasião uma miríade de vontades e projetos. O momento é romântico; a solidão é nítida na representação figurativa do comportamento da dupla: o choro contido, as carícias, a conversa miúda, os toques físicos cuidadosos. A transa de Chef, o mais ligado ao sexo dentre todos os personagens, possui contornos diametralmente opostos. É avassaladora, alucinada, exótica. A parceira do militar parece mais experiente e despojada, obcecada por pássaros (outro elemento irracional, chocante) e selvagem. Igualmente solitária, transfere suas fantasias para o prazer mundano – outra manifestação do desespero e da solidão. E, enfim, a guerra do Vietnã, embora surpreendente e incompreensível, adentra a bruta e escura realidade.

2.4. Cena 07: a antessala do Apocalipse (01:39:00 até 01:49:00)

O barco atinge o limiar da presença americana no Vietnã quando vislumbra o concerto da Ponte Do-Lung, o último posto avançado dos EUA. É plena a escuridão, Lance confessa

a adesão ao LSD (uma figura própria da loucura e do contexto cultural dos anos 60), as sombras da aproximação do destino final crescem na mente de Willard. A iminência da morte, sempre opaca e escondida, começa a aparecer com mais virulência. Sinalizadores estouram de forma aleatória, refletores brincam com a densidade azulada da noite – e a realidade está distante, perdida, difusa. Os jovens soldados desobedecem ordens que não vieram de nenhum comandante e disparam balas para todos os lados. Previnem eventuais ataques desperdiçando projéteis, subvertem a economia da guerra, mas não existe comando algum, em lugar algum. Estão todos sozinhos, isolados, psicodélicos, sorrindo e chorando sem razão. Pipocam alusões a alucinógenos, ao *rock* e a referências figurativas da contracultura, da liberdade individual e do caos – e Lance, entre tantos tiros e luzes, carrega consigo um pequeno cachorro. Curioso que, em um barco com outras pessoas, Lance se apegue fortemente ao animal – é uma das raras reiterações da isotopia da companhia e, da mesma forma, uma oposição ao companheirismo entre homens: a solidão.

Rápida, a historieta afeta profundamente o espectador/enunciatário, que passa a esperar pela aparição do protagonista desaparecido. Efeito da expressão semelhante ao produzido nas primeiras cenas ressurgem, agora, na articulação entre a iluminação ambiente dos refletores (figura da expressão) e a reprodução de um palco (plano do conteúdo).

2.5. Cena 08: o último refúgio (01:55:00 até 02:20:00)

E a morte, antes velada, finalmente ganha corpo material: o jovem Clean, o primeiro a sucumbir, o adolescente negro convocado pelo governo americano, recebe um arremate no peito enquanto escuta a gravação de um depoimento ma-

terno. Triste, o episódio conjuga a esperança e a derrocada do sonho americano; o menino que, inicialmente, aportou na Ásia para honrar as cores da nação, falece atacado pelas sombras que nunca aparecem. Estão ocultas nas cortinas de fumaça, blindadas pela cegueira. A mesma construção figurativa de outros momentos do filme conduz o barco à escuridão e denuncia a invasão americana.

É forçada pela política externa dos EUA a derrocada “heroica” de Clean. A perda de um soldado pouco interfere no resultado final desejado pela sociedade – e, comprimido, o indivíduo entrega-se, paulatinamente, à histeria, o prelúdio de um programa narrativo disfórico. O indivíduo ganha um número de identificação, um uniforme semelhante a todos os outros e um pequeno arsenal; passa a carregar consigo a bandeira americana e a responsabilidade de salvar a pátria. Neste universo, a sociedade e o indivíduo estão, em distintos níveis, desesperadores, incompreensíveis, solitários e violentamente loucos.

O enterro do recruta acontece nas imediações de uma inesperada colônia formada por remanescentes do processo de ocupação agrícola da França, entre os séculos XIX e XX, na Indochina. O encontro com o archi-inimigo de Willard afasta-se novamente, mas reaparece o choque na figurativização do surreal: como imaginar que, dentro das profundezas inalcançadas pelo poderoso exército estadunidense, reside uma família de raízes seculares na região? Um porto seguro provisório acolheu os sobreviventes e forneceu jantar e descanso. Embora armados e afetados pelas lutas, os franceses seguem uma rotina rígida. Almoçam em família, mantêm a estrutura residencial organizada, educam as crianças e conversam sobre temas importados da Europa. O microcosmo social implantado por eles naquele território é, em menor escala, uma alusão ao escopo social que levou os milhares de soldados ao

sudeste asiático. Dentro do coração das trevas, rodeados por tribos pagãs, os civilizados europeus copiaram um fragmento da sociedade clássica ocidental.

Pela ótica dos anfitriões, os americanos estão invadindo uma propriedade alheia de modo irracional. Na mesa de jantar, Willard observa o acalorado debate entre diversas correntes dos anos 60/70. Presencia a oposição entre os saudosistas idosos, que tentam entender os acontecimentos no Vietnã, reivindicam a posse daquela localidade, e os filhos atraídos pelos ideais socialistas e liberais. Muitas figuras abundam nas entrelinhas da conversa: o comunismo (um ideal execrado pelo americanismo), o pacifismo, a embriaguez e o nacionalismo, sobretudo. Defende-se a ideia de que a invasão dos EUA não serve a nenhum propósito e, equivocada nas raízes, tende a esvanecer. E um dos franceses, para ilustrar o fracasso da América, compara a estrutura do conflito ao duelo cromático de um ovo – uma relação semissimbólica entre as cores do alimento e os fenótipos de americanos e vietnamitas: quebre-se a casca, e o branco (a clara/o americano) escorrega pelos cantos; o amarelo, unido, persiste (a gema/o vietnamita).

2.6. Cena 09: o coração das trevas (02:27:30 até o encerramento, em 03:16:02)

Aparece, finalmente, o espectro aterrorizante que permeou a narrativa até agora – de modo sutil, encantador e onírico: Kurtz. A mítica figura condenada pelo exército americano por rebeldia e insubordinação que desafiou a lógica social e, no coração das trevas, instaurou uma segunda sociedade própria, louca, destituída de propósitos, e questionou a autoridade da pátria materna. Walter Kurtz é o começo e o final da narrativa, porque é o desencadeador da missão de Willard

e, ao deparar-se com os soldados que desejam demovê-lo, provoca o surgimento de um novo percurso narrativo – que, posteriormente, acabará de forma disfórica; é a subversão da guerra e a personificação da loucura provocada pela guerra; está condenado porque, para os oficiais dos EUA, perdeu a razão – e a missão de Willard é restabelecer a razão do combate. Será? O ideal ocidental retratado por Coppola, ficcional e discursivamente, defende que, detentores das chaves da liberdade, os ianques estão realizando um enorme favor aos vietnamitas, resgatando o país das garras ameaçadoras da União Soviética e do totalitarismo. Será?

Atacado em outra emboscada, Chief também morreu. Restam um hesitante Chef, rasgado pelas experiências recentes, um concentrado Willard, obcecado pelo encontro com Kurtz, e um inexpressivo Lance, completamente absorvido pela insanidade do Apocalipse. E todos estão tomados pelo absoluto horror – tomados pela solidão, pelo desespero, pela loucura, a incompreensão. Na entrada da costa, uma turba de nativos e soldados desnudos e vazios observa com olhos brilhantes a aproximação do combalido barco. Agora, contrastam e duelam as figuras militares “clássicas” (o uniforme, o rifle, o capacete, o escudo) e indígenas (a lança, a pintura corporal, a nudez). A atmosfera da morte está em todos os lugares; está nas cabeças decepadas, nos corpos jogados e na sinestésica putrefação que chega ao espectador. É vívida a degradação dos corpos, o paulatino consumo das carnes; sem sentir cheiro algum, cria-se o efeito de que o espectador, projetado nesse discurso, imagina o azedo aroma da decomposição invadir a tela. É importante frisar as mesmas figuras que concretizam morte (os corpos mutilados, os cadáveres abandonados e decapitados) são decorrentes de rituais pagãos, contrários, portanto, à ideologia figurativizada em volta dos valores de vida

judaico-cristãos e ocidentais, imbuídos na cultura puritana ianque a que os soldados pertencem.

Engana-se quem pensa que aquela sociedade funciona alicerçada na barbárie. Os mesmos elementos figurativos da barbárie (para o americano) encaixam-se numa ordem particular (para o vietnamita). E está presente, entre tantos rostos iguais, um corpo distinto: o fotojornalista, cuja profissão está caracterizada, em abundância, pelas incontáveis câmeras e pelo colete repleto de bolsos. O braço direito de Kurtz, o editor da realidade, o homem que captura, nas lentes, o instante absoluto da existência, é um personagem, e a fotografia, naquele contexto, é uma figura da incompreensão, visto que evoca um princípio de lucidez e clareza inexistente no covil pagão. Atraído pela “aura” do insurgente e condecorado herói, o fotógrafo argumenta conhecer as profundezas da condição humana pelos discursos metafóricos e ambivalentes do líder. Fala rápido, de modo evasivo e apaixonado, sem prender o olhar ao interlocutor ou ao ambiente e abusa de trejeitos ostensivos e velozes. Neste momento, a isotopia do plano da expressão da gestualidade do artista evidencia e tipifica a loucura, que chega ao clímax.

Walter Kurtz, o megalomaníaco coronel americano, finalmente mostra o rosto. Imponente, sujo e sisudo, o rosto de Kurtz possui uma incrível carga dramática: amedronta e atrai, subjuga e fascina. Coppola quase nunca filma o personagem de cima para baixo; pretende engrandecer o caráter santificado do mito, que consegue estar onipresente, em todas as cenas, sem aparecer durante 80% da projeção. Em um primeiro instante, captura Willard e coloca o refém em uma escura prisão, enquanto Lance continua livre, sorridente e incorporado aos costumes daquela população. A ausência de iluminação (a figura da escuridão), que remete à loucura e ao desespero,

umenta a tensão emocional de Benjamin, cujos delírios adquirem intensidade.

Em um segundo instante, depois da “adaptação” psicológica de Willard, Kurtz autoriza que o invasor possa caminhar sem vigilância ostensiva (Chef, que ficara no barco para chamar ajuda, jazia agora sem cabeça). Ambos, contudo, andam quase sempre juntos, com intimidade. Kurtz reconhece, de imediato, que ordens superiores enviaram o visitante para eliminar o núcleo revolucionário nas profundezas da selva. Parece esperar, com paciência, pelo momento derradeiro, quando receberá um funeral com honras de herói. No intervalo, aproveita para despejar as inúmeras teorias que elaborou acerca da vida, do universo e da ordem lógica das coisas. Como o fotógrafo, discursa com convicção e indisfarçada paixão, intercalando raciocínios densos e frases desconexas, elaborações materialistas e sentimentais – e sobram, nas linhas do roteiro, elementos figurativos da solidão, do desespero, da incompreensão e da loucura (como a história dos nativos vietnamitas que, depois de inoculados, cortaram os próprios braços por não entender ou conhecer o procedimento realizado pelos americanos).

Conforme o filme chega ao encerramento, agravam-se os sentimentos opostos na mente de Willard. O personagem, havia muito, lutava com os questionamentos decorrentes do estudo sobre a missão que precisaria realizar. Não acreditava mais no abstrato conceito de “dever cívico” propagado pelos generais, mas estava movido por um gigantesco desejo de libertação pessoal (o objeto-valor, que muda de forma figurativa). Estava desesperado, louco e solitário; porém, mantinha os planos iniciais, porque falhar representava uma punição inaceitável. Dentro do soldado, acontece o mesmo duelo central de *Apocalypse Now*: a sociedade impositiva contra a es-

sência individual. E, no percurso narrativo de Benjamin até o encontro com Kurtz, exibe-se a progressiva vitória da primeira sobre a segunda até o cumprimento da missão – uma vez que ocorre a sanção pragmática (Benjamin mata Kurtz) e cognitiva (a derrocada dos planos audaciosos no coração da selva). De fato, o coronel acaba punido.

Uma cerimônia de sacrifício animal acontece no pátio exterior aos aposentos do Deus local. Tochas, luzes coloridas, danças tribais, alimentos naturais e instrumentos musicais rústicos simbolizam o paganismo. É incompreensível a música cantada com avidez pelos nativos, e Kurtz não participa da festa. Está recluso, sentado, recitando trechos profundos sobre as contradições da guerra. Willard aproveita a ocasião para rastejar até a entrada do simplório catre, em silêncio, e comete o crime. Com facadas, subjuga o *nemesis* e cumpre os objetivos impostos pelo exército. Também com facadas, e ao mesmo tempo, os indígenas dilaceram a carne de um vigoroso bovino, no retorno da música que abriu o filme: *The End*. Há um recurso de edição (no plano da expressão) que estabelece um paralelismo entre o herói tipificado e a banalização pagã. Com tomadas rápidas, Coppola intercala as duas cenas e conecta a figura do animal à figura do humano, a figura do sacrifício ao assassinio, e estabelece uma cadeia de sentidos. A sociedade, enfim, a partir da sanção pragmática nascida do fazer de Willard, realiza a ocupação plena do território pleiteado pelas vontades do indivíduo – e a sociedade americana, particularmente, destitui o “rival” para retornar ao combate e, de modo irracional, libertar o planeta.

Willard e Lance restam como últimos remanescentes do périplo através da floresta do Vietnã. O agente da coerção social e o mambembe surfista de personalidade adaptável, que compreende que o caminho para a sobrevivência passa

pela aceitação incondicional do que está imposto. Loucos, solitários, desesperados e perdidos; também mergulhados no mesmo cáustico horror que acometeu e aterrorizou os personagens, os espectadores são convidados a testemunhar ficcionalmente: a desumanização da guerra, da sociedade, dos desejos.

3. O contraponto das obras: *Apocalypse* e *Coração*

Até agora, quase todo o conteúdo analisado neste trabalho advinha de *Apocalypse Now*, o filme de Francis Ford Coppola, e quase nada provinha do lendário romance que consolidou as bases ideológicas do épico: *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad. A narrativa do marinheiro Charles Marlow, contratado temporariamente para atuar no setor de exportação de marfim nas cercanias do Congo, está diretamente conectada ao percurso de Benjamin Willard. E mais: ambas estão atadas, unidas por uma homérica fidelidade temática. No centro da procura do comerciante Kurtz e do militar Kurtz, avançando em selvas desconhecidas de pontos obscuros da geografia ocidental, o mesmo conflito indivíduo/sociedade, os mesmos temas da loucura, solidão, incompreensão e desespero. Os mesmos homens ociosos, o mesmo desgaste psicológico – e, curiosamente, em painéis e contextos históricos diferentes, com construções figurativas quase paradoxais, como o surfe ao lado do conflito armado, o espetáculo de coelhinhos da *Playboy* armado na selva perigosa.

É nítida a densa coerência temática entre os trabalhos de Conrad e Coppola. À parte as referências óbvias (como a recordação do mítico poema *The Hollow Men*, de T. S. Eliot), livro e filme traçam paralelos muito semelhantes no nível narrativo e desembocam em oposição semelhante no nível fundamen-

tal. A distância entre as peças está apenas no nível discursivo, nas isotopias figurativas reiteradas e nas figuras próprias aos contextos culturais. Para o enunciatário que possui acesso a ambas as obras, sem dúvidas é mais perceptível o toque de *O Coração das Trevas* em *Apocalypse Now* na comparação entre os níveis narrativos. No primeiro, a história acontece no passado e aparece relatada por Marlow, um marinheiro solitário que relembra uma aventura ocorrida há tempos, quando trabalhava para uma companhia de apropriação de marfim nas colônias britânicas na África – segunda metade do século XIX. Recrutado, depois, para encontrar um misterioso Kurtz, homem de célebre reputação e, para subjugar suas atitudes despóticas no coração da selva, o emissário viaja solitário através do Rio Congo, parando apenas em certos entrepostos comerciais. Entra em contato com algumas pessoas, observa a estrutura inglesa no continente, mas adquire venenosa obsessão pelo sombrio homem, assim como (gradualmente) rediscute a lógica dos acontecimentos ao observar a realidade das tribos, dos canibais e da perversão europeia. Vejamos a oposição abaixo, entre diferentes fragmentos do livro:

De vez em quando, pensava um pouco em Kurtz. Não que estivesse muito interessado nele. Estava, entretanto, curioso para ver se esse homem, que estava imbuído com certos princípios morais, chegaria realmente ao topo, e como procederia quando chegasse lá (CONRAD, 2009, p. 58).

Kurtz discursava. A voz! A voz! Ressoou profunda até o final. Sobrevivera às suas forças para ocultar nas magníficas dobras da eloquência as áridas trevas do seu coração. Oh, ele lutou! Lutou! Os restos de seu cérebro cansado eram agora assombrados por imagens sombrias – imagens de riqueza e fama revolvendo obsequiosamente em torno de seu inextinguível dom de nobre e elevada expressão (*ibidem*, p. 130).

Inicialmente desestimulado com a missão, Marlow apresenta um discurso sóbrio e coerente no primeiro excerto, relegando Kurtz a lacunas menores entre seus interesses. É reiterada a figura da curiosidade, e não a da obsessão – troca explicitada no segundo excerto, que mostra uma postura inteiramente distinta do protagonista. Neste, Marlow fala com devoção de Kurtz, utilizando metáforas para analisar a *persona* do comerciante. Surgem, reiteradas, as figuras da escuridão, das sombras, do coração e do cérebro – elementos que recobrem as temáticas da loucura, do desespero e da morte. O marinheiro evoca partes do corpo de Kurtz e características pessoais do “ídolo”, que está prestes a falecer. Discursa com velocidade e nítida paixão, como percebido pelos recursos do plano da expressão – frases curtas e pontuadas por exclamações, além da repetição de palavras e construções (“oh, ele lutou! Lutou”). O trecho selecionado transparece intimismo, admiração e afeto, e não a solenidade do primeiro fragmento.

No filme, o capitão Benjamin Willard é recrutado pelo exército americano para assassinar o coronel Walter Kurtz, que desertou das forças dos EUA para instaurar um novo regime pagão na floresta. O soldado também viaja até o reduto onde o algoz está escondido e, como Marlow, estaciona brevemente em alguns postos avançados – no Vietnã, regiões controladas da selva e centros de comando militar. Também como Marlow, começa o périplo sem interesses exagerados em Kurtz e preserva a sanidade e a lógica nos julgamentos – Willard, primeiro, demonstra curiosidade sobre o coronel (“ele largou tudo. Por que fez isso? O que viu em sua primeira missão?” – aos 60 minutos de filme), mas depois adquire a mesma obsessão do personagem do livro (“senti que sabia uma ou duas coisas sobre Kurtz que não estavam nos dossiês” – aos 121 minutos).

Diferem, no entanto, na construção do valor relativo aos objetos que buscam ou que são designados para buscar. Marlow rumo para a África porque deseja um emprego e, só depois, parte à procura de Kurtz porque a tarefa é uma de suas atribuições – o objetivo é preservar o emprego; Willard desempenha a missão para alcançar a liberdade. A visão das obscuras realidades da África e do Vietnã atua psicologicamente na dupla e mina seus discernimentos, assim como espelha o duelo temático entre sociedade e indivíduo.

No nível discursivo, *Apocalypse Now* e *O Coração das Trevas* retratam figuras inteiramente diferentes, mas que recobrem os mesmos temas. O filme recorre a itens próprios do contexto do Vietnã dos anos 60/70 e da guerra – armas, helicópteros, bombas, roupas militares, barcos, tigres, holofotes, drogas, selvas úmidas, rituais pagãos... O choque deriva, inclusive, dos efeitos de sentido criados acerca da presença de figuras, como as coelhinhas, a música clássica e o surfe – e, a todo momento, as temáticas da loucura, da incompreensão, do desespero e da solidão estão apontadas por essas reiterações. Willard enlouquece ao passar pela morte e pelo sofrimento, conhece um coronel alucinado (Kilgore), um fotógrafo maniqueísta e chega ao local dominado por Kurtz no coração das trevas já desgastado e pueril. Marlow enlouquece ao vislumbrar outras figuras que remetem aos mesmos temas – no livro, o canibalismo, as relações tribais, elefantes, os rituais pagãos africanos, o marfim, as facas, os barcos, a savana, os armamentos rudimentares. Essa realidade é própria das colônias britânicas conquistadas durante o período historicamente conhecido por Imperialismo – e nesses casos a intertextualidade é observada. Nenhum elemento, entretanto, é estranho à região descrita em *O Coração das Trevas* – não há o choque figurativo propriamente dito. O que assusta e enlouquece o

personagem é o vislumbre de todo um arquétipo social e cultural que, para um britânico acostumado com outra condição de vida, simplesmente não lhe faz sentido. Aos poucos, Marlow começa a confundir as noções:

Fiquei perplexo. Depois tive de olhar para o rio com toda a rapidez, porque havia um tronco submerso no caminho. Setas, pequenas setas, começaram a voar – em quantidade; zuniam diante do meu nariz, caindo a meus pés e batendo na cabine de comando atrás de mim. Todo esse tempo o rio, a praia, as matas estiveram bastante quietos – de uma quietude absoluta. Eu só ouvia o pesado espirro da água causado pela roda de popa e o ruído dessas coisas. Safamo-nos do tronco desajeitadamente. Setas, por Deus! Estavam atirando em nós! (CONRAD, 2009, p. 85).

Há, assim, semelhante reiteração das temáticas da loucura, do desespero, da incompreensão e da solidão. Há o mesmo desemboque do protagonista num estado de torpor e alucinação constantes. Marlow viaja o Rio Congo, encontra outros ingleses que só suscitam desprezo ou pena e, ao chegar ao “santuário” de Kurtz, repleto de marfim apodrecido, ainda encontra um admirador inominado, um sujeito que abusa da dialética e revela verdadeira adoração – e medo – pelo “deus” local.

Conclusão – O nível fundamental

Na hipótese que direciona este trabalho, partimos do princípio de que a oposição central do nível fundamental é o binômio indivíduo/sociedade – já largamente discutido nas páginas anteriores. Após estudar longamente as cenas e personagens do filme e, em seguida, realizar a contraposição entre este e o livro, fazemos nesta conclusão a retomada de alguns pontos pertinentes da análise e encerramos a discussão.

Em *Apocalypse Now*, quase todos os personagens principais da narrativa (exceto Lance e o coronel Kilgore), como exposto em outros momentos, dão ao objeto “liberdade” o valor positivo que almejam. Anseiam, acima de tudo, sair do inferno da guerra, do histérico furacão de morte, sombra e insanidade – e, para escaparem do Vietnã, precisam obedecer às ordens do Exército dos Estados Unidos. Devem abandonar a condição de indivíduos e aquiescer completamente com o que a sociedade determina. Charles Marlow, em *O Coração das Trevas*, também deseja a liberdade (retornar à calma Europa) – e, por esse motivo, navega nas profundezas da África para capturar Kurtz. Ambos os Kurtz almejam a mesma liberdade – uma liberdade dissociada das amarras sociais, uma liberdade onírica, utópica e holística. E creem consegui-la estabelecendo novas sociedades. Depois, eles percebem que não há escape, pois a sanção pragmática é negativa.

Ao longo do filme, os personagens fazem um caminho sem volta – negam a sociedade para afirmar valores do indivíduo; sem sucesso, são julgados negativamente. Em *Apocalypse Now*, é fortíssima a noção de inevitabilidade da sociedade em quaisquer fundamentos. Os soldados, obedientes, lutam e desempenham papéis preconcebidos; o fotógrafo, louco, passa a querer fugir do jugo de Kurtz; este, enquanto indivíduo insubordinado aos demais, monta uma nova estrutura social e, antes de morrer, arrepende-se de tudo: procura retornar ao ponto de partida como herói condecorado de notável reputação.

A axiologia da obra de Coppola é altamente disfórica. É negativa a constatação de uma sociedade inevitável, onipresente e onisciente. A guerra curva todos os personagens à “ordem superior” e não perdoa os desvios. É recorrente o caráter negativo da desobediência e dos impulsos individuais no roteiro – tanto que, analisando o percurso do capitão Willard

no nível narrativo, observamos que os demais personagens atuam como adjuvantes quando denotam um comportamento condizente com as regras sociais e, de outra forma, atuam como antissujeitos quando agem de modo subversivo/individual. O objeto-valor dos atores narrativos – a liberdade – só é possível caso haja inteira subserviência.

A brilhante fidelidade temática que liga o filme ao livro mantém, na esfera figurativa dos conflitos no Vietnã, a oposição entre indivíduo e sociedade oriunda de *O Coração das Trevas* – e a reiteração das isotopias temáticas do desespero, da loucura, da incompreensão e da solidão. As flechas das tribos africanas assustam como os disparos dos vietnamitas; as sombras nas margens do Rio Congo cegam como a fumaça colorida das bombas de napalm; o Kurtz do negócio de marfim é, em larga medida, o Kurtz do império pagão do Rio Nung: cegos, surdos e loucos.

Nesse processo de fidelização dirigido por Coppola, muito importante é a utilização do poema *The Hollow Men*, de T. S. Eliot, que exala inspiração no livro de Conrad (a começar pela sugestiva epígrafe). Trazer para o filme a violenta crítica aos homens que, para o poeta, não passam de inúteis e vazias sombras recheadas de palha, como espantalhos, é revalidar a crítica e posicioná-la no contexto de *Apocalypse Now* – nesse apocalipse, todos participam da dança humana desfigurada; todos, sem exceção, atuam como corpos inertes no interior de uma sociedade implacável.

REFERÊNCIAS

- CONRAD, J. **O coração das trevas**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ELIOT, T. S. **Complete poems and plays**. Estados Unidos: Houghton Mifflin Harcourt, 2009.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

APOCALYPSE now redux. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola. Roteiro: John Milius e Francis Ford Coppola. Intérpretes: Marlon Brando; Martin Sheen; Harrison Ford; Dennis Hopper; Robert Duvall e outros. San Francisco, CA: Zoetrope Studios, Buena Vista, 2003. DVD, 202 min., son., leg., color.

Localização das cenas do filme analisadas

Abertura do filme – cena 02 – 00:02:50 até 00:07:34

Cena 04: encontro com coronel Kilgore – 00:26:20 até 00:52:00

Cenas 05 e 06: o *showbiz* e a desolação – 01:03:20 até 01:32:53

Cena 07: a antessala do Apocalipse – 01:39:00 até 01:49:00

Cena 08: o último refúgio – 01:55:00 até 02:20:00

Cena 09: o coração das trevas – 02:27:30 até o encerramento, em 03:16:02

Artigo recebido em março de 2014 e aprovado em maio de 2014.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>