



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GISELE KRODEL RECH

APOCALYPSE NOW:
ELEMENTOS DO JORNALISMO LITERÁRIO NA
CONSTRUÇÃO CINEMATOGRAFICA DA GUERRA DO
VIETNÃ

Londrina
2014

GISELE KRODEL RECH

APOCALYPSE NOW:
ELEMENTOS DO JORNALISMO LITERÁRIO NA
CONSTRUÇÃO CINEMATOGRAFICA DA GUERRA DO
VIETNÃ

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr.Silvio Ricardo Demétrio

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

R296a Rech, Gisele Krodel.

Apocalypse now : elementos do jornalismo literário na construção
cinematográfica da guerra do Vietnã / Gisele Krodel Rech. – Londrina, 2014.

93 f. : il. + DVD.

Orientador: Sílvio Ricardo Demétrio.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Estadual de
Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, 2014.

Inclui bibliografia.

1. Jornalismo e literatura – Teses. 2. Jornalismo e cinema – Teses.
3. Vietnã, Guerra do, 1961-1975. – Teses. I. Demétrio, Sílvio Ricardo.
- II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação,
Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.
- III. Título.

CDU 070.488

GISELE KRODEL RECH

APOCALYPSE NOW:
ELEMENTOS DO JORNALISMO LITERÁRIO NA
CONSTRUÇÃO CINEMATOGRAFICA DA GUERRA DO
VIETNÃ

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi F. de Mello
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 28 de março de 2014.

Dedico este trabalho ao meu pai,
Coronel Rech, que despertou em mim
o apreço pela leitura; a minha mãe,
Alzira, que me iniciou no gosto pelas
artes; ao meu marido, Ewandro, que
abriu os meus olhos para muito além
de Hitchcock.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, às professoras Leange Severo Alves (*in memorian*) e Rosa Abelin. A primeira deu-me a primeira chance de entrar em sala de aula como docente, dando partida a uma carreira que trilho com prazer tão grande como a de jornalista. Já a segunda, além de ter me apresentado à Leange, foi colega nos tempos da parceria TV Educativa/TV UEL, dando a oportunidade de frequentar o CECA e conhecer mais do programa do Mestrado em Comunicação. Desenvolver pesquisas na área era algo que eu almeja há anos, mas não conseguia conciliar com a acelerada rotina das redações.

Neste desbravamento do mundo da pesquisa acadêmica, destaco a importância do professor Alberto Carlos Klein, que participou também da minha qualificação. Ele foi o primeiro mestre na minha caminhada e com toda a sua sabedoria, abriu definitivamente os meus olhos para um horizonte novo, introspectivo e solitário, totalmente infenso ao que eu costumava ter empunhando um microfone em frente às câmeras. Obrigada Beto, por me guiar no início da caminhada!

Depois, já cursando o programa como aluna regular, os agradecimentos foram se estendendo a cada professor. Destaque para Paulo Boni, o então comandante do programa, que me ensinou a olhar fotografias sem pressa e deu um voto de confiança no meu trabalho ao me indicar como bolsista da Capes; e, é claro, Silvio Ricardo Demétrio, que reforçou o alicerce dos meus conhecimentos cinematográficos e foi decisivo na escolha do recorte desta pesquisa, como meu orientador. De generosidade ímpar, sempre apresentava um norte nos momentos decisivos.

Não menos importante, agradeço a minha amiga de ouro Giovana Chiquim, que colocou na minha vida acadêmica o professor Luiz Carlos Migliozi. Com uma didática fora de série, foi fundamental para que eu debruçasse, mesmo que nas entrelinhas, um outro olhar sobre a obra *Despachos do Front*. À Giovana, também tenho de agradecer aos conselhos, especialmente o que mudou a minha visão sobre a pesquisa: é um caminho, na maior parte do tempo, solitário, apesar do paradoxo de o pesquisador estar em contato com tantas ideias, de tantos pensadores, o tempo todo. Momentos ensimesmados que foram quebrados em

Nova Iorque, onde fui recebida com muito carinho pelos professores Todd Gitlin (Columbia University), um dos maiores pensadores do fenômeno da contracultura e Robert Boynton (New York University), uma sumidade quando o assunto é Jornalismo Literário.

A introspecção também foi interrompida em grandes momentos, os das apresentações dos fragmentos da pesquisa em eventos acadêmicos. A cada comunicação pude receber percepções de outros colegas pesquisadores, que por vezes abriram meus olhos para equívocos ou me deram a confiança de estar andando na trilha certa. Destaque para o professor Eduardo Moretin, da USP, um exemplo de generosidade.

Por fim, agradeço a todos os colegas mestrandos da turma de 2012, em especial os “irmãos-bolsistas”, companheiros de viagens – físicas ou intelectuais – a saber Renata Santos, Ana Carolina Contato (minha tradutora oficial), Guilherme Cestari e Marcia Boroski. Adiciono a este time as colegas Renata Frigeri e Eliane Oliveira, que também pesquisam a arte cinematográfica. Meu muito obrigada a todos!

**“This is the end
Beautiful friend
This is the end
My only friend, the end
Of our elaborate plans, the end
Of everything that stands, the end
No safety or surprise, the end
I'll never look into your eyes...again
Can you picture what will be
So limitless and free
Desperately in need...of some...stranger's hand
In a...desperate land
Lost in a romance...wilderness of pain
And all the children are insane
All the children are insane
Waiting for the summer rain, yeah”**

The Doors

RECH, Gisele Krodel. **Apocalypse Now**: elementos do jornalismo literário na construção cinematográfica da Guerra do Vietnã. 2014. 93 folhas. Dissertação (Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

RESUMO

Um dos filmes de guerra mais cultuados da contemporaneidade, *Apocalypse Now* apresenta fragmentos da representação da realidade jornalística dentro de sua narrativa cinematográfica. São analogias do livro *Despachos do Front*, de Michael Herr, livro-reportagem concebido durante o fenômeno do *New Journalism*, que serviu de apoio ao processo de contextualização da obra-prima de Coppola. A intenção deste trabalho é, pois, analisar a película buscando encontrar nestas analogias elementos textuais da ekphrasis e da fanopeia. Neste processo, no qual a narrativa jornalístico-literária se imbrica na narrativa cinematográfica, a não ficção e a sua representação da realidade surge de modo intermitente em meio à obra ficcional, em um processo conotativo carregado de significações imagéticas, concebidas a partir do poder do texto jornalístico-literário.

Palavras-chave: *Apocalypse Now*, Cinema, *Jornalismo Literário*, Fanopeia, Ekphrasis

RECH, Gisele Krodel. **Apocalypse Now**: elements of the Literary Journalism in the cinematographic construction by Vietnam War. 2014. 93 sheets. Dissertation (Master in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brazil, 2014.

ABSTRACT

One of the most revered films of war, *Apocalypse Now* presents fragments of journalistic representation of reality within a narrative film. They are analogies of the book *Dispatches*, by Michael Herr, book from the New Journalism phenomenon, which served to support the contextualization of Coppola's masterpiece process. The intention of this paper is therefore analyse the film seeking to find in these analogies textual elements of ekphrasis and fanopeia. In this process, in which the literary journalism narrative is enmeshed in film narrative, non fiction and representation of reality arises intermittently through the fictional work, in a process fraught with imagnetic connotative meanings, designed from the power of text of literary journalism.

Keywords: *Apocalypse Now*, Cinema, *Literary Journalism*, Phanopea, Ekphrasis

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sequência de fotogramas da abertura de <i>Apocalypse Now</i>	47
Figura 2 – “O cafard de Saigon, uma merda, nada a fazer a não ser queimar fumo e deitar um pouco...”	53
Figura 3 – “...acordar no meio da tarde com os travesseiros ensopados, sentindo a cama vazia atrás de você...”	54
Figura 4 – “... quando você se levanta para ir olhar pelas janelas que dão sobre o Tu Do...”	55
Figura 5 – “Ou fica ali deitado contando as rotações do ventilador de teto...”	56
Figura 6 – “...estendendo a mão até o gordo baseado em cima do meu Zippo	57
Figura 7 – Coronel Kilgore com seu distintivo preto e amarelo no ombro	59
Figura 8 – Kilgore distribui as cartas da morte	60
Figura 9 – “Você está lá em cima a 2 mil, você é Deus, é só abrir a escotilha e ver arma mijar lá embaixo, pregar essa merda nas paredes do campo de arroz”	63
Figura 10 – “Os repórteres perguntaram a um artilheiro dos helicópteros como é que ele podia matar mulheres e crianças? E ele respondeu: É fácil, eles não precisam de muito chumbo”	64
Figura 11–“Falando estritamente, os <i>montagnards</i> não era de forma alguma vietnamitas de verdade, certamente não vietnamitas dos sul, mas uma espécie de aborígine anamês melhorado e semi-esclarecido, que muitas vezes vivia nu e pensativamente silencioso em suas aldeias.....	66
Figura 12– No filme de Coppola os <i>montagnards</i> aparecem representados com elementos concernentes à guerra, como capacetes e armas de fogo ..	67
Figura 13 – O povo de Kurtz lembra muito os <i>montagnards</i> que aparecem no texto de Herr.	68
Figura 14 – Ao fim, após cumprir a sua missão de eliminar o Coronel Kurtz, Capitão Willard observam os “ <i>montagnards</i> ”, que voltam a ficar em silêncio.....	69

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	CONTEXTUALIZAÇÃO	19
2.1	<i>DESPACHOS DO FRONT</i> NO CONTEXTO CONTRACULTURAL.....	21
2.2	<i>APOCALYPSE NOW</i> NO CONTEXTO CONTRACULTURAL	25
3	NARRATIVAS	28
3.1	ALÉM DA SIGNIFICAÇÃO	36
3.2	FANOPEIA, EKPHRASIS E <i>DESPACHOS DO FRONT</i>	40
3.3	A LEITURA DAS IMAGENS EM <i>APOCALYPSE NOW</i>	45
3.4	ANÁLISE	49
4	APLICAÇÃO	52
4.1	SEQUÊNCIA DE ABERTURA AO SOM DE <i>THE END</i>	52
4.2	SEQUÊNCIA DE KILGORE E AS CARTAS DA MORTE	59
4.3	SEQUÊNCIA DO ATAQUE AO SOM DA CAVALGADA DAS VALQUÍRIAS	62
4.4	SEQUÊNCIAS DOS <i>MONTAGNARDS</i>	65
5	CONCLUSÃO	70
	REFERÊNCIAS	73
	APÊNDICES	76
	APÊNDICE A – Entrevista Robert Boynton (NYU)	77
	APÊNDICE B – Entrevista Todd Gitlin (Columbia University)	79
	ANEXOS	82
	ANEXO A – Ficha técnica de <i>Apocalypse Now</i>	83
	ANEXO B – Vietnam War Films	84
	ANEXO C – Sequências analisadas em mídia digital	93

1 INTRODUÇÃO

O cinema sempre foi pródigo em transpor para as telas a temática da guerra, seja por meio de documentários, vinculados ao gênero não ficcional, ou filmes de ficção, cujo pano de fundo para a linha narrativa se estabelece em algum momento bélico. A Guerra do Vietnã, considerada a primeira guerra televisionada da história, talvez seja uma das mais retratadas em película. Do documentário *Corações e Mentes (Hearts & Minds, 1974)*, de Peter Davis, aos ficcionais *O Franco Atirador (The deer hunter, 1978)*, de James Cimino, *Nascido para Matar (Full Metal Jacket, 1987)*, de Kubrick, *Bom dia, Vietnã (Good morning Vietnam, 1987)*, de Barry Levinson e *Platoon (1986)*, de Oliver Stone, são quase 100 filmes¹ inspirados no conflito que teve parte no Sudeste Asiático. Bibliografias como *Inventing Vietnam – The war in film and television*, de Michael Anderegg, que reúne o texto de 14 autores que se debruçam sobre a temática, só confirmam a riqueza produtiva que cerca a referida matéria-prima. Aliás, boa parte dos trabalhos, segundo Anderegg, foram recebidos “não simplesmente como filmes, mas como importantes fatos culturais”. (ANDEREGG, 1991). Nunca é demasiado recordar que as manifestações contrárias à guerra foram uma das principais referências do movimento contracultural.

No entanto, dentre todas as películas, talvez um dos mais emblemáticos – em especial por essa apropriação intensa das referências contraculturais da época - seja *Apocalypse Now*, lançado em 1979. O filme começou a ser esboçado pelo roteirista John Milius no final dos anos 60, mas o projeto só começou a sair do papel quando o diretor Francis Ford Coppola, à frente da produtora independente *Zoetrope*, decidiu investir na ideia original de Milius: falar da Guerra do Vietnã utilizando como fio condutor da narrativa o aclamado romance *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, publicado no início do século XX e considerado um dos clássicos da literatura mundial. A obra é centrada na missão dada ao aventureiro Charles Marlow pela Companhia de Comércio Belga, que é descobrir o paradeiro do Senhor Kurtz, um dos mais conceituados administradores dos entrepostos da companhia. Ao transpor a saga aos leitores, Conrad constrói uma narrativa densa, cujos nuances vão se acentuando conforme o grupo

¹ Nos anexos é possível conferir uma lista com vasta produção, de menor ou maior expressão, de filmes cujos roteiros são inspirados na Guerra do Vietnã.

comandado pelo Capitão segue pelo caudaloso rio que corta a densidade da mata do Congo, onde se passa a história.

As apropriações do romance no roteiro de *Apocalypse Now* são flagrantes – Capitão Marlow foi rebatizado de Willard e Kurtz ganhou a patente de Coronel – mas a missão rio adentro, em busca do cumprimento de uma missão dada por ordens superiores se repete na mesma jornada de insanidade rio adentro. *Apocalypse Now* tem muito de *Coração das Trevas*, inegavelmente, apesar de alguns críticos falarem o contrário. De acordo com Milius (2010), a ideia de fazer um filme sobre o Vietnã começou a surgir nas rodas de conversa entre os então estudantes da Universidade do Sul da Califórnia (USC), que incluíam além de Milius, o diretor George Lucas. Envolvidos com as questões políticas do país, eles discutiam o tema mediante filmes como, por exemplo, *Dr. Strangelove* (1964), a comédia de humor negro de Stanley Kubrick que fazia referência ao extremismo da Guerra Fria, que colocou Estados Unidos e União Soviética em conflito. Aliás, o próprio Milius reconhece que *Apocalypse Now* também tem um pouco desta obra de Kubrick.

No entanto, o *insight* de se valer de *Coração das Trevas* como base da narrativa cinematográfica veio por meio de um professor de roteiro, Owen Black, nos bancos da universidade. Ele comentou sobre o eterno desejo dos cineastas em adaptar o clássico de Conrad - que Milius leu aos 17 anos – que até aquele momento não havia sido bem sucedido. Nem mesmo o cultuado Orson Welles conseguira fazê-lo. As palavras tiveram um efeito misto de inspiração e provocação, influenciadas pelo espírito que Milius (2010) define como "the jungle as a force itself"².

A despeito de toda a semelhança no que concerne à linha condutora da narrativa, o filme dirigido por Coppola tem ainda outras apropriações, especialmente no processo de contextualização da história para a época da disputa no Vietnã. O roteirista John Milius (2010) não esconde a influência que teve das grandes reportagens escritas pelo correspondente da revista *Esquire*, Michael Herr. Sobre o assunto, ele confirmou em entrevista ao diretor Francis Ford Coppola em

² da selva como força dela mesma (TRADUÇÃO NOSSA, 2013)

2010. "I think when I read some of Michael Herr's articles I really could start and put something down and think about it"³.

Correspondente no front pela revista *Esquire* entre 1967 e 1969, Herr compilou no livro *Despachos do Front (Dispatches)* as principais grandes reportagens escritas no período em que esteve no Vietnã. A obra acabou se tornando uma das referências do *New Journalism*, fenômeno encabeçado por nomes como Tom Wolfe, Gay Talese e Truman Capote. Com a sua narrativa visceral dos horrores da guerra, o jornalista valeu-se de acurado trabalho descritivo ao transpor ao papel os cenários, as referências e a essência do conflito testemunhado por ele no período em que esteve no front.

A qualidade do texto neste processo foi decisiva para influenciar o trabalho de Milius e acabou rendendo, posteriormente, o convite do diretor Francis Ford Coppola para que Herr contribuísse com o texto na narração do filme, conforme atesta a tradutora de *Dispatches* para o português. Segundo Bahiana (2005),

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

Apesar de outras influências não factuais no trabalho de Milius, como as histórias de dois colegas surfistas que estiveram no campo de batalha, uma imersão mais cuidadosa na obra de Coppola pode revelar nuances e analogias da obra de Herr a todo momento, até mesmo na construção da trilha sonora da película. *Apocalypse Now* está impregnado de referências ao texto visceral de Herr. Percebe-se a representação da realidade jornalístico-literária ora em momentos mais claros, como na abertura do filme, que numa sequência de seis minutos ao som de *The End*, do *The Doors*, repete por meio de imagens todas as sensações descritas pelo autor ao descrever a sensação depressiva provocada pela guerra, ora em representações análogas de passagens como na sequência do baralho da morte, protagonizada pelo Coronel Kilgore, interpretado por Robert Duvall. Há ainda a

³ Eu acredito que quando eu li algumas das reportagens de Michael Herr eu realmente pude começar a colocar algo no papel e pensar sobre isso. (TRADUÇÃO NOSSA, 2013)

influência do *rock n' roll*, das drogas e da insanidade na caracterização dos personagens, bem como a explosão de cores tão enfatizadas na obra jornalístico-literária. Errigo (2013) destaca essa influência reforçando as referências presentes na abertura do filme.

The film opens (to The Doors' The End) with an electrifying seven-minute montage of nightmare, memory and foreshadowing as the broken and wasted Willard's demons overwhelm him in a Saigon hotel room. (His indispensable and highly quotable narration, an afterthought during editing, was written by Michael Herr, whose definitive Vietnam reportage in Dispatches had provided another valuable source for Milius).⁴ (ERRIGO, 2013)

Vale ressaltar, ainda, que o conjunto referencial que marca a obra de Herr e, conseqüentemente, *Apocalypse Now*, está intimamente vinculado ao contexto histórico da contracultura, fenômeno que teve seu auge nos anos 60, em oposição aos valores norte-americanos vigentes - inclusive ao excesso de patriotismo que justificava, a certa medida, a Guerra do Vietnã. O movimento encabeçado pelos jovens originados no *babyboom* do pós-guerra era uma reação ao chamado *american way of life*, e teve como marcas, dentre outras, o movimento dos hippies e da geração *Paz e Amor*. Segundo Johnson,

los sistemas de política interior e internacional del gobierno de Johnson sirvieron como catalizador para radicalizar las actudes culturales de muchos norteamericanos, em particular jóvenes, que estaban hartos de la Guerra de Vietnam, del atrincherado racismo del país, del fanatismo y la complacência, de las iniquidades del sistema y de cientos de otros modos del terror y la opresión que parecían controlar sus vidas y la de cualquiera que estuviese dentro del Alcance del sistema burocrático oficial. (JOHNSON, 1975, p.34)⁵.

Foi neste efervescente período cultural que as grandes reportagens que mais tarde viriam a dar origem à coletânea *Despachos do Front* foram

⁴O filme começa (ao som de The End, do The Doors) com uma montagem eletrizante de sete minutos de pesadelo e memória que mostra os demônios pessoais de Willard o devorando em um quarto de hotel de Saigon.(Sua indispensável e altamente citável narração, acrescentada durante a edição, foi escrita por Michael Herr, cujas definitivas reportagens contidas em *Despachos do front* já tinha sido uma das fontes factuais de Milius. (TRADUÇÃO NOSSA, 2013)

⁵ os sistemas de política interior e internacional do governo de Johnson serviram como catalizador para radicalizar as atitudes culturais de muitos norte-americanos, em particular jovens que estavam fartos da Guerra do Vietnã, do racismo arraigado, do fanatismo e complacência, das iniquidades do sistema e centenas de outros modos do terror e da opressão que pareciam controlar suas vidas e outra qualquer que estivesse dentro do alcance do sistema burocrático oficial. (TRADUÇÃO NOSSA, 2013)

concebidas - e são essas influências, conseqüentemente, que também estão presentes em *Apocalypse Now*.

É no processo de transmutação de fragmentos da obra jornalístico-literária – *Despachos do front* - para as imagens na obra cinematográfica – *Apocalypse Now* - que se apoia a pesquisa. Partindo-se de dois princípios vinculados à qualidade do texto - a fanopeia e a ekphrasis - que versam sobre os processos de transcodificação entre as linguagens escrita e imagética, analisa-se o jogo de significação e geração de sentido por meio da analogia que permeiam o processo de apropriações e influências entre duas formas de arte: a jornalístico-literária e a cinematográfica.

O presente trabalho começa com o capítulo que apresenta a contextualização de *Despachos do Front* e *Apocalypse Now*, relacionando-os ao momento histórico pelo qual são culturalmente influenciadas – leia-se contracultura. Para tanto, apoia-se no trabalho de Theodore Roszak e de Michael L. Johnson, este último fundamental ainda no entendimento do fenômeno do *New Journalism*, onde se enquadra *Despachos do Front*. Na contextualização do trabalho de Herr, apoia-se no referencial do *New Journalism*, marcado pelas narrativas literário-jornalísticas, nas quais são utilizados recursos estilísticos da literatura para narrar não ficção. Sobre a temática, também utiliza-se o trabalho de Tom Wolfe, autor de espécie de manifesto do momento jornalístico-literário. Ainda no que concerne ao *New Journalism*, utilizaram-se trechos das entrevistas realizadas em Nova York, em fevereiro de 2013. A primeira serviu para coletar impressões sobre *New Journalism* e contracultura do escritor, jornalista e Ph.D. Todd Gitlin, uma das referências da chamada imprensa underground que atuou de forma marcante nos anos 60 nos Estados Unidos. Atualmente, ele faz parte do quadro da Columbia University e atua na faculdade de Jornalismo, localizada no edifício Pulitzer Hall. A segunda entrevista, com o jornalista e pesquisador Robert Boynton, trouxe as percepções acerca do jornalismo literário a partir da visão do diretor do departamento de reportagem literária da New York University (NYU's Literary Reportage), que faz parte do Arthur L. Carter Journalism Institute.

Já na contextualização de *Apocalypse Now*, vale-se, além do referencial histórico de Roszak e Johnson, os estudos de Mattos que tratam da denominada Nova Hollywood, formada por diretores que trabalhavam em um movimento de reação ao cinema hollywoodiano produzido nos grandes estúdios. O

trabalho apoia-se, ainda, da contribuição de autores como Peter Cowie, Michael Anderegg e Robert Sklar, bem como no trabalho filmográfico de Coppola, publicado pela aclamada *Cahiers du Cinema*.

No capítulo terceiro, parte-se para um aprofundamento nas narrativas jornalístico-literária e cinematográfica, bem como no efeito do real, preconizado por Barthes. Para a primeira, trabalham-se conceitos de narrativa jornalístico-literária inspirados no trabalho de Mouillaud, Motta, Ferrari e Sodré, com apropriações de fragmentos do trabalho de Fiorin, no que concerne ao jogo do autor e seus recursos literários testemunhais. Para as narrativas cinematográficas e todas as suas particularidades, as apropriações teóricas vêm de nomes como Metz, Jakobsen e Ismail Xavier. De Metz, com influências dos estudos de Barthes, vem ainda o referencial semiológico da significação e as aferições conotativas e denotativas das imagens cinematográficas.

No processo analítico, parte-se para a correlação de *Despachos do Front* com elementos advindos de vertentes retórica, a ekphrasis, e literária, a fanopeia, que marcam presença no traçado textual de Michal Herr. É graças à força destes elementos, que dão qualidade estilística ao texto, que podemos perceber as analogias e as nuances do trabalho do jornalista em *Apocalypse Now*, obra pautada pela força da visualidade. No apoio teórico da ekphrasis, as referências residem sobre as obras de W.J.T. Mitchell e João Adolfo Hansen. Já a fanopeia vem embasada com o trabalho de Ezra Pound.

Como apoio metodológico, utiliza-se o trabalho de análise fílmica de Michel Marie e Laurent Jullier, que enumeram os critérios que devem ser levados em conta no processo de análise de imagens cinematográficas. Segundo Jullier e Marie (2009, p.20), "as ferramentas de análise servem para caracterizar o estilo. O termo "estilo" deve ser considerado em sentido amplo, como a arte de contar uma história em imagens e sons". Apoia-se ainda no trabalho de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, que dão à análise fílmica um caráter ensaístico, alicerçado a interpretação de um filme também no contexto histórico.

Depois de acurada leitura do livro e decupagem do filme, foram tomadas quatro sequências do filme como objeto de análise, a saber: abertura ao som de *The End*; Kilgore e as cartas da morte; ataque ao som da Cavalgada das Valquírias e sequência dos *montagnards*. A partir delas foi possível identificar analogias marcantes em relação ao texto de Herr em *Despachos do Front*. A partir

da identificação, foi feita uma decupagem destas sequências, correlacionando imagem e texto em cada um dos quadros. Em alguns, a tradução palavra-imagem é quase literal. Em outros, a denotação se faz presente, em um jogo de significações.

Ao fim e ao cabo, a intenção foi responder de que modo *Apocalypse Now* interrompe a ficção com imbricações da representação da realidade jornalística e o que sobra desta representação testemunhal da guerra feita por Herr no filme de Coppola. Ou ainda, quais as ekphrasis e fanopeias contidas em *Despachos do Front* são transportadas de modo análogo ao filme e, desta feita, contadas ao espectador. Por fim, a intenção é perceber como é a cinematografia – o escrever com luz – da potência e da afecção do texto jornalístico-literário.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

Tanto *Apocalypse Now* quanto *Despachos do Front* foram lançados ao final dos anos 70 – o filme em 1979, o livro em 1977. No entanto, os dois têm uma relação estreita com o movimento da contracultura, iniciado nos anos 50 e que teve o seu auge nos anos 60, abalando as estruturas da conservadora sociedade norte-americana. Segundo Roszak (1972, p.19), para entender o conceito de contracultura, antes de tudo, é necessário entender o que é tecnocracia, que ele define como “aquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento”.

É a partir daí que o autor insere a sociedade norte-americana dos anos 50, o período pós Segunda Guerra, marcado pelo desenvolvimento industrial acelerado e pela disseminação do *american way of life*. Casa própria, emprego estável e acúmulo de bens materiais, como televisão e refrigerador, eram alguns objetivos para fazer parte do padrão vigente à época. Os anos 50 e 60, nos Estados Unidos, também foram marcados pelo crescimento da geração *babyboom*, fenômeno típico de períodos posteriores a conflitos bélicos, quando o número de filhos por família cresce. Uma vez atingindo novo patamar na pirâmide etária, estes jovens, incomodados com o padrão conservador e capitalista, começaram a contestar a ordem – não apenas nos Estados Unidos, vale ressaltar, mas com grande força no continente norte-americano. Segundo Roszak,

Ironicamente, parece que foram os jovens norte-americanos, carentes de melhor background radical, que compreenderam com mais lucidez que, conquanto fatos prementes como a guerra no Vietnã, a injustiça racial e a pobreza enquistada exijam certa dose de ativismo político ao velho estilo, a luta suprema de nossos dias é contra um inimigo muito mais temível – porque muito menos visível – ao qual eu daria o nome de tecnocracia, uma forma social mais desenvolvida nos Estados Unidos do que em qualquer outra sociedade. (ROSZAK, 1972, p.18)

É a partir daí que é possível entender a gênese do movimento, que teve reflexos nas mais diversas áreas. De modo mais pontual, Johnson (1975) destaca o assassinato de John Kennedy, em novembro de 1963, como o gatilho

definitivo para o crescimento da insatisfação juvenil e fortalecimento do fenômeno contracultural. Segundo Johnson,

La elección de John Kennedy para la presidencia en 1960 era una clara promesa para el florecimiento juvenil de las esperanzas satisfechas en la década del 50. Retrospectivamente, la primera parte de la década del 60 parece haber sido una carrera libre basada en las energías de la década anterior, bajo la conducción de un hombre que era un símbolo de belleza, fuerza y idealismo.⁶ (JOHNSON, 1975, p.35)

Para o autor, o falecimento de Kennedy teria representado a morte de um padrão que, vinculado à ascensão de Lyndon Johnson – e seu discurso veemente de apoio à Guerra do Vietnã – teria sido o catalisador para radicalizar as atitudes culturais de muitos norte-americanos. Nunca é excessivo lembrar que a televisão já havia se popularizado na época e que a Guerra do Vietnã e suas atrocidades entraram na sala da família de classe média americana, segundo Bahiana (2005, p.11), “interrompendo a sacrossanta galinha com purê de batata das sete da noite com tripas e sangue e crianças em chamas”.

Some-se ao trabalho dos profissionais de televisão (homenageados por Coppola em *Apocalypse Now*, com ele, inclusive, fazendo as vezes de um repórter cinematográfico) o desempenho dos correspondentes dos veículos impressos, com destaque para as revistas como a *Life* e a *Esquire*, e é possível ter uma noção do nível de divulgação das mazelas do conflito que estava matando centenas de jovens. O movimento pedindo paz e amor se fortaleceu, como um dos símbolos do período e a influência da contestação da juventude acabou sendo determinante também na forma de fazer jornalismo, ao menos para o grupo ligado ao fenômeno do *New Journalism*, dentro do qual se inclui Michael Herr, que cobriu a guerra entre 1967 e 1969 para a *Esquire*.

⁶ A eleição de John Kennedy para a presidência em 1960 era uma clara promessa para o florescimento juvenil das esperanças satisfeitas da década de 1950. Como retrospecto, a primeira parte da década de 60 parece ter sido uma via livre, baseada nas energias da década anterior, sob a égide da condução ao poder de um homem que era símbolo de beleza, força e idealismo. (TRADUÇÃO NOSSA, 20013)

2.1 DESPACHOS DO FRONT NO CONTEXTO CONTRACULTURAL

O fenômeno do *New Journalism*, classificado como Jornalismo Literário, começou a se desenvolver como um contraponto ao modo tradicional de fazer jornalismo factual popularizado pelos norte-americanos. Como verdadeiro produto informativo, a fórmula encabeçada pelos conceitos de lide (o primeiro parágrafo de uma matéria, que tem a missão de responder às perguntas O quê? Quem? Como? Onde? Quando e Por quê?), de pirâmide invertida (informações mais relevantes no início da matéria) e de objetividade (que aliado à imparcialidade, tinha a função ilusória de tornar o texto hermético às influências do repertório do autor) era unanimidade.

Inseridos no movimento contracultura, pautado pelo questionamento de toda ordem, um grupo de jornalistas formado por nomes como Gay Talese, Truman Capote e Tom Wolfe, fizeram uma resgate do jornalismo literário, gênero que trabalha a matéria-prima jornalística – ou a não ficção - com elementos estilísticos provenientes da literatura – uma das referências deste estilo em um período anterior é John Hersey e seu *Hiroshima (1946)*, que contém depoimentos de sobreviventes à bomba de Hiroshima. Vale lembrar que o artigo que deu origem ao livro-reportagem, publicado na revista *The New Yorker*, ganhou o Prêmio Pulitzer daquele ano.

No contexto contracultural, de questionamentos à ordem vigente, estes jornalistas encontraram terreno fértil e ganharam espaço, ora em reportagens publicadas em revistas norte- americanas como a *Esquire* e a *Life*, ora na forma de livros-reportagem. Muitos, como Michael Herr, fizeram primeiro as reportagens e depois as compilaram em livro. É o caso de *Despachos do Front*. Sobre o New Journalism, Johnson diz que,

A través de su nueva consciencia y su nuevo lenguaje ha comunicado una información más fresca y más útil sobre los cambios registrados em nuestro mundo y, de um modo o outro, se ha mostrado más cabal, más honesto y más inteligentemente crítico que el periodismo tradicional⁷. (JOHNSON, 1973. p.16)

⁷ Por meio de sua nova linguagem passou a comunicar uma informação mais fresca e mais útil sobre as mudanças registradas em nosso mundo e de um modo ou outro, mostrou-se mais cabal, mais honesto e mais inteligentemente crítico que o jornalismo tradicional. (TRADUÇÃO NOSSA, 2013)

Quando se fala do *New Journalism* um dos nomes internacionais que surgem, quase sempre, é o do norte-americano Tom Wolfe. O trabalho que o transformaria em uma das figuras-chave do movimento que trazia às reportagens um ar literário começou em 1962, com a publicação de reportagens especiais no *New York Herald Tribune*. Depois, vieram os livros-reportagem, como *The Kandy-KolorideTangerine – Flake Streamline Baby*, publicado inicialmente como uma série de reportagens na *Esquire*. O trabalho consistia, como o próprio Wolfe (2005, p.26) explicou, a “mergulhar fundo na aventura de retirar a narrativa jornalística do limbo e transformá-la, através de técnicas ficcionais e intensíssimos esforços de reportagem, em objeto literário e documental e primeira grandeza”. O *New Journalism* seria uma resposta aos leitores, que de acordo com Wolfe (2005), choravam de tédio sem entender por quê. A nova descoberta dos jornalistas-escritores ganhou força e, segundo Wolfe,

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

A despeito de não ser considerado oficialmente o fundador do estilo, foi Wolfe (2005, p.20) quem escreveu o manifesto do *New Journalism*, onde “admite que o movimento se organizou movido muito mais pelo instinto do que em torno de uma teoria”. Apesar do posicionamento enfático, ele registrou quatro recursos básicos que, de uma maneira ou outra, podemos identificar como recorrentes nas obras dos autores vinculados ao movimento. O primeiro era a construção cena a cena, o que tornava de suma importância a se colocar no local onde se desenrolava a narrativa – no caso de Michael Herr, no front de batalha. Em suma, o autor se valia de verdadeira testemunha dos fatos. Uma vez no local das cenas, o autor também fazia o registro dos diálogos completos. O ato de dar voz ao outro – ou a outros personagens – resultava no terceiro recurso, que era apresentar cenas pelos pontos de vistas de diferentes personagens. Por fim, o autor precisava registrar hábitos, roupas, gestos, maneiras de viajar, comer, modo de se comportar com superiores, inferiores e outras características simbólicas dos personagens, em verdadeira contextualização do texto jornalístico-literário para o ambiente que estava sendo

retratado. Para Wolfe (2005, p.55), “o registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro do poder do realismo”.

Toda esta verve descritiva é recorrente nas obras vinculadas ao fenômeno do *New Journalism*. E Michael Herr e seu *Despachos do Front* se enquadram com folga no estilo. Constituído pela compilação de algumas das grandes reportagens escritas valendo-se da narrativa literária e produzidas entre 1967 e 1969, quando foi enviado como correspondente de guerra pela revista *Esquire*, o livro-reportagem traz ainda, como complementação, as reflexões de oito anos distantes da vivência. Segundo Bahiana,

Herr não se furta em deliberadamente construir um artefato estético sobre ela. Não há outra saída, ele diz sem dizer, a matéria-prima é selvagem demais, imponderável demais, indizível demais para ser transmitida com qualquer afetação de imediatismo ou objetividade. (BAHIANA, 2005, p.10)

Sem poder dissociar uma coisa da outra, a narrativa literário-jornalística em primeira pessoa, dando o tom testemunhal ao relato permeado por diálogos entre o jornalista, os militares e os colegas de profissão, é carregada por todo um corpo específico de vernáculos, repleto de gírias, jargão militar e uma profusão de palavras de baixo calão. É justamente esse jogo entre palavras tão próximas ao momento da Guerra do Vietnã que torna *Despachos do Front* tão visceral, tão vívido, tão *new journalism*.

Segundo Boynton (2013), o uso dos recursos estilísticos literários somado ao fato de o texto do *New Journalism* – e do Jornalismo Literário, de um modo mais amplo – estar longe da fórmula vigente na cobertura factual dos grandes jornais, fazem dele algo, até certo ponto, mais próximo da literatura – especialmente quando se fala de narrativa. A diferença estaria no fato de um ser factual e o outro imaginativo, ou seja, na matéria-prima utilizada na construção do texto. “Em muitos casos há uma inspiração mútua entre os gêneros, mas acho que a principal diferença é que um precisa ser fiel aos fatos e o outro tem a licença para não ser fiel aos fatos”.

Ainda de acordo com Boynton,

Às vezes encontramos esse tipo de material em jornais e revistas, mas acredito que seja mais próximo da literatura que do jornalismo puro. Na literatura o material depende também de quão bem o é escrito, de quão criativo o autor é, quanto de seu trabalho é posto no texto, então sim, acredito que seja mais próximo da literatura que do jornalismo. (BOYNTON, 2013, TRADUÇÃO NOSSA)

Ainda sobre as proximidades entre os gêneros, Gitlin (2013), que vivenciou de perto toda a efervescência do período contracultura e fez parte da chamada imprensa underground, a convivência entre jornalismo e literatura é possível, mas nem sempre acontece. “Chegou um momento em que os limites foram desfeitos, expandidos, abertos. Hoje, eu diria que o jornalismo pertence à literatura em alguns momentos”. O pesquisador faz referência em um momento, em especial – os anos 70 – década que encerra a produção dos principais nomes do *New Journalism*.

Outro aspecto que vale ser ressaltado e que é decisivo na qualidade do texto de Herr – e de outros tantos autores do *New Journalism* ou do Jornalismo Literário, de uma maneira geral - é o relato em primeira pessoa, em tom testemunhal, que remete àquilo que na literatura é conhecido como enunciação em sentido estrito. As projeções da enunciação – o eu, o aqui e o agora percebidos no textos testemunhal – criam um efeito de subjetividade, que a justa medida projeta uma intimidade entre autor e leitor da obra. E fortalece no relato todo um efeito de realidade.

Segundo Fiorin (1996), é o que em estudos de obras literárias (independente de se a matéria-prima é ficcional ou não ficcional), é denominado de debreagem. No texto de Herr, em especial, o que se percebe é a debreagem enunciativa, que é aquela

em que instalam no enunciado os actantes da enunciação (eu/tu), o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora), ou seja, aquela em que o não-eu, o não-aqui e o não agora são enunciados como eu, aqui e agora (Greimas e Courtès, 1970, p.80). (FIORIN, 1996, p.44).

Em suma, o sujeito testemunhal – no caso de *Despachos do front* o próprio Michael Herr, narrando em primeira pessoa (*eu*) – se posiciona em um lugar específico onde se passa a narrativa – o front de batalha (*aqui*) – em um tempo no passado que ganha o status de *agora*. Assim como em *Despachos*, este é um recurso muito presente no *New Journalism* e no Jornalismo Literário, o que contribui no processo de subjetividade do texto.

2.2 APOCALYPSE NOW NO CONTEXTO CONTRACULTURAL

Como todas as vertentes culturais da época, o cinema norte-americano também teve influências marcantes do movimento contracultural. Entre o final dos anos 60 e início dos anos 80, uma geração de cineastas, muitos deles formados nos bancos das universidades da Califórnia, promoveu uma ruptura estética e temática com o que vinha sendo praticado em Hollywood, no apoio à indústria do entretenimento e à disseminação do *american way of life*. O movimento ficou conhecido como Nova Hollywood, marcada por uma onda de filmes que retratavam o desejo de enfrentamento de toda uma parcela da sociedade sobre a ordem que dominava as gerações anteriores à Guerra do Vietnã.

Dentre dezenas de produções do período, inclui-se *Apocalypse Now*, uma obra-prima do diretor Francis Ford Coppola. Segundo Mattos (2006, p.142), “embora tendo estreado como diretor alguns anos antes, Francis Ford Coppola é geralmente incluído neste grupo porque seu maior sucesso crítico e comercial ocorreu no começo dos anos 70 com *O poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972)”. Ainda segundo Mattos, o modo de produzir e dirigir desta nova leva de profissionais está diretamente relacionado à efervescência político-cultural vivida pelos norte-americanos

o movimento dos direitos civis, a revolta racial e a contracultura, os protestos contra a guerra do Vietnã, a radicalização estudantil e a New Left, uma onda de feminismo e reivindicações de direitos para os gays, o assassinato dos Kennedy e de Martin Luther King, My Lai e Camboja, Nixon e Watergate, a retirada humilhante do Vietnã, a crise do petróleo etc. certamente deixaram suas marcas sobre Hollywood. (MATTOS, 2006, p.141)

O caráter contestador do grupo fez com que produtoras independentes como a Zoetrope, começassem a investir em projetos arrojados, como o de *Apocalypse Now*. O roteirista John Milius teve a ideia de adaptar a história contida no romance *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, ainda na University Southern of California (USC), quando estudava com George Lucas. Com a ajuda do colega, escreveu o primeiro esboço do roteiro. O trabalho acabou nas mãos de Coppola, que decidiu apostar na ideia de produzir um filme sobre o Vietnã – lembrando que no início da produção, em 1975, já faziam dois anos que as tropas norte-americanas haviam sido retiradas do sudeste asiático.

À época, segundo Delorme (2010), Coppola já gozava de certo prestígio, especialmente após o sucesso de *O poderoso chefão* (*The Godfather*, 1972). Por isso, quando veio a público o seu novo projeto, a expectativa que se construiu em torno no filme foi expressiva – e a cobertura da saga que durou quatro anos pela imprensa especializada, *idem*.

Como outros tantos filmes relacionado ao tema, *Apocalypse Now* era pautado na crítica à guerra, mais precisamente à verve de insanidade do conflito bélico. De acordo com Sklar (1994), todo o esforço para ligar as forças políticas da sociedade americana aos filmes de Hollywood nos anos 70 precisava, necessariamente, passar pela questão da Guerra do Vietnã.

In earlier wars – including World War I (1917-18 for U.S. participation), World War II (1941-1945) and Korean conflict (1950-53) – motion picture companies cooperated with the government in producing a variety of films, ranging from documentaries to fiction features that explained, dramatized, and aided national war aims. What is remarkable is how little this occurred in the years form early 1960s, when U.S. combat forces became involved in Vietnam..⁸ (SKLAR, 1994, p.247)

Para Anderegg (1991), *Apocalypse Now*, ao lado de *O Franco atirador* (*The deer hunter*, 1978), *Platoon* (1986) e *Nascido para matar* (*Full Metal*

⁸ Em guerras anteriores – incluindo a Primeira Guerra Mundial (1917 – 1918 para a participação dos Estados Unidos, a Segunda Guerra Mundial (1941-1945) e a Guerra da Coreia (1950-1953), os estúdios cooperaram com o governo na produção de uma variedades de filmes, que vão desde documentários a longa-metragens de ficção, que explicaram, dramatizaram e ajudaram os objetivos nacionais de guerra. O que é notável é como isso ocorreu minimamente nos anos 60, quando as forças de combate norte-americanas se envolveram na Guerra do Vietnã. (TRADUÇÃO NOSSA)

Jacket, 1987) – Michael Herr foi colaborador de Kubrick nesta película -, são considerados as grandes referências de filmes sobre a temática. Segundo Anderegg (1991, p.54), muito em parte porque se enquadram na afirmação de que “the fictional representations of the Vietnam War recapture and reenact that painful immediacy, that crazed energy, that stylistic roughness associated with what was seen on television for so many nights”⁹.

É justamente neste ponto, da representação da insanidade da guerra se concentra a presente pesquisa, ao relacionar a representação da realidade jornalístico-literária vívida contidas nas páginas de *Despachos do Front* às representações cinematográficas, imagéticas e estéticas em *Apocalypse Now*.

⁹ As representações ficcionais da Guerra do Vietnã recuperam e fazem reviver aquele imediatismo doloroso, de energia enlouquecida, de vigor estilístico, associando ao que estava sendo visto na televisão todas as noites. (TRADUÇÃO NOSSA, 2012)

3 MULTIPLICIDADE NARRATIVA

O ser humano é pródigo em tecer narrativas, sejam elas orais, escritas ou imagéticas. Poder-se-ia defini-lo, pois, como um enunciador nato. Segundo Motta (2012, p.12), “narrar é uma experiência enraizada na existência humana. Todos os povos, culturas, nações e civilizações se constituíram narrando. É através de narrativas que recobrimos nossas vidas de significação. No caso específico das narrativas não factuais, em especial, o grande desafio é notar como se dá a construção da realidade. Para Motta (2012, p.12) isso se dá “numa atividade mimética que não se limita a copiar, mas reinventar criativamente o real”. Em síntese, o ser humano narra para recobrir a vida de significados, mesmo que muitas vezes ao fazê-lo, dê à realidade um duplo, uma representação.

Neste trabalho, como já foi aventado, trabalha-se duas narrativas em especial: a jornalístico-literária e a cinematográfica, utilizada na tradução imagética em *Apocalypse Now*. No processo de construção metodológica da análise desta pesquisa, julga-se importante repassar alguns pontos que versam os dois tipos de narrativa, que se fortaleceram no século passado.

No caso da jornalístico-literária, é mister começar mirando-se na sua matéria-prima, o jornalismo, para depois debruçar-se no caráter estilístico da obra. A partir de um estudo do jornal diário, que pode ser facilmente aplicado a outros produtos jornalísticos impressos, como revistas ou ainda livros-reportagem, Mouillaud (2002) assegura que no corpo do jornal, existem duas grandes funções enunciatórias, a saber.

a primeira delas é a de "fazer-saber". A finalidade dominante do discurso do jornal é a de produzir um efeito real do qual estudaram-se, sucessivamente, os procedimentos de autenticação e as estratégias de descrição. O real do jornal diário aparece, em última instância, como um alibi que esconde o pleno desenvolvimento dos saberes disponíveis do jornalista. A segunda estratégia está preferencialmente a serviço da verdade e, não da realidade. O jornalista mantém um pacto implícito com o leitor, cuja finalidade é o "fazer crer". (MOUILLAUD, 2002, p. 27)

Em síntese, o jornalista, em seu trabalho narrativo como enunciador, vale-se de estratégias jornalísticas para transportar ao texto elementos do mundo não ficcional, de modo a criar uma representação da realidade, aceita como crença pelo enunciatário – ou leitor. É o que se pode chamar de realidade jornalística, que

nada mais é do que uma versão da realidade, ou seja, o modo como um determinado jornalista a representa. Em suma, o que o autor faz crer como verdade em relação aos fatos.

Por isso, hoje o conceito de objetividade no jornalismo, é tão questionado. Afinal, o “narrar jornalístico” envolve elementos subjetivos, que vão desde influência do repertório do enunciador até influências no tratamento do real em função do veículo para o qual o profissional trabalha. Ou, ainda, para que público o texto é direcionado. Ainda segundo Mouillaud (2002,p.41), “a verdade não está escondida em algum lugar do real. É o real que cria rizoma”. É desses rizomas, destas inúmeras possibilidades, que se fazem as possíveis escrituras jornalísticas. Afinal, narrar o que ocorreu obriga o enunciador a selecionar certos dados e ligá-los para determinar um fio condutor de um fato não ficcional. Diferentes percepções sobre o que é ou não relevante, o que deve ou não fazer parte da narração jornalística, leva a constatação de que cada uma das escolhas induz a uma história diferente. O que resulta em outra constatação de Mouillaud (2002, p. 42), que afirma que “múltiplos cenários permanecem virtuais e nunca serão escritos”. É aí que entra o sentido do enquadramento. Em uma analogia à câmera, é como se a lente se voltasse em determinada direção, na tomada de um grande quadro, deixando de lado outras tantas possibilidades de foco. Em contrapartida, tudo que se encontra dentro desta moldura, passa de elementos isolados a conectados, já que de alguma forma são observados pelo mesmo olhar. E são os olhos deste ser que faz o enquadramento – no caso, o jornalista ou o enunciador – que se faz o sentido, mediante a conexão dos fatos que se pretende narrar.

Ao trazer *Despachos do Front* ao cerne da questão, é possível perceber o quão importante essas escolhas na representação da realidade jornalística da guerra tornam o texto de Herr tão atraente – inclusive aos olhos de quem faz cinema. A despeito de se pautar por episódios factuais da disputa, como a batalha de Hué, percebe-se nitidamente a opção por traçar uma narrativa mais personificada, focada no comportamento dos *marines* e dos oficiais norte-americanos dentro do contexto e como era a visão dos combatentes em relação ao inimigo. Aliás, mais do que característica do texto de Herr, estas escolhas de enfatizar os personagens, seu gestual, sua linguagem e seu comportamento diante dos fatos – em vez de simplesmente relatá-los – também estão presentes, como já foi visto, no trabalho de outros contemporâneos de Herr, que são elencados dentro

do fenômeno do *New Journalism*. As escolhas, no texto jornalístico, são decisivas para tornar uma produção atraente aos olhos dos leitores. No caso da presente análise, alguns destes recortes foram tão pertinentes que ganharam uma representação imagética análoga em *Apocalypse Now*. Cada uma destas escolhas de personagens da vida real remetem ao que Ferrari e Sodré (1986) chamam de humaniza o do relato, ligado ao caráter impressionista do narrador.

Diretamente ligada   emotividade, a humaniza o se acentuar  na medida em que o relato for feito por alguém que não são testemunha a a o, mas também participa dos fatos. O repórter   aquele "que está presente", servindo de ponte (e, portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento. Mesmo não sendo feita em primeira pessoa, a narrativa deverá carregar em seu discurso um tom impressionista que favoreça essa aproxima o. Ao lado disso, os fatos - e as referências a que estão ligados - serão relatados com precisão, garantindo, mais ainda, a verossimilhança. (FERRARI & SODRÉ, 1986, p.15)

Na narrativa jornalística – ou jornalístico-literária –, a partir das escolhas do jornalista que tece o texto, o que está em movimento e tem vida própria, ou seja, personagens e fatos da chamada vida real, ganha um referencial est tico ao ser transposto ao papel. O contrário acontece quando um cineasta decide apropriar-se de fragmentos de um texto - o roteiro, original ou adaptado -, para torná-lo imagem em movimento. Para tanto, ele se vale de todo um corpo de significa o pautado pela narrativa cinematográfica.

Apesar das opera es de caminho contrário no sentido de criar significa o, em comum eles – e outras manifesta es narrativas - têm a oferta da trama. Segundo Xavier,

Em verdade, o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem   a trama, pois não posso me relacionar senão com a disposi o do relato tal como ele me   dado.   a partir daquilo que me oferece – a trama – que deduzo a f bula, que refa o a vida das personagens em minha cabeça. E não o contrário. Narrar   tramar,   tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma f bula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpreta es diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida. (XAVIER, 2003, p.66)

Esta interpreta o múltipla de uma mesma f bula   o que Mouillaud (2002) chama de rizoma e, como já foi exposto, está presente tanto nos relatos de

ficção, como nas narrativas jornalísticas – ou não ficcionais. No cinema, ela é muito comum nas adaptações ou mesmo nas apropriações de fragmentos de uma obra impressa, o que costuma suscitar a questão de fidelidade ou infidelidade a um texto original. Neste caso, em especial, soma-se às interpretações diversas de uma mesma fábula, as particularidades das narrativas cinematográfica e literária – ou jornalístico-literária. Para Xavier (2003, p.62), o lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”. A comparação entre os dois, portanto, valeria mais como esforço para delimitar com mais ênfase as escolhas de quem leu o texto, que serve como ponto de partida, não necessariamente de chegada.

Ao trazer esta reflexão ao nosso objeto de análise, *Apocalypse Now*, é mister ter em mente que se trata de uma adaptação híbrida, cujo fio condutor da narrativa é inspirado no clássico de ficção *Coração das trevas*, de Joseph Conrad -, mas com fortes nuances de *Despachos do Front* na contextualização da Guerra do Vietnã, incluindo além da estética, a releitura feita por Milius e Coppola de algumas marcantes de passagens que são analisadas no presente trabalho. No que concerne especialmente à estética, incluindo aqui a fotografia de Vittorio Storaro, a cenografia de Dean Tavoularis, o áudio de Walter Murch e a trilha sonora de Carmine Coppola e Francis Ford Coppola, entende-se o que Xavier diz ao afirmar que nas produções inspiradas em outras obras,

um crítico dirá que a fotografia reproduz a atmosfera sombria ou luminosa do livro, que o ator compõe bem a fisionomia e o caráter dos protagonistas, que a montagem e os movimentos de câmera imprimem o ritmo certo, que a música infunde a tonalidade correta (tomando o romance como gabarito), de modo a privilegiar a idéia da filmagem como transplante de efeitos e sentidos. (XAVIER, 2003, p.63)

É justamente nesta equivalência entre as palavras e imagens, ou ainda entre o ritmo musical e o do texto escrito, entre o tom que é dado a um enunciado verbal e a tonalidade de um fotograma, que está o estilo - ou ainda as qualidades estilísticas. Segundo Xavier (2003, p. 67), os cineastas tomam "o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis ao texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo de montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens)".

Neste sentido, é importante ressaltar que por se tratar de narrativas distintas, elas encerram um corpo de especificidades que resultam em *modus operandi* próprios, porém análogos, que estão diretamente relacionados à questão de estilo. Para Xavier (2003), essa analogia que sugere equivalências estilísticas se apoia na observação híbrida e graduada de ritmos, distâncias, tonalidades, que estão associados a emoções e experiências, além do uso figurativo da linguagem que “permite dizer que palavra e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança (as metáforas) e as mesmas cadeias de associação e causalidade (as metonímias)”. Aliás, nunca é demais lembrar que o uso destas - e de outras - linguagens figuradas, é outro ponto em comum entre as narrativas literárias – ou jornalístico-literárias - e cinematográficas.

De acordo com Jakobson (2004), a parte pelo todo (*pars pro toto*), mais do que um recurso é o método fundamental no processo de conversão cinematográfica de objetos ou textos.

A terminologia da cenarização, com seus “planos médios” “primeiro planos” e “primeiríssimos planos”, é nesse sentido bastante instrutiva. O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, mudas-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contiguidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da metonímia ou da metáfora (os dois tipos fundamentais de estrutura cinematográfica). (JAKOBSON, 2004, p.155)

É o que Xavier (1984, p.13) explica ao esmiuçar a relação frequente de recorte utilizada pela linguagem cinematográfica, quando a captação parcial de certos elementos é reconhecida pelo espectador como fragmentos – de corpos ou de objetos. Um único fragmento induz à dedução de todo o resto, que se expande para fora do quadro. “O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo”. Apesar destas particularidades, assim como acontece com a fotografia, a linguagem cinematográfica encerra a celebração do “realismo” ao refletir experiência do chamado mundo visível, com o diferencial de apresentar imagens em movimento.

Até certo ponto, apesar de não contar com o recurso da imagem, o texto narrativo – seja ele jornalístico, literário ou jornalístico-literário, como é o caso de *Despachos do Front* – também traz um referencial às coisas do chamado mundo real, com a diferença de se valer de vocábulos para provocar a imaginação do leitor.

São aproximações evidentes, mas que segundo Metz (1972), não podem permitir que se perca de vista as diferenças marcantes entre as linguagens escrita e imagética, já que a primeira encerra noções como fonema, morfema e palavra – linguísticos por sua própria definição – e por outro lado conceitos como sintagma, paradigma, derivação ou engendramento, relacionados aos estudos da semiologia geral. Ainda segundo Metz, ao se olhar para a análise da significação dos elementos cinematográficos,

não se trata de modo algum de anexar o estudo da imagem à lingüística, mas de se recusar a isolá-lo na contemplação indefinida de sua iconicidade, a cortá-lo de toda e qualquer outra consideração, a mutilá-lo dos dois mil laços que o unem à semiologia geral e a uma reflexão sobre as culturas. (METZ, 1972, p.12)

Desta feita, é possível dizer que cada escolha do diretor, como posicionamento das câmeras, planos ou composição cenográfica – elementos que, essencialmente, remetem à visualidade – é pautada no sentido pleno da significação. Essa vocação cinematográfica aproxima a denominada Sétima Arte dos conceitos de semiologia, traçados por Roland Barthes e aplicados ao cinema por Christian Metz – leia-se *Significação no Cinema*.

A semiologia, inicialmente empregada por Ferdinand de Saussure no âmbito da linguística, cruzou fronteiras e tornou-se ferramenta analítica para outros autores, com o olhar sobre outras formas de linguagem, que não apenas a escrita. O cinema, surgido no final do século XIX, ganhou atenção especial do teórico francês Christian Metz, que se valendo de conceitos apreendidos em nomes como Freud e Lacan, desenvolveu uma teoria semiológica para o cinema. Algo, por sinal, muito próximo ao que Roland Barthes fez aplicado à fotografia e à publicidade. O próprio Barthes se aventurou na crítica cinematográfica sem, entretanto, propor efetivamente, uma teoria. Segundo Aumont e Marie (2012), “seu texto mais notável sobre o cinema é uma análise de fotogramas de certos filmes de Eisenstein, onde ele distingue três níveis de significação”, a saber:

1. O nível informativo, em que se reúne todo o conhecimento contido no cenário, no figurino, nas personagens, em suas relações, em sua inserção em uma anedota. 2. O nível simbólico (simbolismo referencial, diegético, mas também simbolismo histórico igualmente). 3. Enfim, o terceiro sentido, mais difícil de se enquadrar e de definir, no entanto “evidente, errático e obstinado”. Pode-se apreendê-lo em certos detalhes e na maneira de se apresentar. Por isso, ao contrário do sentido simbólico (...), pode-se chamar este terceiro sentido de obtuso, seja por ser mais amplo, seja por estar além do sensato e do mensurável: algo excessivo ou excedente. (AUMONT e MARIE, 2012)

Ao se voltar para Metz, com apoio nos estudos semiológicos de Barthes, percebe-se a proximidade da vertente de raciocínio de ambos no que concerne às possibilidades de leitura das imagens, o que as torna infinitamente semânticas – um significante, quando atinge o ponto da conotação, se transforma a partir de cada nova recepção, produzindo novos significados.

Segundo Barthes, um signo tem apenas um significante – o que no presente estudo, seria a imagem em si, pura e simples, mas significados diversos, o que estaria vinculado à noção de conteúdo. É o que ele denomina de polissemia – várias vozes, várias interpretações. É a velha noção condicionada ao repertório do receptor. Em suma, valendo-se do referencial de Hjelmslev, Barthes diz que

O signo é, pois, composto de um significante e um significado. O plano dos significantes constitui o plano de expressão e o dos significados o plano de conteúdo. Em cada um destes dois planos, Hjelmslev introduziu uma distinção importante talvez para o estudo do signo semiológico (e não mais linguístico apenas); cada plano comporta, de fato, para Hjelmslev, dois strata: a forma e a substância. (BARTHES, 1992 p.43)

A forma se referiria àquilo que pode ser descrito e o conteúdo, que se direciona a aspectos emotivos, ideológicos ou simplesmente nocionais do significado. Para Barthes (1992, p.42), a noção de signo linguístico pode ser facilmente aplicada ao que ele chama de signo semiológico, cujo modelo também é “composto de um significante e um significado, mas dele se separa no nível de suas substâncias”.

A partir dessa percepção, Barthes vai mais adiante e apoia-se em Hjelmslev para endossar os sistemas de denotação (que seria a forma, a percepção inicial do signo) e conotação (vinculada à noção de conteúdo e interpretação) dentro dos preceitos semiológicos. Desta feita, reforça que “um sistema conotado é um

sistema cujo plano de expressão é, ele próprio, constituído por um sistema de significação”. O autor vai ainda mais longe quando vincula o sentido conotativo de uma imagem (no caso deste estudo, as cenas) ao sentido da metalinguagem, quando algo perde o seu significado usual para significar outro elemento dentro do sistema de significação.

No cerne dos sentidos expressos de conotação e denotação, Metz elaborou a sua teoria cinematográfica que, dentre outras coisas, auxilia no processo interpretativo da imagem em movimento característica da Sétima Arte. Segundo Metz, “o semiólogo do cinema é naturalmente levado a abordar o seu objeto com métodos inspirados na linguística”. Em razão disto, ressalta a dificuldade de compreensão nos pontos em que as duas linguagens – a propriamente dita e a cinematográfica, o que chama de “pontos de diferença máxima”, que seriam o problema da motivação dos signos (o arbitrário) e o problema da continuidade das significações (unidades discretas). Segundo Metz,

Esta motivação atua em dois níveis: no nível da relação entre os significantes e os significados de denotação, e no nível da relação entre os significantes e os significados de conotação. Na denotação, a motivação é possibilitada pela analogia, quer dizer a semelhança perceptiva do significante e do significado (...) No cinema, as significações conotadas são, elas também, motivadas. Mas neste caso a motivação não consiste, forçosamente numa relação de analogia perceptiva. (METZ, 1972 p. 130)

A análise pontuada pelos conceitos de conotação e denotação utilizados por Metz e Barthes, são endossados por Aumont e Marie (2012, p.58), valendo-se de uma citação de Stuart Mill, que afirma que “todo nome denota sujeitos e conota qualidades pertencentes a esse sujeito”. Sobre o verbete conotação, os autores afirmam que

É nesse sentido que o termo é retomado em semiologia (Barthes): os sentidos conotados são aqueles que o leitor ou espectador associam à leitura da mensagem (...) Na definição de linguagem cinematográfica com base no nível analógico da imagem e do som como nível denotado (Metz, 1972), a conotação permite caracterizar os estilos fílmicos, já que é ela quem inscreve no filme os diversos sentidos não literais. Comumente considerados simbólicos. (AUMONT; MARIE, 2012, p.58)

Na sequência, busca-se entrar um pouco mais a fundo na significação cinematográfica, focando em especial nos efeitos denotativos e conotativos das imagens, que serão importante ferramenta no processo de análise das sequências ora escolhidas de *Apocalypse Now* com recorte desta pesquisa.

3.1. ALÉM DA SIGNIFICAÇÃO

Em sua obra referencial sobre a significação no cinema, Metz abre os trabalhos abordando as impressões da realidade inerentes ao cinema, com um questionamento comparativo com a fotografia. Se a primeira é um meio de apreensão da realidade e a perpetuação da mesma, porque o segundo, que a justa medida se constitui em uma sequência de fotogramas, tem uma impressão da realidade mais fortalecida? Para Metz (1972, p.19), há uma resposta que se impõe de imediato: é movimento (...) É o movimento que dá a forte impressão da realidade.” Ainda segundo Metz (1972, p.22), “no cinema, a impressão da realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento”.

Desta feita, o autor revela que o segredo do cinema – ou pelo menos um deles – é se valer de muitos índices de realidade em imagens. São estes índices referenciais do mundo dito real que auxiliam, pois, na construção de uma narrativa cinematográfica, seja ela ficcional ou não ficcional. Para exemplificar, ele apresenta um exemplo que ilustra facilmente três possibilidades de construção de significação.

o “plano” isolado e imóvel de uma extensão desértica é uma imagem (significado-espaco → significante-espaco); vários planos parciais e sucessivos desta extensão desértica constituem uma descrição (significado-espaco → significante tempo); vários planos sucessivos de uma caravana andando nesta extensão desértica formam uma narração (significado-tempo → significante-tempo). (METZ, 1972, p. 32)

Isto posto, é possível entender a semiologia do cinema composta pela semiologia da conotação ou da denotação. Para Metz, a primeira estaria mais ligada ao que elenca o cinema ao status de Sétima Arte. A segunda estaria vinculada a uma significação mais estrita e direta, onde a imagem cinematográfica adquire um representação quase literal do que se pretende ser transmitido.

Apocalypse Now se encaixa no primeiro grupo, já que está carregado de efeitos conotativos – muitos deles, como será visto no corpo da análise, análogos ao texto de *Despachos do Front*.

Metz afirma que as conotações engendradas em uma obra cinematográfica, estão baseadas em uma fórmula que se pauta no princípio de que

uma organização de motivos visuais ou sonoros -, após ter situado no seu lugar sintagmático exato no discurso constituído pelo conjunto do filme, chega a valer mais do que si próprio e a receber um suplemento de significação, mas este suplemento não é totalmente arbitrário, pois o motivo simboliza uma situação ou um processo de conjunto do qual ele faz efetivamente parte na história que o mundo conta (ou do qual o espectador sabe que faz efetivamente parte da vida). (METZ, 1972, p. 117)

Trocando em miúdos, equivale a dizer que a significação conotada supera a significação denotada, mas não a ignora ou a contradiz, caso contrário, se deslocaria do enredo da narrativa. Em suma, a conotação reveste a denotação de um corpo de significações mais robustas e só se estabelece, segundo Metz (1972, p. 117) se, de fato, “o significante correspondente se vale ao mesmo tempo do significante e do significado da denotação”. Por isso, é possível ainda afirmar que a significação cinematográfica é sempre mais ou menos motivada e, segundo Metz (1972, p. 86), atua em dois níveis: “no nível da relação entre os significantes e os significados de denotação e no nível da relação entre os significantes e os significados de conotação”. Constituir um corpo de elementos conotativos é, em tese, resolver o que Metz aponta como a pobreza de códigos da rica mensagem do cinema, que segundo ele encerra um texto rico em um sistema pobre. Para Metz (1972, p. 87), ao cinema “a palavra, unidade de língua, lhe falta; a frase, unidade de fala, é soberana. O cinema só sabe falar com neologismos”. Em suma, as imagens do cinema se constituem, efetivamente, na fala, nunca numa unidade de língua.

Na presente pesquisa, que coloca no foco da análise uma obra jornalístico-literária – *Despachos do Front* - e outra cinematográfica – *Apocalypse Now* – é mister ter em mente uma importante diferença entre as duas formas de artes reforçadas por Metz, que afirma que

A expressividade estética se enxerta, no cinema, numa expressividade natural, a da paisagem ou do rosto que nos mostra o filme. Nas artes do verbo, ela não se enxerta numa verdadeira expressividade primeira, mas numa significação convencional amplamente inexpressiva, a da língua. (METZ, 1972, p. 95)

Em tese, o que cria significado na literatura – ou na arte da escrita, que se vale da língua como ferramenta, o que constrói sentido narrativo é o conjunto de vernáculos. Isolada, uma palavra remete apenas a uma unidade de representação. Conectada a outros elementos – ou seja, ao formar uma frase – cria-se a narração. A partir da construção de uma frase – ou ainda de um fragmento de uma narração – é possível entender uma possível “correspondência” entre a imagem fílmica e a frase. Como exemplificação, Metz diz que

Uma imagem mostra um homem andando pela rua? Ela equivale à frase: “Um homem andando pela rua”. Equivalência tosca, certo, e sobre a qual teríamos muito o que dizer. Mas enfim, esta mesma imagem corresponde ainda menos à palavra “homem”, ou “anda” ou “rua”, e menos ainda ao artigo “um” ou ao morfema zero do verbo “anda”. (METZ, 1972, p. 84)

Isto ocorre porque a expressividade do mundo ou da arte – quando não a escrita, com seu corpo específico de códigos – segue o mesmo mecanismo semiológico e, segundo Metz (1972, p. 96) “o “sentido” emana naturalmente do conjunto do significante, sem recorrer a um código”.

Em contrapartida, para Metz, é possível afirmar que a arte do filme ocupa o mesmo plano semiológico da arte literária, guardadas as particularidades das narrativas – versificação, composição e figuras etc na literatura; enquadramentos, movimentos de câmera, “efeitos de luz”, dentre outros, no cinema – têm o papel de instância conotada,

sobrepondo-se esta a um sentido denotado, representado na literatura pela significação propriamente linguística ligada, no idioma usado, às unidades empregadas pelo escritor-, e no cinema pelo sentido literal (isto é, perceptivo) dos espetáculos que a imagem reproduz, ou dos ruídos que a faixa sonora reproduz. (METZ, 1972, p. 117)

Seria no quadro desta oposição entre a narração e a imagem que se explicaria o estatuto híbrido e instável da descrição. Para Metz (1972, p. 32), muitas narrações encerram descrições, de modo que não torne pacífico haver descrições que não estejam encaixadas em narrações. “Assim, a descrição nos aparece como existindo em oposição à narração e como sendo ao mesmo tempo uma das grandes figuras ou um dos grandes momentos da narração”.

A bem da verdade, a descrição como elemento inerente à narração, seja ela cinematográfica ou jornalístico literária, se pensarmos em *Apocalypse Now* e *Despachos do Front*, é importante ferramenta para a efetivação de outro efeito do qual já foi falado: o efeito do real. Em seus estudos, Barthes lembra que na estrutura geral do discurso narrativo pode-se encontrar a predição, diferente da descrição, que possui uma estrutura puramente somatória. Para Barthes (1972, p.37), “a descrição aparece, assim, como uma espécie de “próprio” das linguagens ditas superiores, na medida aparentemente paradoxal, em que não é justificada por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação”.

É neste paradoxo que se encontra a importância da descrição na constituição dos textos do *New Journalism*, quando recorda-se que o primeiro recurso do escritor-jornalista é a descrição de cena por cena. O que a descrição faz – e há de se discordar até certo ponto da afirmação de Barthes de que não há justificativa comunicativa na descrição – é, de fato, desprovido de ação, mas carregado de finalidade no ato de colocar o leitor – é o caso de *Despachos do Front* – em um exercício de projeção imagética que forma, em sua mente, um efeito de realidade que só um bom texto pode garantir.

O próprio Barthes reconhece o papel da descrição no exercício da retórica, onde ela aparece com a finalidade do “belo” – ou vívido, que é o que encontramos no texto de Michael Herr -, cumprindo uma função estética. E lembra que na Antiguidade, podia se ver constituída no gênero, o epidítico, do discurso de aparato, destinado à admiração do auditório (e não mais à persuasão). Segundo Barthes,

continha em germe – quaisquer que fôssem as regras rituais de seu emprego: elogio de um herói ou necrologia, a própria idéia de uma finalidade estética da linguagem; na neo-retórica alexandrina 9^a do século II, DC), houve uma mania pelo ekphrasis, peça brilhante, destacável (tendo, portanto, fim em si mesma, independente de qualquer função do conjunto), que tinha por objeto descrever lugares, tempos, pessoas ou obras de arte, tradição que se manteve através da Idade Média. (BARTHES, 1972, p. 38)

Na presente pesquisa, como poder-se-á constatar a seguir, retomase o conceito retórico da ekphrasis, trazendo-o à atualidade, à companhia de outro conceito literário – a fanopeia, Ezra Pound. Estas conceituações e identificações no texto de Herr são indispensáveis dentro da proposta de análise da presente pesquisa.

A seguir, mediante a identificação de elementos particulares e ferramentas inerentes ao texto jornalístico-literário de *Despachos do Front*, parte-se para uma identificação de como se dá a analogia do texto imagético na construção do sentido em certas sequências de *Apocalypse Now*. E como essa relação analógica – que é versada pela equivalência entre texto e imagens – faz com que imbricações da representação do real de Michael Herr estejam presentes no filme de Coppola

3.2 A FANOPEIA, A EKPHRASIS E *DESPACHOS DO FRONT*

Em uma fase mais madura, o semiólogo Roland Barthes faz um trabalho esmiuçado ao destrinchar, trecho por trecho, o romance *Sarrasine*, de Honoré de Balzac. O resultado está contido na obra *S/Z*, publicada originalmente em 1970. Uma das colocações de Barthes chama a atenção, não pela relação direta à obra balzaquiana, mas sim à observação relativa ao processo da descrição literária feita por um autor. Segundo Barthes (1992, p.85), “toda descrição literária é uma visão. Dir-se-ia que o enunciador, antes de escrever, põe-se à janela, não tanto para ver bem, mas para construir o que vê através de sua própria moldura: o marco da janela faz o espetáculo”. Em suma, ao se debruçar sobre a rotina da escrita, o enunciador faz um recorte do que julga relevante dentro do processo de criação. É justamente essa delimitação do campo de visão, da percepção do olho do escritor, que tornar cada obra única.

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

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

As transferências de códigos sugeridas por Barthes começa no ato de emoldurar a realidade – copiá-la, para depois fazer uma transposição dela à linguagem escrita, seja na não ficção (caso de *Despachos do Front*) ou na ficção. É neste ponto, de transcodificação, que é possível remeter aos escritos de Ezra Pound e a sua teoria literária que traz à tona o conceito de fanopeia.

O crítico literário e poeta Ezra Pound (2007, p. 23) abre o seu *ABC da Literatura (ABC of Reading)*, publicado pela primeira vez em 1934, afirmando que “o método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber exame cuidadoso e direto da matéria”. Em síntese, a ideia é olhar para um texto ou uma obra de modo aprofundado, com verdadeira visão microscópica. Para o autor, este procedimento deveria ser tomado pelo fato de a literatura ser carregada de significado – e só com este destrinchamento seria possível alcançar verdadeira análise crítica do texto. Segundo Pound,

o bom escritor escolhe as palavras pelo seu “significado”. Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente. (POUND, 2007, p. 40)

É nesse jogo de escolhas e aplicações dos lexemas, pois, que em tese resulta no que o autor chama de grande literatura, que para Pound (2007, p.24) “é simplesmente a linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”.

Dentro deste processo de significação ao grau maior, o autor acredita ser possível identificar o que ele chama de modalidades de poesia – ou literatura – que seriam espécie de ferramentas utilizadas pelos grandes escritores para alcançar a obra máxima. São elas a fanopeia, a melopeia e a logopeia. Segundo Pound (2007, p.41), a primeira está diretamente ligada ao uso de “uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor”. Ou seja: esmero na escolha das palavras e na concatenação entre elas tornam-se capazes de projetar visualmente uma imagem pretendida pelo escritor, em cuidadoso processo descritivo, caracterizando a tradução do poder visual da imagem. A melopeia, em outra frente, consiste na saturação de um som e na arte de musicar a poesia – tal como na arte dos trovadores – para obter o efeito da significação. Por fim, Pound criva a logopeia – que Pound relaciona aos escritores que chama de sofisticados, que ele resume como “a dança do intelecto entre as palavras”, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais, relacionado ao tipo de contexto em que o leitor espera ou está habituado. Ou seja, o bom escritor deve se valer de vocábulos e de estruturação textual sintonizados suficientemente para promover um rico e detalhado vislumbre metafísico no receptor.

Pode-se, com relativa facilidade, aplicar essa teoria ao trabalho realizado por Michael Herr em *Despachos do Front*. Em cada uma das grandes reportagens transpostas na compilação, é possível perceber o recorte do autor e os elementos visuais que o sensibilizaram – ou aplicando a teoria de Barthes, perceber a moldura dada a Herr aos efeitos visuais que ele cria a partir da representação do real da guerra. Quando Herr exerce a verve testemunhal em seu trabalho, valendo-se dos cuidados ao transpor para as páginas o detalhamento descritivo do ambiente de combate, evoca em seus leitores automática visualização dos horrores da guerra – sejam eles explícitos, sejam eles relacionados aos embates psicológicos que se estabelecem entre a linha tênue que separa a depressão e a insanidade.

É nesse cuidado descritivo que se insere outro conceito ligado à retórica: a *ekphrasis*. Do grego *phrasô*, fazer entender, e *ek*, até o fim, a *ekphrasis*, segundo Hansen (2006, p.1) era usada nos *progymnasmata*, “exercícios preparatórios de oratória escrito por retores gregos entre os séculos I e IV d. C.”. Os mesmos eram influenciados, dentre outros, pelos aspectos epidícticos da *ekphrasis*,

ou seja, aspectos explicativos, demonstrativos, com nuances de ostentação. Ainda segundo Hansen,

Aélio de Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com a *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe. (HANSEN, 2006, p.85)

Devido a esta íntima relação entre a *ekphrasis* e a descrição acurada de algo, ela foi aplicada por poetas que tinham nas obras de arte sua inspiração para exercer a arte da descrição. De acordo com Hansen (2006, p. 2), neste caso “o narrador, pois, se colocaria como intérprete da interpretação que o pintor fez da sua matéria”. Era um exercício pleno da tradução de uma obra visual para o texto, numa verdadeira transcodificação.

Para Hansen, no entanto, hoje o termo passou a ser aplicado nas mais diversas áreas, incluindo outros tipos de arte ou ainda áreas de estudos.

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

Dentro desta lógica, é plenamente possível fazer uma analogia na qual o diretor Francis Coppola faz as vezes do narrador, que se coloca como interpretador da interpretação que Michael Herr fez, por meio do jornalismo literário, da matéria da guerra. Em suma, o trabalho essencialmente descritivo – ou *ekphrástico* - do jornalista evocou imagens visuais (leia-se fanopeia) que foram traduzidas em imagens pelo diretor. Ao fim e ao cabo, Coppola também acaba se apoiando no exercício da *ekphrasis*, quando partindo das palavras carregadas de significação contidas nas grandes reportagens de Herr descreve visualmente o cenário de guerra, valendo-se da linguagem cinematográfica.

Em seu capítulo sobre *ekphrasis*, no livro *Picture Theory*, W.J.T. Mitchell (1994, p.152) afirma que a literatura pode refletir, dependendo do seu grau de qualidade, o que ele denomina de esperança *ekphrástica*, que permite ao leitor, por meio da construção imaginário ou metafórica, descobrir um sentido no qual a

linguagem pode fazer o que muitos escritores desejam: fazer o leitor ver, mesmo que não esteja no espaço físico ou temporal da ação descrita. Ora, não estaria esta visão ekphrástica e evocativa contida na reprodução imagética em *Apocalypse Now*? E mais: não seria essa sensação vívida traduzida de modo ekphrástico por Coppola em seu filme?

Ao partir-se deste princípio, é possível perceber o uso da ekphrasis no processo de apropriação do texto de Herr em vários momentos, como método de tradução visual de uma obra à outra, mas que foge do sentido puramente literal e atinge um processo conotativo, já alcançado pela evocação promovida pela fanopeia contida na obra de Herr. É nesse jogo que pode ser percebido os fragmentos da não ficção – ou ainda representação do real – em *Apocalypse Now*, cabendo na leitura imagens cinematográficas muito mais conotativas do que denotativas, o que torna o filme ainda mais carregado de significação.

3.3 A LEITURA DAS IMAGENS EM APOCALYPSE NOW

Uma das maiores referências dos estudos da significação do cinema, Christian Metz (2012), afirma categoricamente que “existe sempre sentido por trás do sentido”. A frase, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2012, p.63) “foi utilizada como análise do primeiro plano da cacatua em Cidadão Kane”. Assim, caberia ao analista fazer os sentidos efervescerem, sempre sob o risco de neles se perder, em algum momento do processo analítico. Em tese, a frase explica muito das grandes obras cinematográficas, que se valem de um sem número de ferramentas para construir a mensagem que desejam passar ao espectador. Uma dessas ferramentas mais marcantes seria, ao menos na percepção de Dupriez (2012) a metáfora, “a forma mais condensada da imaginação literária”. Para Vanoye e Goliot-Lété,

A compreensão da metáfora baseia-se na analogia de sentido que existe entre o termo atualizado e o termo ausente que substituiu. No cinema, são as imagens que desfilam, não as palavras. O efeito metafórico pode ser gerado da sucessão e imagens que produzem um sentido que “ultrapassa” o sentido literal. É a associação, mais ou menos, estreita de imagens que rompem o estrito *continuum* narrativo que cria uma configuração metafórica (mais do que uma metáfora pura). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.61)

Em suma, é na construção conotativa e referencial – e não literal – que o sentido, em geral, se constrói no cinema. Tome-se como exemplo a cena de abertura de *Apocalypse Now*, que começa com uma profusão de mata cercada por coqueiros pontuada por fumaça amarela característica de um ataque com napalm. Aos poucos, pode-se ouvir o barulho de hélice de helicópteros e logo os próprios, cujas pás começam a se confundir com as do ventilador de teto do quarto do protagonista, prostrado na cama com um olhar quase catatônico, mirado na direção do aparelho.

Na obra original de Michael Herr, que inspirou a abertura do filme, não há helicópteros, napalm ou mata. Há sim a sensação de depressão da guerra, pautada pela monotonia do girar as hélices do ventilador. No filme, o elemento ventilador ganha um novo sentido, ao misturar-se aos elementos da memória de Capitão Willard, numa metáfora do efeito do front na sua imaginação. E as imagens, ora das hélices, ora das pás do ventilador, se repetem e se sucedem, indo de encontro aos apontamentos de Vanoye e Goliot-Lété (2012), que destacam o uso de

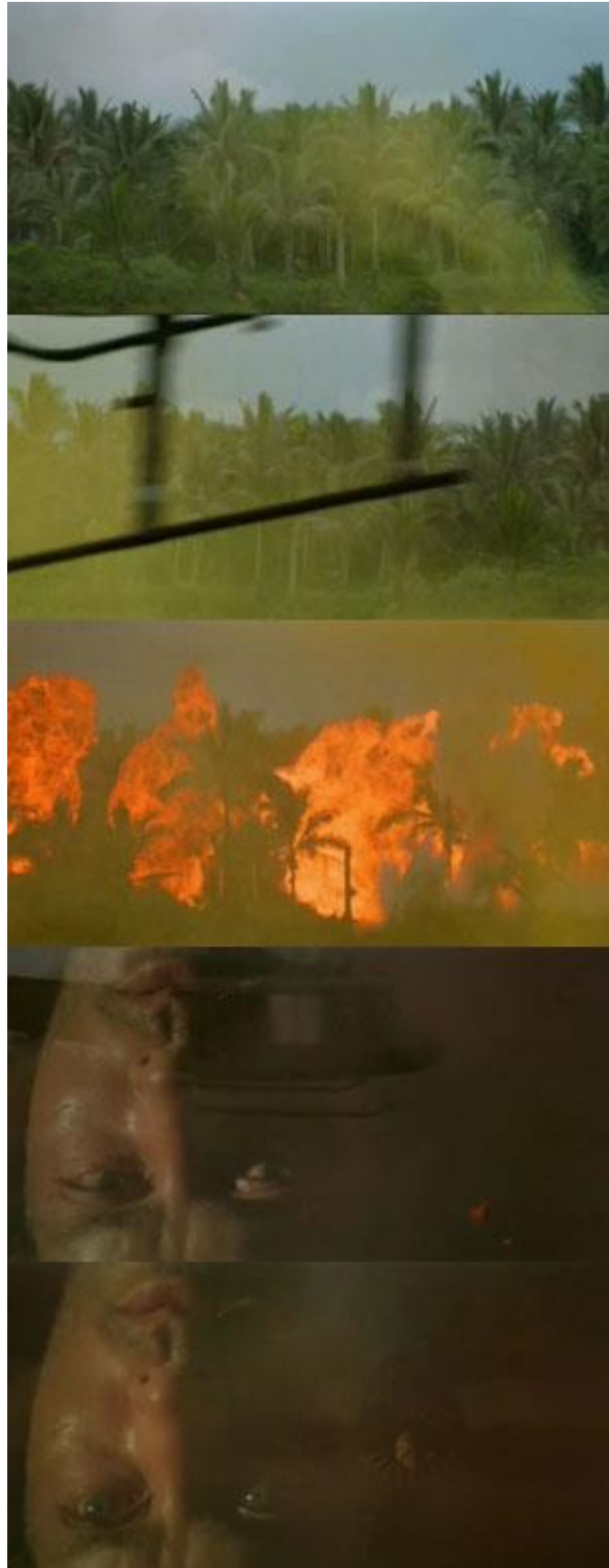
repetições, de formas de insistência como ângulos insólitos ou ainda de ampliações, como o uso de efeitos sonoros, do grau maior ou menor de incongruência desta ou daquela imagem com a relação à norma narrativo-realista. Olhando a sequência, quadro a quadro, podemos identificar a repetição nas imagens dos helicópteros, intercaladas às imagens das pás do ventilador. No quesito ângulo insólito, vemos a câmera que captura elementos da referência à imaginação de Capitão Willard em plano aberto, de frente. Já as imagens do protagonista são tomadas de um ângulo superior, sobrepostas a outras captadas como se fizessem as vezes dos olhos do personagem.

No processo de montagem, as cenas vão se sobrepondo, criando a sensação que remete às memórias do front do personagem principal, que está sendo apresentado ao espectador – alguém inseguro, mentalmente perturbado e em conflito. Vale destacar aqui a fala em voice-over de Capitão Willard, escrita por Michael Herr a pedido de Coppola e inserida na pós-produção.

Saigon.Merda...Ainda estou em Saigon. Toda hora acho que vou acordar...de volta na selva. Quando eu estava em casa depois da minha primeira turnê, foi pior ainda. Eu acordava, e não havia nada lá. Não havia dado uma palavra com minha esposa, até dizer sim para o divórcio. Quando eu estava aqui, eu queria estar lá. Quando eu estava lá, só pensava em voltar Já estou aqui há uma semana. Esperando uma missão. Amolecendo. Cada minuto que fico neste quarto, fico mais fraco. E cada minuto que um vietcongue se esconde na moita, ele fica mais forte. Toda vez que olho ao redor, as paredes se mexem se fechando um pouco mais. Todo mundo consegue o que quer. Eu queria uma missão, e pelos meus pecados, eles me deram uma. Trouxeram-na para mim como serviço de quarto. (APOCALYPSE NOW, 1979)

A narração é incluída aos 4'20", para complementar a sequência de abertura expressa nos fotogramas abaixo representados, que dão uma noção do processo que deve ser seguido no processo analítico de um filme.

Figura 1 – Sequência de fotogramas da abertura de *Apocalypse Now*.



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

As imagens se sobrepõem no que Vanoye e Goliot-Lété (2012) chamam de incongruência em relação à norma narrativo-realista. E é justamente nessa incongruência que o sentido por trás do sentido se caracteriza em sua totalidade. As imagens cinematográficas da abertura de *Apocalypse Now* são análogas ao texto extraído de *Despachos do Front*.

O exercício ora realizado é umas das referências do processo de análise proposto por Michel Marie e destacados por Vanoye e Goliot Lété (2012), que levam em conta os seguintes pontos: Numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas; elementos visuais representados, escala de planos, incidência de campo, objetiva utilizada; movimentos – dos atores ou da câmera; passagens de um plano a outro, incluindo olhares, movimentos, cortes, fusões, escurecimentos ou outros efeitos, trilha sonora – diálogos, ruídos, música e relações sons/imagens.

Quanto ao exercício de leitura do filmes – que seria todos este processo da busca do sentido por trás do sentido, Jullier e Marie (2009, p.20) sugerem três tipos essenciais de análise: “no nível do plano (parte do filme situada entre dois pontos de corte), no nível da sequência (combinação de planos que compõe uma unidade) ou no nível do filme inteiro (combinação de sequências)”. Ainda segundo Jullier e Marie,

A leitura de um simples plano conduz quase certamente a entrar nos detalhes e na regulação dos parâmetros técnicos e a flertar com a leitura genética. Um passo para trás permite vislumbrar uma sequência – encadenamento de planos, o choque das imagens justapostas. O novo significado que nasce a consequência de duas figuras consiste, assim, no que é essencial ao trabalho de leitura. (...) Um passo a mais e, pela articulação das sequências entre elas a obra se constitui, acabada, quase autônoma – na verdade, ela já não o é mais, pois sua leitura mobiliza muitos códigos e múltiplos conhecimentos previamente requerido, todos objetos exteriores a ela. Nesse estágio, é possível apreciar a forma como a história foi contada e, literalmente, “falar do filme”. (JULLIER; MARIE, 2009, p.21)

No presente trabalho, a ideia é ater-se aos planos e sequências que possuem analogias flagrantes – como a cena de abertura – ou indireta ao trabalho de Michael Herr em *Despachos do Front*, e como se dá construção análoga e conotativa por meio da narrativa cinematográfica. Neste ponto, é importante

recordar o que Metz nos ensina sobre analogia dentro do contexto cinematográfico, que parte do conhecimento de que

muitas das coisas que o analista do filme pressupõe “já conhecidas” e que representam por isso uma espécie de ponto inicial absoluto, após o qual começa a aventura cinematográfica, são por sua vez produtos complexos e finais de outras aventuras culturais e de diversas organizações cujo alcance, mais geral, extravasa de muito o cinema, sem por isso excluí-lo. (METZ, 1972, p. 132)

Vale ressaltar, ainda, que a despeito de ele ser o autor de todas falas em *off* do protagonista, não é necessariamente nestes – ou apenas nestes – trechos da obra que podemos perceber os fragmentos da realidade do trabalho jornalístico do correspondente de guerra. Mesmo porque as divagações escritas para o protagonista estão diretamente ligadas às inquietações ficcionais do personagem na busca do cumprimento de sua grande missão: dar fim ao Coronel Kurtz.

3.4 ANÁLISE

Uma vez esclarecidos e experimentados os conceitos de fanopeia e ekphrasis na obra jornalístico-literária de Herr e o processo metodológico de análise fílmica de Jullier e Marie, é possível traçar o caminho da aplicação dos conceitos no processo analítico, que passa ainda pelos efeitos de conotação elencados por Metz na teoria da significação do cinema. O primeiro passo do processo foi fazer uma leitura acurada do texto de Michael Herr, colocando atenção especialmente nas evocações visuais que ele provoca e destacando esses efeitos no que Pound (2003) chama de “retina mental”. Como foi visto anteriormente, no capítulo que discorre sobre a força visceral contida em *Despachos do Front*, o texto de Herr é carregado de significações e projeções visuais.

Em seguida, a partir da decupagem da obra cinematográfica, determinou-se em quais sequências observa-se a semelhança no processo de contextualização da obra para a Guerra do Vietnã. A afirmação do roteirista John Milius, de que uma das influências para o início da roteirização do filme, foi a base para seguir adiante. Uma vez identificados os elementos de semelhança, identificou-se a relação análoga entre a linguagem escrita e linguagem cinematográfica, destacando não apenas os efeitos da fanopeia e da ekphrasis do texto de Herr na

obra de Coppola, como também como se dá essa projeção visual em *Apocalypse Now* – leia-se denotação e conotação.

A transferência de códigos sugeridas por Barthes começa no ato de emoldurar a realidade – copiá-la, para depois fazer uma transposição dela à linguagem escrita, mediante o uso da fanopeia e da ekphrasis. É neste ponto, de tradução de códigos, que é possível partir para a percepção das apropriações (visuais) de *Despachos do Front* em *Apocalypse Now*.

No presente estudo, debruça-se em quatro sequências onde é possível identificar a analogia entre o texto e o filme. Vale destacar, neste árduo processo, a inestimável colaboração do trabalho do escritor Peter Cowie (2001), que veio a confirmar as percepções no curso da pesquisa. Um exemplo é a identificação do personagem do Coronel Kilgore (protagonista da histórica cena de ataque a um vilarejo sob o som da *Cavalcada das Valquírias*, de Wagner) com os homens da cavalaria com suas insígnias pretas e amarelas descritos na obra de Herr. Ou ainda a correlação que o autor faz entre a cena em que Kilgore distribuí cartas de baralho aos mortos com a passagem de *Despachos do front*, na qual Herr descreve uma passagem dos vietcongues fazendo troça com os mortos norte-americanos em combate. Segundo Cowie,

Kilgore's habit of flicking "deathcards" a top Vietcong corpses may be only as slight perversion of what occurred during the toughest phase of the war. "Onceafter na ambushthatkilled a lotofamericans", onread in Despatches, "the NVA covered the field with copies of photograph showing yet another Young, dead American, and on its flipside a mimeographed message: "Your X-rayshavejust come back from the lab and we think we know what your problem is".¹⁰ (COWIE, 2001, p. 163)

Vale lembrar, pois, que a lógica dos efeitos das palavras transpostas à visualidade do cinema seguindo a lógica da fanopeia não é feito inédito. Ferreira (2000, p.28), afirma que "se os sistemas analíticos não satisfazem, subsídios ao

¹⁰O hábito de Kilgore de atirar "cartões da morte" em cima dos corpos dos vietcongues pode ser uma ligeira perversão do que ocorreu na fase mais difícil da guerra. "depois de uma emboscada que matou um monte de americanos", na leitura de *Despachos do Front*, "os combatentes norte-vietnamitas cobriram os cadáveres dos americanos com a foto de outro americano morto, com a seguinte mensagem no verso. "Seus raios-X acabaram de voltar do laboratório e acho que sabemos qual o seu problema". (TRADUÇÃO NOSSA, 2013)

processo criativo é o que não faltam. Nesse sentido, a didática poundiana continua insuperável, esclarecedora e reveladora”. Em seus estudos, o autor determina que o *ABC da Literatura*, de Pound, passa a ser o manual do autor experimental de cinema. A análise de Ferreira vem a aferir a importância de um texto evocativo no processo de construção de impressões em um filme.

Em outra frente, entendendo a ekphrasis como um acurado exercício retórico da descrição de uma obra, pode-se aferir como esse processo de “fazer entender até o fim” observado em Herr é importante para o trabalho de contextualização da Guerra do Vietnã, na sua explosão de cores – das florestas à fumaça do napalm, sons e horrores que só uma guerra pode reservar ao olhos da humanidade. *Apocalypse Now* termina sendo, ao fim e ao cabo, a descrição imagética da obra de Herr.

Desta feita, a cada descoberta de proximidades entre uma obra e outra mediante a comparação entre a linguagem escrita do livro e a linguagem visual do filme, foi feito o recorte da sequência em questão, com recorte quadro a quadro, pontuado pela comparação entre as duas formas de expressão – no nível do quadro e da sequência, como proposto por Marie.

Nesta análise, vale lembrar, cabe ainda a interpretação metafórica, que ajudam no processo da construção da significação do filme, passando ainda pelos conceitos de analogia, denotação e conotação aplicados por Christian Metz em seus estudos sobre a semiologia do cinema.

Em suma, a partir da percepção dos trechos do livro que evocam qualquer tipo de lembrança em relação às cenas do filme, por meio do exercício da fanopeia e da ekphrasis, parte-se para o recorte deste fragmento. O passo seguinte é a divisão dele em fotogramas sequenciados, que podem ser – literalmente ou não – correlacionados, em uma comparação analógica - às palavras contidas no livro, confirmando, assim, o exercício contrário da ekphrasis praticado por Coppola – partindo da obra cinematográfica para o livro.

4 APLICAÇÃO

4.1 SEQUÊNCIA DE ABERTURA AO SOM DE *THE END*

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

O cafard¹¹ de Saigon, uma merda, nada a fazer a não ser queimar fumo e deitar um pouco, acordar no meio da tarde com os travesseiros ensopados, sentindo a cama vazia atrás de você quando você se levanta para ir olhar pelas janelas que dão sobre o Tu Do. Ou ficar ali deitado contando as rotações do ventilador de teto, estendendo a mão até o gordo baseado em cima do meu zíppo, cercado por uma mancha de alcatrão amarelado. (HERR, 2005 p. 46)

No filme *Apocalypse Now*, o referido trecho incorpora-se à canção *The End, do The Doors*, na apresentação ao espectador do personagem de Capitão Benjamin L. Willard, interpretado por Martin Sheen, na abertura da película. Na teoria, o espectador está mergulhando em uma história de ficção inspirada no romance de Joseph Conrad. Na prática, graças à influência do texto de Herr, surgem representações da realidade, de fato, vivenciadas pelo jornalista, com uma licença de transposição de personagem. O capitão é personagem de ficção, inserido numa obra de ficção, mas que reproduz detalhadamente uma ação que já foi protagonizada no passado, desta feita por um personagem da vida real, que vivenciou os momentos da guerra. Como se dá este processo?

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

¹¹cafard –estado de depressão. (NOSSA TRADUÇÃO, 2012)

que para permitir a leitura ekphrástica do filme, houve a inversão na sequência das cenas, tornando o processo mais fluído.

Figura 2 - “O cafard de Saigon, uma merda, nada a fazer a não ser queimar fumo e deitar um pouco...”



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Com alguma mudança na sequência do filme, a construção imagética da abertura da obra busca dar um aspecto visual às palavras de Herr por meio da descrição via linguagem cinematográfica, priorizando o sentido conotativo dos elementos da cena e provocando sensações ao espectador. Este é feito é obtido com a mixagem de imagens em câmera lenta (figura 2), que ora mostram o Capitão Willard fumando – um cigarro convencional no lugar do baseado ao qual Herr se refere no livro -, ora mostra as projeções do pensamento dele lembrando imagens da guerra, com fogo, fumaça e sobrevoos de helicópteros.

Num trabalho *ekphrástico* que só o processo cinematográfico permite, a descrição do estado de depressão mediante imagens é feito numa mescla de imagens que trazem conotações à guerra, como o fogo, a fumaça amarela e as hélices dos helicópteros evocando as lembranças do front. Pás de ventilador não são apenas pás de ventilador. Remetem aos dias de combate, mudando o significado do objeto.

Figura 3 – “...acordar no meio da tarde com os travesseiros ensopados, sentindo a cama vazia atrás de você...”



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

O suor no rosto deixa o brilho típico na tez (figura 3), trazendo a sensação de calor pontuada pela chama resultante dos bombardeios testemunhados pelo Capitão Willard, que se impregnaram na memória dele como fantasmas que assombram a mente, mesmo quando fisicamente o corpo se encontra no aconchego de uma cama de hotel. É a tradução imagética da angústia pela qual passa a personagem de ficção e pela qual passou o próprio Herr à ocasião da cobertura da guerra do Vietnã como correspondente de guerra – impressões da realidade se misturam às impressões ficcionais da personagem.

Na tentativa de se livrar da sensação de angústia provocada pelos elementos sensoriais propostos na cena, o personagem principal vai até a janela e visualiza a aparente tranquilidade de Saigon (figura 4) – que é quebrada pelo vaivém de jipes de guerra em meio aos carros civis - é a imagem da guerra. A transformação das palavras descrita por Herr em, imagens é feita quase que literalmente, à exceção do uso da persiana como elemento divisor do que se passa dentro e fora do quarto – entre o mundo de Capitão Willard, repleto de lembranças e angústias, e o mundo real de Saigon, que segue o próprio ritmo. Apesar de perceber a cadência usual da vida na rua, ele permanece preso aos próprios fantasmas, sem forças para sair do quarto e se livrar do *cafard* – ou traduzindo, do processo depressivo.

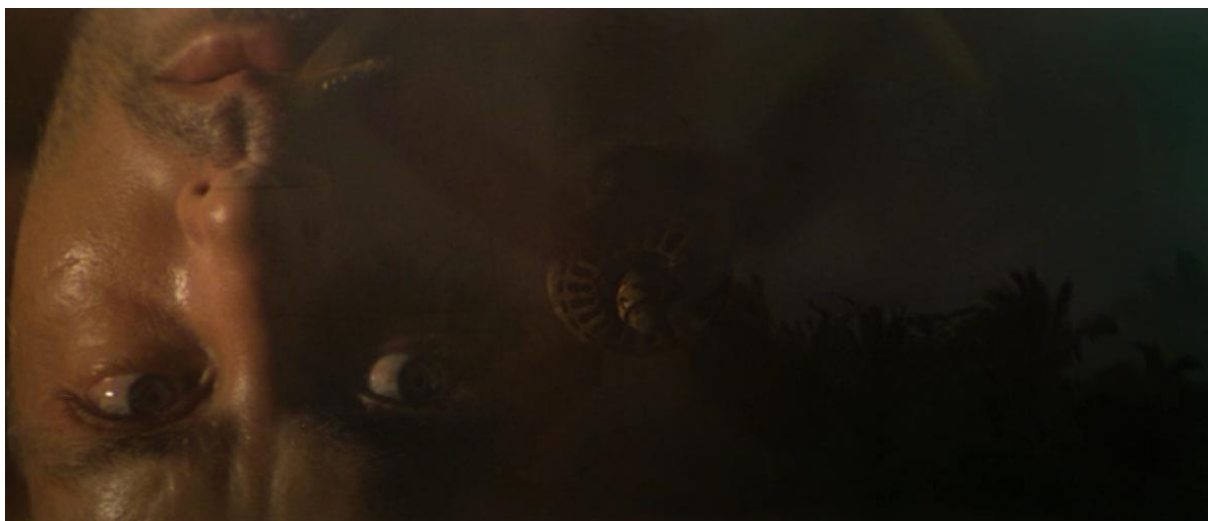
Figura 4 – “... quando você se levanta para ir olhar pelas janelas que dão sobre o Tu Do...”



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Vale ainda ressaltar a mão do diretor no posicionamento da câmera. No primeiro fotograma a câmera que o segue até a janela até o momento em que ele afasta a persiana com os dedos faz as vezes de um observador – coloca o espectador como um intruso no quarto. Com a aproximação à janela, no entanto, a câmera passa a fazer as vezes dos olhos do protagonista. Então o espectador passa a ter a mesma visão de Capitão Willard em frente ao hotel, que por sua vez, seria a mesma que, em tese, Michael Herr viu ao se dizer “quando você se levanta para ir olhar pelas janelas que dão sobre o Tu Do”.

Figura 5 – “Ou ficar ali deitado contando as rotações do ventilador de teto...”



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Na inércia provocada por suas memórias de guerra, a rotação ritmada do ventilador de teto (figura 5) remete conotativamente à rotação da hélice de helicóptero, com seu barulho característico interpondo-se à trilha sonora do *The Doors*. Os elementos visuais da cena, remetem ao texto de Herr, que por sua vez remetem à realidade vívida. Elementos que isolados teriam um sentido restrito, ganham sentido conotativo ao ampliarem sua significação para elementos referentes à guerra.

Nessa sequência, que já foi observada no capítulo que trata da metodologia de análise fílmica, é fundamental ressaltar a maestria na montagem e suas fusões que intercalam os momentos de depressão de Capitão Willard no hotel e das lembranças que não permitem que ele se desconecte do front. Na edição, três planos de câmera são utilizados sobrepostos – o de cima, que mais uma vez coloca o espectador como *voyeur* nas divagações do personagem; o plano de baixo para cima voltado ao ventilador de teto, que dá ao espectador a mesma visão do Capitão deitado na cama e a panorâmica da profusão do verde da mata, pontuada pelo ataque aéreo, pelas explosões e pelo fogo, seguido pela fumaça característica do efeito do *napalm*.

A contagem das rotações do ventilador, a qual Michael Herr se refere no texto, dá conta ao mesmo tempo de mostrar a monotonia pela qual passa o personagem, com a insistência do som dos rotores dos helicópteros, que fazem o efeito de não deixa-lo esquecer do front. O sentido conotativo está nas referências da hélice, que traz com ela amplos sentidos, que vão muito além do denotativo, que se traduz em uma parte de um objeto usado para provocar vento ou ainda da parte do helicóptero responsável por mantê-lo estável no ar. Mais ainda, a conotação se completa com o som do barulho da hélice, mesmo que, na verdade, Capitão Willard esteja sob um simples ventilador.

No livro, há passagens que remetem à essa sensação da impossibilidade de se livrar das lembranças o tempo todo, como quando Herr (2005, p. 30) afirma: “eu fui cobrir a guerra e a guerra me cobriu”. Ou ainda um pouco antes do trechos ao qual se refere ao cafard.

Quanto aos meus sonhos, os que perdi lá dariam um jeito de voltar mais tarde, eu devia saber, algumas coisas simplesmente continuam vivas até que se enraízam. Chegaria a noite em que eles seriam claros e incessantes, aquela noite o começo de uma longa sequência, eu ia me lembrar deles e acordar quase acreditando que nunca tinha estado em lugar nenhum daqueles. (HERR, 2005 p. 42)

Figura 6 – “estendendo a mão até o gordo baseado em cima do meu zippo...”



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

No quadro seguinte (figura 6), capturou-se um fotograma de uma sequência em panorâmica que mostra os pertences de Herr, ainda pontuada pela

música do *The Doors* e antecipando a narração em voice-over, que Michael Herr escreveu especialmente para o personagem. Conforme observa-se na legenda, a descrição não é literal em função na troca do cigarro de maconha pelo convencional, mas a manutenção do isqueiro da marca Zippo se constitui no elemento de proximidade ente o texto e o filme. O sentido do cigarro – no livro, de maconha, no filme, de alcatrão e nicotina – vai, em ambos os casos, da denotação à conotação. O cigarro aparece como companheiro nas horas de solidão do quarto do hotel, como se fosse um companheiro que divide os maus momentos.

Vale lembrar que no filme, o personagem principal relata, na voice over escrita por Herr, a separação dele da esposa, que ficou nos Estados Unidos. Uma foto dela aparece como elemento cenográfico ao lado do cigarro, dando ainda uma maior conotação à simbologia do cigarro como companheiro e da bebida como alento nos momentos de depressão e solidão.

4.2 SEQUÊNCIA DE KILGORE E AS CARTAS DA MORTE

O personagem de Robert Duvall em *Apocalypse Now*, Coronel Kilgore (figura 7), pode não ser o protagonista da história, mas nas sequências nas quais aparece, rouba a cena com passagens célebres como aquela em que diz ao Capitão Willard e a seus homens. “Sente esse cheiro? Napalm, filho. Nada mais no mundo cheira assim. Adoro o cheiro de napalm pela manhã. Uma vez bombardeamos uma colina por 12 horas. Quando acabou eu fui até lá. Não encontramos um deles. Nem um corpo de vietcongue. Mas o cheiro...aquele cheiro de gasolina, na colina inteira, cheirava à...vitória”. O discurso traz muito da loucura da guerra e a caracterização do personagem como oficial da cavalaria personifica a profusão de oficiais descrita por Herr (2005) em *Despachos do Front*, quando ele diz que em “todo lugar que você ia você via a mais marcante insígnia de todo o Vietnã, o distintivo no ombro preto e amarelo da cavalaria”.

Figura 7 – Coronel Kilgore com seu distintivo preto e amarelo no ombro.



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

É justamente ele quem protagoniza a sequência na próxima análise, que ocorre logo após um ataque a uma comunidade norte-vietnamita. O Coronel Kilgore solicita a um subordinado o “baralho da morte”. Enquanto o rapaz vai buscá-lo, o oficial da cavalaria é interpelado por Capitão Willard questionando sobre o apoio à missão na abertura de caminho para que ele e seus homens acessem o Rio Nhung.

Figura 8 – Kilgore distribui as cartas da morte.



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Depois do breve diálogo, Kilgore recebe um pacote fechado de cartas de baralho, cujos versos têm o símbolo da cavalaria junto à escritura *death from above*, um tipo de ataque aéreo que causa grande destruição. Ele começa a distribuir as cartas sobre os corpos estirados ao chão, destacando que nenhum merecia o ás – a maior carta do baralho.

A um corte para Capitão Willard, que com o cigarro ao canto da boca recolhe um sete de copas e segue caminhando, enquanto vira a carta e vê o seu dorso. O personagem Lance, interpretado por Sam Bottoms, entra no quadro perguntando o que é aquilo e Willard responde: “Cartas da Morte! Para mostrar aos vietcongues quem é que fez isso”. A câmera corta mais uma vez para Kilgore, que agacha para colocar mais uma carta, desta vez nas mãos de um morto. Ele se levanta e caminha com as costas para a câmera em direção a outra câmera – a de uma fotógrafa de guerra que está cobrindo o combate, uma jornalista como o próprio Herr e como outros tantos que viram as loucuras da guerra de perto.

No livro de Michael Herr, uma passagem muito semelhante nos remete às imagens do filme. No relato não ficcional, o inimigo norte-americano é o verdadeiro protagonista da história, o algoz que faz troça com a morte e deixa o seu recado ao mesmo tempo cruel, irônico e, por que não dizer, bem humorado.

Eles não viviam dizendo que era preciso manter o senso de humor, então está certo, até os vietcongues o tinham. Uma vez, depois de uma emboscada que matou muitos americanos, eles cobriram o campo com cópias de uma fotografia que mostrava mais um jovem americano morto, com uma piada mimeografada atrás: “Sua radiografia já voltou do laboratório e acho que sabemos qual é o seu problema”. (HERR, 2005, P.43)

No texto vívido de Herr, podemos notar a força fanopeica da invocação de ideias das palavras e a vividez descritiva conclamada na ekphrasis. O senso do humor citado por Herr está na figura de Coronel Kilgore. A emboscada que matou muitos americanos – que nos faz projetar imagetivamente dezenas de corpos atirados ao chão.

4.3 SEQUÊNCIA DO ATAQUE AO SOM DA CAVALGADA DAS VALQUÍRIAS

Outra sequência de *Apocalypse Now* em que aparecem as projeções visuais de um trecho de *Despachos do front* está relacionada a outra passagem marcante do filme – com créditos merecidos ao diretor de fotografia Vittorio Storaro, vencedor o Oscar de 1979. O ataque aéreo ao território vietcongue é ao mesmo tempo trágico e belo. Embalados pela *Cavalgada das Valquírias*, de Wagner, Coronel Kilgore comanda a ofensiva para liberar o acesso ao Rio Nung para o Capitão Willard e seus homens.

Em *Despachos do Front*, Herr (2005) cita o regulamento livre para os helicópteros. A instrução era atirar se o inimigo corresse ou fugisse, o que, de todo modo, seria uma escolha difícil. Herr reproduz assim as declarações de um combatente sobre o *modus operandi*.

“Esportes aéreos”, era como o piloto de um helicóptero de artilharia chamava essa escolha, ele a descrevia com fervor. “Nada pode ser melhor, você está lá em cima a 2 mil, você é Deus, é só abrir a escotilha e ver a arma mijar lá embaixo, pregar essa merda nas paredes do campo de arroz, nada é melhor” (...) Não havia nada parecido mesmo, especialmente quando pegávamos um bando deles em campo aberto e juntos, aí a gente detonava os caras, acesso volátil de fúria, destruição enlouquecida, nem Godzilla tinha esse poder de fogo. Tínhamos até uma linguagenzinha própria para esse fogo: “explosões discretas”, “sondagem”, “seleção primária”, “carga construtiva”, mas eu nunca consegui distinguir as variedades, para mim sempre foi uma única erupção compulsiva, o Minuto Maluco que durava uma hora. (HERR, 2005, p.68)

Na análise das palavras, podemos visualizar a sensação de superioridade de quem ataca o inimigo por cima, como se o fuzilamento expresso fosse, em verdade, uma grande diversão, verdadeira excitação, cheia de adrenalina, no que Herr chama de minuto maluco – uma referência que ele usa em outros momentos da obra, para caracterizar a perda de noção de tempo no front, onde os referenciais se modificam e se misturam à tênue linha que separa a lucidez da loucura.

Figura 9 – “Você está lá em cima a 2 mil, você é Deus, é só abrir a escotilha e ver a arma mijar lá embaixo, pregar essa merda nas paredes do campo de arroz”



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Na mesma sequência de ataque, pode-se perceber mais imagens análoga ao texto de Herr. A fim de atender a um homem ferido, um dos helicópteros pousa sobre o espaço aberto da aldeia vietnamita. Quando a maca está sendo transportada para dentro da aeronave, eis que surge uma inimiga munida com uma granada. Ela se torna alvo, remetem ao texto de Herr (2005, p.43), que afirma que “tinha uma história famosa: os repórteres perguntaram a um artilheiro dos helicópteros como é que ele podia matar mulheres e crianças? E ele respondeu: É fácil, eles não precisam de muito chumbo”.

Figura 10 – “Os repórteres perguntaram a um artilheiro dos helicópteros como é que ele podia matar mulheres e crianças? E ele respondeu: É fácil, eles não precisam de muito chumbo”.



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

4.4 SEQUÊNCIAS DOS *MONTAGNARDS*

Os trechos a seguir foram selecionados levando-se em conta a caracterização do povo liderado pelo Coronel Kurtz, que aparecem na parte final de *Apocalypse Now*, quando o Capitão Willard, acompanhado por sua equipe, está perto de cumprir a sua missão. Ao final do Rio Nung, quando a jornada está próxima do fim, é possível ver um cenário muito semelhante ao descrito por Michael Herr em *Despachos do Front*, no que se refere ao relevo da região e aos *montagnards*, povo do Vietnã que vive embrenhado nas densas florestas do sudeste asiático.

Porque as serras do Vietnã são apavorantes, insuportavelmente apavorantes. Elas são uma mistura de vagas cadeias de montanhas, um emaranhado de vales, ravinas cobertas de selva e planícies abruptas onde as aldeias dos *montagnards* se concentram, tornam-se mais raras e finalmente desaparecem quando o terreno se torna mais íngreme. (HERR, 2005, p. 99)

Ao se observar o terceiro fotograma da figura 11, podemos identificar as formações de relevo ao qual Herr se refere no texto de *Despachos do Front*. É importante lembrar que, a despeito de *Apocalypse Now* não ter sido gravado no Vietnã por motivos óbvios – a retirada das tropas norte-americanas havia ocorrido dois anos antes do início das filmagens e o conflito entre o sul e o norte perdurava -, Coppola escolheu como locação as Filipinas, que distante a aproximadamente dois mil quilômetros do Vietnã, possui praticamente as mesmas características geográficas, incluindo relevo e vegetação.

Depois de descrever o ambiente onde o curioso povo vive, dando às serras vietnamitas adjetivos que remetem a sentimentos como medo e pavor, Herr parte para a descrição do povo em si, que no filme é tratado como a tribo liderada pelo Coronel Kurtz, a quem ele doutrinou e a qual ele, de certa forma, passou a pertencer.

Em todos os seus componentes tribais, os *montagnards* são a mais primitiva e misteriosa das populações vietnamitas, uma população que sempre confundiu os americanos até mesmo em seus segmentos mais ocidentalizados. Falando estritamente, os *montagnards* não eram de forma alguma vietnamitas de verdade, certamente não vietnamitas do sul, mas uma espécie de aborígine anamês melhorado e semi-esclarecido, que muitas vezes vivia nu e pensativamente silencioso em suas aldeias. (HERR, 2005, p.99)

Figura 11 – “Falando estritamente, os *montagnards* não eram de forma alguma vietnamitas de verdade, certamente não vietnamitas do sul, mas uma espécie de aborígene anamês melhorado e semi-esclarecido, que muitas vezes vivia nu e pensativamente silencioso em suas aldeias”.



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

No primeiro fotograma é possível observar a representação dos *montagnards* em uma profusão de guerreiros a postos que, a despeito de estarem armados, limitam-se a olhar a barco que traz o protagonista a bordo. Eles estão seminus, com o peito à mostra e tem o corpo recoberto por um tipo de pintura muito característicos dos aborígenes, tal como descreve Herr quando os compara a “uma espécie de aborígene anamês melhorado”.

A sequência, que começa depois por volta dos 105 minutos de filme, faz analogia ao povo que vivia embrenhado na mata, conectando-os à figura do Coronel Kurtz, que faz as vezes de líder do povo. As cenas são construídas mostrando o estranhamento em um primeiro contato, quase misturado à apatia dos nativos, que apenas observam o barco trazendo estranhos que se aproximam do refúgio deles. O sentido conotativo está na construção dos nativos como último obstáculo a ser transposto até a chegada no objetivo – tal como os *montagnards* na região de Khe Sahn, no livro de Herr.

Figura 12 – No filme de Coppola, os *montagnards* aparecem representados com elementos concernentes à guerra, como capacetes e armas de fogo.



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Como se pode observar na figura 12, na representação cinematográfica o misterioso povo vietnamita ganha interferências da guerra, por meio da indumentária e das armas que impunham. O curioso fica por conta da

pichação em branco do nome do filme *Apocalypse Now*, numa ideia que traz a conotação do fim próximo do estado atual das coisas. Acaba sendo, ainda, um referencial ao próprio nome do filme.

Figura 13 – O povo de Kurtz lembra muito os *montagnards*, que aparecem no texto de Herr.



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Na representação dos *montagnards* na ficção de Coppola, eles só ganham voz no ritual tribal, repleto de conotação e simbologia, que envolve o sacrifício, algo muito simbólico dentro de uma guerra e também a referência ao assassinato de Kurtz pelas mãos de Willard, que acontece simultaneamente à morte do boi, só que no refúgio do coronel, longe dos olhos de seu povo. Morte, instintos primitivos – que podem ser comparados à postura do homem em combate – e toda a aura de loucura e insanidades, que a certa medida está descrita e sugerida em várias passagens de *Despachos do Front*.

Figura 14 – Ao fim, após cumprir a sua missão de eliminar o Coronel Kurtz, Capitão Willard observa os *montagnards*, que voltam a ficar em silêncio.



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Já no final de *Apocalypse Now*, quando Willard deixa o local do assassinato de Kurtz, com o olhar vidrado e cheio de loucura, ele se vira para os *montagnards*, que voltam a se comportar tal qual Michael Herr descreve em *Despachos do front*, no mais puro silêncio. A única coisa que se pode ouvir, é o barulho das armas sendo deitadas sobre o chão, em sinal de reverência. Com a missão cumprida, no entanto, Willard volta para o barco, seguindo pelo metafórico rio de *Apocalypse Now*.

5 CONCLUSÃO

A certa altura de *Despachos do Front*, Michael Herr, se intitula – e a seus colegas correspondentes - de Aqueles Caras Malucos Que Cobrem A Guerra. A grafia com o início de cada palavra com letra maiúscula enfatiza a escrita do autor. O jornalista garante, ainda, que em qualquer outra guerra teriam feito filmes sobre eles, para depois se demover da ideia, lembrando que o Vietnã era “constrangedor” e que se as pessoas, em geral, não desejavam sequer ouvir falar dele, dificilmente se disporiam a adentrar em uma sala escura, para passar um tempo sentadas prestando atenção na história da cobertura.

Com esta crença, Herr (2005, p.190) afirma que “por isso, todos nós fomos obrigados a fazer nossos próprios filmes, um filme para cada correspondente, e este era o meu”. A referência, naturalmente, é ao texto de *Despachos do Front*. Talvez esta menção do jornalista deixa transparecer a justificativa de um trabalho de tantas projeções imagéticas, mesmo que se valha da linguagem escrita. Herr escreveu um livro, mas com os recursos estilísticos utilizados, talvez o tenha feito para ser lido – como um filme. O que não é estranho, levando-se em conta os efeitos visuais provocados pelos autores ligados ao fenômeno do *New Journalism* – vale aqui ressaltar o que Boynton (2013) diz sobre as possíveis adaptações de livros vinculados ao fenômeno jornalístico-literário ao cinema, já que segundo o pesquisador, muitos dos trabalhos de *New Journalism* já são cinematográficos por natureza e possuem elementos fílmicos. “Acredito que muitas vezes fazer um filme não venha ao caso, porque a parte que concerne à literatura é tão poderosa, já tem o sentimento do filme”.

É possível que esta vocação cinematográfica intrínseca no texto do *New Journalism* – e presente em *Despachos do Front* – tenha sido o elemento fundamental para inspirar o roteirista John Milius a iniciar a sua adaptação de *Coração das Trevas* para o contexto da Guerra do Vietnã. O que vale, aqui, é perceber que, mesmo que por vias inesperadas, de certo modo, o desejo de Herr em ver suas experiências do front serem transportadas à tela, se cumpre – mesmo que apresentado em fragmentos análogos dentro de uma história de ficção.

É assim que se pode compreender a construção imagética de *Apocalypse Now* apoiando-se no conceito de fanopeia e ekphrasis no processo de transcodificação de linguagens e significados. Quando foi publicado, *Despachos no Front* foi aclamado pela crítica. No *Publishers Weekly*, os textos de Herr foram encarados como verdadeira reprodução da guerra. “Um livro fascinante, verdadeiro, de impacto visceral, cujas imagens colam à mente como estilhaços de uma granada”, afirmou o autor da resenha, omitido na contracapa da tradução para o português do livro. As palavras, no entanto, não nos deixam escapar o conceito de fanopeia de Ezra Pound, que preconiza o efeito visual de um texto escrito com maestria e da ekphrasis, pautada pela descrição acurada, que dá às palavras o poder de, unidas, promoverem verdadeira reconstrução da cena a cena, fortalecendo o sentido do *eu* testemunhal, e evocando os elementos do *aqui* e do *agora*, elencados nos estudos de Fiorin.

Possivelmente, foi esse vigor no exercício da fanopeia e da ekphrasis que fez com que a obra de Herr despertasse sensações de puro estro, primeiramente no roteirista John Milius e, depois, no diretor Francis Ford Coppola, que confiou ao jornalista de guerra a pena para a escritura do texto em *off* do protagonista do filme – fundamental para solucionar o problema da montagem da película, que consumiu quase dois anos. Nem sempre óbvias ou literais – a bem da verdade, muito mais vezes de modo conotativo -, os fragmentos fanopeicos e ekphrásticos estão imbricados nos detalhes da contextualização do romance de Conrad para a Guerra do Vietnã.

É como se o filme conduzisse o espectador para um jogo de significações e conotações propostas, inicialmente, em um texto jornalístico-literário, propondo uma viagem ao imagética à Guerra do Vietnã, onde a ficção é, por vezes, interrompida por referências não ficcionais. Vale destacar que estas referências - nunca é excessivo reforçar - fazem parte do recorte do real vivenciado por Michael Herr no Vietnã, o que no corpo da pesquisa foi tratado como a representação jornalística do real.

A proposta do trabalho era, em primeiro lugar, responder de que modo *Apocalypse Now* interrompe a ficção com imbricações da representação da

realidade jornalística e o que sobra desta representação testemunhal da guerra feita por Herr no filme de Coppola. Neste labor, identificamos sequências de onde emergem as analogias ao texto carregado de significado de Michal Herr, analogias estas que se contróem muito mais conotativamente do que denotativamente – o que, ao que parece, só reforça *Apocalypse Now* como uma obra de arte de Francis Ford Coppola e de sua equipe – que segundo consta nos bastidores, teria sofrido maus bocados ao longo dos quatro anos do tortuoso caminho da produção do filme.

A segunda inquietação que motivou a pesquisa era determinar quais as ekphrasis e fanopeias contidas em *Despachos do Front* que são transportadas de modo análogo e conotativo ao filme e, desta feita, contadas ao espectador. Se não foram identificadas necessariamente todas, ao menos elencou-se as mais emblemáticas. A evocação imagética das fanopeias das representações do real contidas no texto de Herr e a descrição ekfrástica contidas no livro, se traduziram em imagens análogas no jogo imagético da narrativa cinematográfica, reforçado pelos belos recursos estilísticos usados pelo diretor de fotografia Vittorio Storaro. A justa medida, *Apocalypse Now* é também uma obra ekphrástica no sentido clássico do termo, já que trabalha com processo descritivo de uma arte à outra, valendo-se da tradução de códigos.

Ao fim e ao cabo, a intenção era perceber como é a cinematografia – ou o ato de escrever com luz - da potência e da afecção do texto jornalístico-literário de Michael Herr. Apesar de se tratar de duas narrativas diversas, uma pautada pelo código linguístico – a outra em uma linguagem imagética muito particular, as duas obras - *Despachos do Front* e *Apocalypse Now* - conversam entre si o tempo todo, em um jogo de significado e significações que perspassam a representação do real mediante apropriações da não ficção, por meio de analogias e criação de conotação. Ao fim, seja no referencial da não ficção contada por Herr ou nas palavras ficcionais pronunciadas pelo Coronel Kurtz no momento de sua morte, o que temos nas duas obras é a tradução perfeita da guerra: O horror! O horror!

REFERÊNCIAS

APOCALYPSE now. Direção e produção Francis Ford Coppola. Roteiro: Francis Ford Coppola e John Milius. Narração: Michal Herr. Manaus: Studio Canal, 2012. 1 DVD (153 min), son., color.

ANDEREGG, Michael. **Inventing Vietnam: The war film and Television**. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2012.

BAHIANA, Ana Maria. In: HERR, Michael. **Despachos do front**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. P. 10

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. 15ª Edição. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. **O efeito do real**. In: GENETTE, Gerard *et al.* **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972

_____. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BOYNTON, Robert. **Entrevista** realizada por Gisele Krodel Rech na New York University. Nova Iorque: 2013.

COWIE, Peter. **The Apocalypse Now book**. Lexington: Da Capo Press, 2013.

DELORME, Stéphane. **Master of Cinema: Francis Ford Coppola**. China: Cahiers du Cinema Sarl, 2010.

DUPRIEZ, Bernard. In: VANOYE, Francis & Goliot-Lété. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2012.

ERRIGO, Angela. **Apocalypse Now**. **Empire Online**. Disponível em: <http://www.empireonline.com/reviews/reviewcomplete.asp?FID=132334> Acessado em: 17/08/2013

FERRARI, Maria Helena e SODRÉ, Muniz. **Técnica de Reportagem: notas sobre a narrativa jornalística**. São Paulo : Summus Editorial, 1986.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: Literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: 7Letras: 2010.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.

GITLIN, Todd. **Entrevista** realizada por Gisele Krodel Rech na Columbia University. Nova Iorque: 2013.

HANSEN, João Adolfo. **Categorias epidíticas da ekphrasis**. São Paulo, 2006: Revista USP, n.71, p.85-105.

HEFFERNAN, James. In: MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

HERR, Michael. **Despachos do front**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JOHNSON, Michael L. **El nuevo periodismo**. Buenos Aires: Troquel, 1975

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

MATTOS, A.C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital**. Breve história do cinema americano. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

METZ, Christian. **Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. In: VANOYE, Francis & Goliot-Lété. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2012.

METZ, Christian *et al.* **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1974.

MILIUS, John. **Apocalypse Now: John Milius interviewed by Francis Ford Coppola**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZswrVALi2M>. Acessado em: 27/03/2012.

MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MOTTA, Luiz Gonzaga. In: MOTA, Célia Ladeira; MOTTA, Luiz Gonzaga; CUNHA, Maria Jandyra (Org.). **Narrativas midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2012.

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayell. **O Jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2003. 10.ed.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1971. 2.ed.

SENRA, Stella. **O último jornalista: imagens de cinema**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Norte-Americano**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____ **Movie-Made America: a cultural history of American movies.**
New York: Vintage Books Edition, 1994.

VANOYE, Francis e Anne, GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a análise fílmica.**
Campinas: Papirus, 2012.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o novo jornalismo.** São Paulo: Companhia das
Letras, 2005.

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. São Paulo: Senac,
2003.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio
de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Tradução da entrevista com Robert Boynton (New York University) - Concedida em
06/02/2013

O professor Robert S. Boynton é diretor da NYU's magazine, do programa de jornalismo da Universidade de Nova York, onde ele também comanda o curso de Jornalismo Literário. Formado em filosofia e religião, ele tem no currículo publicações e o trabalho como editor em revistas como *The New Yorker* e *Harper's*. É autor do livro *The new new journalism*, que fala da nova geração de escritores que fazem da realidade jornalística a matéria para os seus respectivos trabalhos literários. Na entrevista, ele fala do vínculo estreito entre jornalismo e literatura e como essa proximidade pode ser usada em favor da disseminação de conhecimento e informação. A tradução é de Ana Carolina Contato.

1) Nós podemos considerar o new journalism como um tipo de literatura?

Claro, porque o *new journalism* não é exatamente literatura se nós considerarmos jornalismo como o que vemos no jornal impresso ou nas revistas diárias; acho que são coisas distintas. Às vezes encontramos esse tipo de material em jornais e revistas, mas acredito que seja mais próximo da literatura que do jornalismo puro sim. Na literatura o material depende também de quão bem o material é escrito, de quão criativo o autor é, quanto de seu trabalho é posto no trabalho, então sim, acredito que seja mais próximo da literatura que do jornalismo.

2) Qual seria então a diferença mais significativa entre jornalismo literário e literatura?

O termo *New Journalism* se refere a algo em um espaço de tempo bem recortado, um período histórico em particular. Jornalismo literário é um termo mais genérico que abarca coisa que aconteceram no passado, no presente, enfim...Eu acho que a única diferença significativa é que um é factual e o outro imaginativo. Em muitos casos há uma inspiração mútua entre os gêneros, mas acho que a principal diferença é que um precisa ser fiel aos fatos e o outro tem a licença para não ser fiel aos fatos.

3) É possível comparar o new journalism a um tipo de documentário, já que trata do não factual de modo mais poético?

Sim, com certeza. Você pode olhar para os documentaristas dos anos 1960 e 1970, o que eles estavam fazendo nesta época era, essencialmente, documentários de *new journalism*.

4) No Brasil existem separações entre o que é Jornalismo, Cinema Documentário...

Pra mim, essas diferenças são apenas palavras. É uma diferença puramente semântica. Ao cabo, estamos todos assistindo aos conteúdos aqui e aqui (aponta para o dispositivo móvel). O fato de você assistir ao conteúdo na televisão ou em outro meio não é mais importante, é tudo a mesma coisa.

5) Sobre as adaptações, são possíveis e positivas?

Muitos dos trabalhos de *New Journalism* já são tão cinemáticos por natureza, têm elementos fílmicos. Acredito que muitas vezes fazer um filme não venha ao caso, porque a parte que concerne à literatura é tão poderosa, já tem o sentimento do filme, então é sempre possível.

6) Você acredita que o New Journalism é um tipo de preservação da história?

Se você pensar na era digital, tudo é preservado, não acho que isso seja a primeira “preocupação” do *new journalism*, mas é importante. Se você ler Tom Wolfe, você pode não gostar, mas com certeza terá uma ideia de como eram os anos 1960, então não é exatamente a história dos anos 1960, mas talvez a história como foi sentida à época.

7) Você gosta de Tom Wolfe?

Sim... sim... Eu até leio seus romances, eu gosto de seu material não ficcional.

8) Hoje em dia, existem autores fazendo algo parecido com de new journalism nos Estados Unidos?

Sim, claro. Existem autores contemporâneos, existe muito. Eles escrevem tanto para jornais, quanto para revistas e e-books. Antes, se você queria escrever longamente sobre algo sério, antes você precisaria descobrir como fazer isso em um artigo (de impresso) então precisaria entregar a tempo, coincidir com as escalas da revista ou você tentaria em um livro e seria maior, levaria mais tempo para produzir. Hoje existem outras maneiras, você pode publicar online e em outros veículos.

9) Ainda se lê muito nos Estados Unidos?

Sim, claro. Nos metrô estão todos lendo. Não apenas no impresso, no trem se você olhar ao redor estão todos com I-pads, Kindles etc.

10) Sobre o new journalism: você o considera a realidade ou um tipo de representação da realidade?

Bom, eu acredito que o jornalismo seja sempre uma representação da realidade, nunca é a realidade em si.

APÊNDICE B

Entrevista com Todd Gitlin (Columbia University) – Concedida em 05/02/2013

O Ph.d. Todd Gitlin é lotado na Columbia *University Graduate School of Journalism*, em Nova York, Estados Unidos. Ao longo de sua caminhada como jornalista, ele se tornou ativista político do *New Left*, nos anos 60 e teve uma grande contribuição com o chamado jornalismo *underground*, movimento paralelo ao *New Journalism*. O envolvimento com o fenômeno foi decisivo para que ele se tornasse autor de livros-reportagem. Dentre suas principais obras estão *Occupy nation: the roots, the spirit, and the promise of occupy wall street*; *The sixties: Years of hope, Days of rage*; *The twilight of common dreams: why America is wracked by Culture Wars* e *Media unlimited: How the torrent of images and sounds overwhelms our lives*, este com versão em português, intitulada *Mídias sem limite: Como a torrente de imagens e sons dominam a nossa vida*.

Na entrevista concedida à pesquisadora em sua sala de permanência na Universidade de Columbia, em Nova York, em fevereiro deste ano, ele destaca o trabalho dos jornalistas Norman Mailer e Tom Wolfe, expoentes do fenômeno do *New Journalism*, as aproximações entre os gêneros jornalístico e literário e faz um breve panorama do cenário do jornalismo atual nos Estados Unidos. A tradução da entrevista é de Ana Carolina Contato.

1) Qual o papel de o jornalismo hoje em dia?

É difícil de responder. O jornalismo é líquido agora, está em transição. O jornalismo serve às pessoas em sociedades diferentes e complicadas. Às vezes é uma forma de criar um senso de comunidade. O jornalismo de cunho sociológico é sempre importante para criar nos indivíduos o senso de serem membros de uma sociedade e também para criar um senso de exclusividade e você pode encontrar meios (mídias) e formas de jornalismo que façam ambos os papéis. Na vida da maioria dos americanos, o jornalismo é relativamente marginal, não é algo com o que percam muito tempo, todavia, naqueles segmentos da sociedade em que as pessoas tomam decisões sobre o que realmente importa o jornalismo é central para implementar uma fonte que eles usam em suas aspirações sociais... eu estou te dando uma resposta muito genérica, mas é o melhor que posso fazer.

2) Nós podemos considerar, por vezes, o jornalismo como literatura?

Sim e não. Chegou um momento em que os limites foram desfeitos, expandidos, abertos. Hoje, eu diria que o jornalismo pertence à literatura em alguns momentos. Nós estamos tentando encontrar dimensões em que isso possa ser operado (...) em alguns momentos como nos anos 1970 houve autores que puderam sustentar o jornalismo na literatura. Agora, precisamos olhar para a sociedade atual, para o jornalismo atual e para a literatura e acho que não estamos realmente fazendo isso (jornalismo literário). Enquanto um projeto histórico, isso pertenceu a um momento e este momento é passado.

3) Atualmente os escritores não têm muito tempo para refletir e ler, tudo tem que ser muito rápido...

Bom, isso se trata da forma como as pessoas constroem suas carreiras... com a quantidade de assassinatos que ocorre hoje em dia, com os acontecimentos sociais dramáticos, o público que algo de absorção mais rápida, uma realidade pura. Escritores talentosos como Wolfe ou Norman Mailer não estariam procurando por revistas de jornalismo como forma de fazer suas carreiras. Olhando pelo ponto de vista do escritor, eu não vejo nenhuma atração, é muito difícil de fazer isso. Estes grandes meios, estas grandes revistas, eu não acho que eles existam, menos pessoas estão tentando achá-los – existem os outros meios como artigos não-ficcionais publicados online e e-books – mas eu não acho que eles tenham presença cultural, como era possível em Mailer ou Wolfe.

4) Qual a contribuição do *new journalism* para a imprensa underground? O que era diferente de hoje?

Antigamente você tinha o espírito da rebelião. De certa maneira, nós surfamos na onda das conquistas do *New Journalism*. Nós tentamos fazer contato com novas realidades.

5) Qual a importância da internet na comunicação?

A internet representa a troca instantânea de notícias, *tweets*, dá a possibilidade de imagens e símbolos se “moverem” com muita rapidez. Ela faz tudo se tornar possível: pronunciamentos governamentais, comunicação, pornografia, faz

tudo mais comunicável. O que ainda não foi feito, pelo que posso ver, é atrair leitores para escritores que têm a ambição de fazer *new journalism*, isso ainda não está claro pra mim.

Norman Mailer ou Tom Wolfe, eles eram escritores de livros, eram escritores à moda antiga. Não está claro se temos este tipo de escritores agora na internet.

6) E sobre o seu livro *Media Unlimited*, qual o significado das imagens hoje em dia?

As pessoas desenvolvem estratégias para selecionar as imagens, como eu digo no meu livro. Ninguém está “imerso” na totalidade de experiências. Existe uma agitação da consciência, que encoraja a impaciência, a segmentação, a fragmentação; mas também encoraja um tipo de histeria, de querer conhecer tudo, um desejo de se movimentar, um desejo de transferir a atenção das pessoas. O clima de competição é muito mais “furioso”. O resultado é uma série de falhas em criar relações duradouras com os leitores. Hoje, o único que tem uma presença substancial é o *The New Yorker* e ele está fazendo um jornalismo mais convencional. Há algo novo online todo dia, todo minuto. Nada disso parece conseguir uma atenção real.

7) O que é imagem para você?

As imagens sempre são passíveis de aceitar múltiplas interpretações. Por exemplo, alguns vão amar a cultura estadunidense, e outros vão detestar, não vão concordar com a bandeira que representa o Estado ou a nação dos Estados Unidos. As interpretações podem ser qualquer coisa. Todas as culturas são ordenadas por alguma gama de símbolos. Pode-se dizer que a bandeira americana tenha um certo potencial unificador porque num país tão grande e tão diverso é difícil manter a união e o espírito de comunidade.

ANEXOS

ANEXO A

Ficha técnica de Apocalypse Now (1979)

APOCALYPSE NOW¹² (EUA – 1979)

Produção e direção: Francis Ford Coppola. Roteiro: John Milius e Francis Ford Coppola. Narração: Michael Herr. Fotografia: Vittorio Storaro. Cenografia: Dean Tavoularis. Edição: Richard Marks. Áudio: Walter Murch. Trilha sonora: Carmine Coppola e Francis Ford Coppola. Co-produção: Fred Roos, Gray Frederikson e Tom Stenberg. Elenco: Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen, Frederic Forrest, Abert Hall, Sam Bottoms, Larry Fishburne e Dennis Hopper.

¹² Em 2001, Francis Ford Coppola lançou a versão Apocalypse Now – Redux, que tem quase 60 minutos a mais de filme, adquiridos do processo de reedição do material remanescente dos anos 70. A opção por utilizar a versão original no presente estudo está ligada ao período histórico em que foi concebida.

ANEXO B

Vietnam War Films

Fonte: <http://www.vietnamwar.net/vwfilms.htm>

"In war more than anywhere else in the world
things happen differently from what we had expected,
and look differently when near from what they did at a distance."

--Karl von Clausewitz

Air America

A traffic helicopter pilot is enlisted to work for Air America, a CIA airline flying contraband into Laos during the Vietnam War. While there, he learns that they are also shipping opium out of the country for the local drug lords. One of the few comedies about the war. Writers: John Eskow and Richard Rush, from Christopher Robbins' book. Stars: Mel Gibson and Robert Downey Jr.

Video - DVD

American Commandos

A group of Vietnam veterans are sent to the Golden Triangle as a special narcotics team. Writers: Ken Metcalf and Bobby A. Suarez. Stars: Christopher Mitchum and John Phillip Law.

Video - DVD

The Anderson Platoon

French documentarian Pierre Schoendorffer served as a combat soldier in Vietnam in the 1950s during France's quagmire. In the fall of 1966, he returned with a cameraman and spent six weeks with an American infantry platoon. This film, which won a 1968 Best Foreign Documentary Oscar, is stark and riveting. Commanded by a West Point graduate, Lieutenant Joseph Anderson, the 33-man platoon Schoendorffer traveled with was a cross-section of America.

Video

Apocalypse Now (1979)

An American military assassin journeys up river into Cambodia on an assignment to find and kill an American colonel who has gone beyond the limits of the military's code of warfare. Considered by many to be the quintessential anti-war movie. Based on Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. Writers: John Milius, Francis Ford Coppola, and Michael Herr. Stars: Martin Sheen, Robert Duvall, and Marlon Brando.

Video - DVD

Bat 21

Starring: Gene Hackman, Danny Glover.

Gene Hackman is a fighter pilot in Vietnam. When he gets shot down behind enemy lines, he manages to hang on to his radio--and maintains contact with Danny Glover, back at the base. Hackman must rely on his own instincts--and the long-distance

assistance of Glover--to work his way back to his own territory.

Video - DVD

Birdy

Based on William Wharton's transcendent novel of the same name, this film is about many things: friendship, war, and, of course, birds. The framing device is an effort by a horribly scarred combat soldier (Nicolas Cage) to break through to his best friend, Birdy (Matthew Modine), hospitalized after seemingly being driven mad by fighting in the Vietnam War.

Video - DVD

Bob Hope - The Vietnam Years (1964-1972)

Always at the top of his game on the road, his devotion endured through the sixties and seventies, when American Troops were deployed to Vietnam. This 3-disc set captures Hope's most memorable moments as he performed for the troops from 1964 - 1972.

DVD

Born on the Fourth of July

Powerful and realistic story of Vietnam veteran Ron Kovic, who joined the Marines as a gung-ho recruit and came back home paralyzed. He then endured an ordeal of physical and mental rehabilitation before becoming an antiwar activist. Writers: Oliver Stone and Ron Kovic, from the memoir by Ron Kovic. Stars: Tom Cruise, Willem Dafoe, Caroline Kava, and Raymond J. Barry.

Video - DVD

A Bright Shining Lie

Based on Neil Sheehan's controversial book about the making of the Vietnam war, this HBO production is told from the perspective of Lt. Colonel John Paul Vann (Bill Paxton), one of the original military advisers sent in 1962 to prop up the fledgling South Vietnamese army against the Viet Cong.

Video - DVD

Bullet in the Head

In 1967, on the way to the wedding of a friend a young man is accosted by a local gang member. Later, the three friends administer justice, in the process of which the gang member is killed, so they leave Hong Kong to avoid the police and the gang. They run black market supplies to Saigon and get embroiled in the war, being arrested as Viet Cong, then later captured by the Viet Cong, and find that their friendship is tested to the limits as they try to escape.

Video - DVD

Casualties of War

A soldier watches helplessly as his squad kidnaps and rapes a Vietnamese girl; later he manages to bring the squad to justice. Writers: David Rabe, from a *New Yorker* article by Daniel Lang. Stars: Michael J. Fox and Sean Penn.

Video - DVD

Cease Fire

Writer: George Fernandez from his play "Vietnam Trilogy." Stars: Don Johnson and Lisa Blount. A veteran is still disturbed by his war experience fifteen years later, but he refuses to admit he has a problem until another veteran commits suicide.

Video

Coming Home

While her Marine captain husband is in Vietnam, a woman volunteers at a V.A. hospital and becomes emotionally and intimately involved with one of the patients. Her husband comes home, disillusioned by the war, and tries to cope with his wife's infidelity. Writers: Waldo Salt and Robert C. Jones, from a story by Nancy Dowd. Stars: Jane Fonda, Jon Voight, and Bruce Dern.

Video - DVD

The Cu Chi Tunnels

During the war in Vietnam, thousands of people in the Vietnamese province of Cu Chi lived in an elaborate system of underground tunnels. Originally built in the time of the French colonial occupation, the tunnels were enlarged during the American presence.

Deathdream

A young man killed in Vietnam unexplainedly returns home as a zombie.

DVD

Dear America - Letters Home from Vietnam

This classic HBO documentary features reenactments of actual letters written by soldiers during the Vietnam war. In each case, a famous celebrity voice (Martin Sheen, Michael J. Fox, Robin Williams, and others) reads the letters to us.

Video - DVD

The Deer Hunter

Three patriotic steel workers go to Vietnam and find that the experience alters their sense of self and community. One of the first and still most controversial major films about the war. Stars: Robert De Niro, John Cazale, John Savage, Christopher Walken, and Meryl Streep.

Video - DVD

Distant Thunder

A Vietnam veteran who has been hiding with other vets in the mountains comes out when a friend commits suicide. He tries to join society by taking a job and getting to know the son he never knew. Writer: Robert Stitzel. Stars: John Lithgow, Ralph Macchio, and Kerrie Keane.

Video - DVD

Eastern Condors

An action film about a daring commando raid into Vietnam to destroy a munitions dump left behind by American marines.

Video - DVD

84 Charlie Mopic

For training purposes, a camera is taken on a "routine" patrol in Vietnam.

Video - DVD

Entertaining Vietnam

Many of the entertainers who toured the Vietnam war were well known...but not all.

DVD

First Blood

A narrow-minded sheriff harasses a drifter without realizing that he is a Green Beret who has been shoved around by everybody since his return from the Vietnam War. The vet, John Rambo, resolves to fight back this time and demolishes the sheriff's town. Like John Wayne, Stallone never served in the military. Writers: Michael Kozoll,

William Sackheim, and Sylvester Stallone, from the novel by David Morrell. Stars: Sylvester Stallone, Richard Crenna, and Brian Dennehy.

Video - DVD

Flight of the Intruder

Pilots from an aircraft carrier off the coast of Vietnam resolve to bomb Hanoi and are shot down. Writers: Robert Dillon and David Shaber, from a novel by Stephen Coonts. Stars: Danny Glover, Willem Dafoe, Brad Johnson, and Rosanna Arquette.

Video - DVD

The Fog of War

Documentary about Robert McNamara, Secretary of Defense in the Kennedy and Johnson Administrations, who subsequently became president of the World Bank. The documentary will combine an interview with Mr. McNamara discussing some of the tragedies and glories of the 20th Century, archival footage, documents, and an original score by Philip Glass.

Video - DVD

For the Boys

Two USO entertainers tour the fronts in World War II, the Korean War, and finally Vietnam where the woman's only son is killed. Writers: Marshall Brickman, Neal Jimenez, and Lindy Laub. Stars: Bette Midler and James Caan.

Video - DVD

Four Friends

A telescopic view of the '60s.

Video - DVD

Full Metal Jacket

A group of soldiers develop dehumanized personalities in their training and it shows in their tour of duty in Vietnam. Directed by Stanley Kubrick.

Video - DVD

Gardens of Stone

A touching, insightful look at stateside military life during the Vietnam War.

Video - DVD

Go Tell the Spartans

Set in the early 60s. Lancaster is an advisory group commander who is starting to have his doubts about the war. He leads a group of experienced, disheartened soldiers to the defense of a useless, abandoned village that the French had once tried and failed to defend. Writer: Wendell Mayes, from Daniel Ford's novel, *Incident at Muc Wa*. Stars: Burt Lancaster and Craig Wasson.

Video - DVD

Good Morning, Vietnam

An Armed Forces radio disk jockey is a hit with the American soldiers and Vietnamese but antagonizes his superiors. Based on the life of Adrian Cronauer. Writers: Larry Brezner and Mitch Markowitz. Stars: Robin Williams, Forest Whitaker, and Tung Thanh Tran.

Video - DVD

The Green Berets

A Green Beret command defends a military outpost and kidnaps a Viet Cong leader. Typical hawkish John Wayne (who never served in the military) flick. Be sure to catch the final scene, when the sun sinks into the East. Writer: James Lee Barrett, from the

novel by Robin Moore. Stars: John Wayne, David Janssen, and Aldo Ray.
Video - DVD

Hamburger Hill

Re-creation of the 1969 battle involving the 101st Airborne Division. Writer: Jim Carabatsos. Stars: Michael Dolan, Anthony Barrile, and Michael Patrick.
Video - DVD

The Hanoi Hilton

Stars: Michael Moriarty, Aki Aleong and Paul Le Mat. POWs persevere for years in Hanoi's notorious prison.
Video - DVD

Heaven and Earth

Stars: Tommy Lee Jones, Joan Chen, Haing S. Ngor, and Hiep Thi Le. A Vietnamese girl suffers at the hands of the South Vietnamese, North Vietnamese, and Americans during the war. Eventually she marries an American soldier and comes to America, but discovers that there is no utopia here either.
Video - DVD

Hearts and Minds

A documentary of the conflicting attitudes of the opponents of the Vietnam war.
Video - DVD

In Country

From Bobbie Ann Mason's novel. Stars: Emily Lloyd, Bruce Willis, John Terry, and Joan Allen. A girl struggles to learn about her father who died in Vietnam before she was born and about the war he fought in.
Video - DVD

In the Year of the Pig

Produced at the height of the Vietnam War, Emile de Antonio's Oscar®-nominated 1968 documentary chronicles the war's historical roots. With palpable outrage, De Antonio (Point of Order, Underground) assembles period interviews with journalists, politicians, and key military personnel and international newsreel and archival footage to create a scathing chronicle of America's escalating involvement in this divisive conflict. The savage and horrific images speak for themselves in perhaps the most controversial film of de Antonio's career, and the film he cites as his personal favorite.

Video - DVD

Indochine

In 1930s Indochina, a woman manages her rubber plantation but loses her French lover, a naval officer, to her adopted Indochinese daughter. The lush scenery is spectacular. Stars: Catherine Deneuve, Vincent Perez, and Jean Yanne.

Video - DVD

The Iron Triangle

From a diary found on a dead Vietnamese soldier. Stars: Beau Bridges, Haing S. Ngor, and Liem Whatley. An American officer is captured by a young Vietcong, but when a Hanoi Communist official tries to claim the prisoner, the Vietnamese soldier and the American learn to work together to survive.

Video

Jackknife

A Vietnam vet reunites with a war buddy, who suffers from survivor's guilt, and

encourages him to put the war behind him. Writer: Stephen Metcalfe, from his play *Strange Snow*. Stars: Robert De Niro, Ed Harris, and Kathy Baker.

Video - DVD

Jacob's Ladder

A veteran learns that he was a victim of military experiments while in Vietnam and that he might actually be dead. Writer: Bruce Joel Rubin. Stars: Tim Robbins, Elizabeth Pena, and Danny Aiello.

Video - DVD

The Long Road Home: Vietnam Revisited, 1969

The story, photographed and written by a young Army photographer in 1969, reveals the beauty of South Vietnam and captures the customs of its people.

The Lost Command

French soldiers fail courageously at Dien Bien Phu and go on to fight for a losing cause in Algeria. Writer: Nelson Gidding, from *The Centurians* by Jean Larteguy. Stars: Anthony Quinn, Alain Delon, and George Segal.

Video - DVD

The Lover

An adolescent French girl becomes the lover of a well-to-do Chinese man in 1920s Saigon, but their love is forbidden by the social order of the era. Filmed in Vietnam. Not really a war movie, but well worth watching just for the spectacular Vietnam scenes. Writers: Gerard Brach and Jean-Jacques Annaud, from the novel by Marguerite Duras. Stars: Jane March and Tony Leung.

Video - DVD

Missing in Action

A former POW returns to Vietnam to confirm that American prisoners still exist by rescuing some of them. Pure fantasy. Writer: James Bruner, from story by John Crowther and Lance Ho. Stars: Chuck Norris, M. Emmett Walsh, Leonore Kasdorf, and James Hong.

Video - DVD

1969

Two friends, Ralph and Scott live in a small minded town at the offset of the Vietnam war. While Scott's brother enlists, he and Ralph are outspoken in their opposition to the war. Cast: Robert Downey Jr., Kiefer Sutherland, Bruce Dern, Mariette Hartley, Winona Ryder.

Video - DVD

Off Limits

Two pros from the Criminal Investigation Detachment (CID) track down the killer of Vietnamese prostitutes in 1968 Saigon. Writers: Christopher Crowe and Jack Thibau. Stars: Willem Dafoe, Gregory Hines, and Amanda Pays.

Video - DVD

Operation Dumbo Drop

Based on a true story about Green Berets and an elephant. One of the few comedies from the Vietnam War. Stars: Danny Glover.

Video - DVD

Path to War

Tells the inside story of how "the best and the brightest" advisors in the Johnson administration, including Defense Secretary Robert McNamara and special advisor

Clark Clifford, counsel the President in the decisions that will lead to America's deeper and deeper engagement in Vietnam. Torn between those who recommend increased bombing to win, and those who advise a path be found to peace, Johnson watches as his presidency and his nation are torn apart by the deaths of young Americans overseas and the protests of those who remain.

Video - DVD

Platoon

A gritty and emotional look at the lives of a platoon of American soldiers as they patrol, fight and die in the jungles of Vietnam as seen through the perspective of a young recruit.

Video - DVD

Platoon Leader

A young officer, just out of West Point is sent to Vietnam, where the men don't respect him until he gets wounded and returns to be a wiser soldier and a better commander.

Video

The Promise of Love

A woman who gave up college to marry her Marine boyfriend becomes a widow soon after her husband is sent to Vietnam.

Video - DVD

Purple Hearts

Navy doctor falls in love with feisty nurse in Vietnam. Stars: Ken Wahl and Cheryl Ladd. One of the few romances about the war.

Video - DVD

Rambo: First Blood, Part 2

John Rambo is removed from prison by his former superior, Colonel Samuel Troutman, for a top-secret operation to bring back POW's still held in Vietnam. Rambo's assignment is to only take pictures of where the POWs are being held, but Rambo wants to get the POWs out of Vietnam. Teamed up with female Vietnamese freedom fighter Co Bao, Rambo embarks on a mission to rescue the POWs, who are being held by sadistic Vietnamese Captain Vinh and his Russian comrade, Lieutenant Colonel Padovsky.

Video - DVD

Regret to Inform

This beautiful, shattering documentary by photographer Barbara Sonneborn began production in 1992 but was spiritually born in 1968 with the death of her husband and high school sweetheart, Jeff Gurvitz. Eight weeks into his tour of duty in Vietnam, Gurvitz was killed during a mortar attack at Khe Sanh while attempting to rescue a comrade. A tape-recorded letter he had just sent to his wife appeared in Sonneborn's mailbox some time after his awful sacrifice. Sonnenborn put it away and did not listen to it until her decision to make this film, which concerns the losses and agonies endured by women on both sides of America's disastrous military campaign in Southeast Asia.

Video - DVD

Saigon -- Year of the Cat

Two Westerners -- Barbara, bank employee, and Bob, CIA analyst within the U.S. Embassy -- meet a short time before the fall of Saigon.

Video - DVD

The Seige of Firebase Gloria

Sergeant Major Hafner leads his reckon patrol on a hellish trek through enemy territory, encountering alarming signs of Viet Cong activity. The unit finally reaches Firebase Gloria and finds themselves under siege by the Viet Cong and fighting for their lives as they wait for rescue from the army.

Video - DVD

Some Kind of Hero

A returning Black POW of six years finds that his wife wants to drop him, the military wants to ignore him, and society wants to forget him. Writers: James Kirkwood and Robert Boris, from the novel by James Kirkwood. Stars: Richard Pryor, Margot Kidder, and Ray Sharkey.

Video - DVD

A Story of Healing

In January, 1997, a team of five nurses, four anesthesiologists, and three plastic surgeons arrive in Vietnam from the United States for two weeks' of volunteer work.

Video

"That Year In Saigon" Screenplay

This fresh Vietnam War comedy-drama, filled with colorful characters, snappy dialogue, and biting political commentary, centers around three twentysomething American women, who learn about life and love while working at the USO in 1971-72 Saigon.

Three Seasons

Three Seasons tells three tangentially linked stories. First is the tale of Kien An (Ngoc Hiep Nguyen), a lovely young woman who works picking lotus blossoms at a sanitarium. She becomes a scribe for its mysterious proprietor, Teacher Dao (Manh Cuong Tran), a leper who hides himself away in shame but whose soul is full of beautiful poetry. Then there is Hai (Don Duong), a gentle "cyclo" (bicycle ricksha) driver who falls in love with Lan (Zoe Bui), an alluring, feisty prostitute he sees coming and going from the big tourist hotels. Last, there is James Hager (Keitel), an ex-Marine who fought in the war and has returned to find the daughter he fathered many years before. There is also a charming plot about Woody (Huu Duoc Nguyen), a little street urchin who sells contraband out of a suitcase.

Video - DVD

Tigerland

In September 1971, a platoon of recruits arrives in Ft. Polk, LA, for infantry training before leaving for war. The final week takes place in Tigerland, a swamp similar to Vietnam. Jim Paxton has enlisted; he wants to experience everything and write books later. He befriends Roland Bozz, a cool Texan with a gift for getting into trouble and for helping misfits get discharges. At least one sociopath in the platoon hates Bozz, even as the sergeants grudgingly recognize his leadership abilities. As the platoon heads into its week in Tigerland, Paxton's body gives out, Bozz makes plans to go AWOL, and the sociopath gets hold of live ammo. Is the Louisiana swamp more dangerous than the DMZ?

Video - DVD

Uncommon Valor

An American colonel brings together the remaining members of his son's platoon for an attempted POW rescue sortie. Based on a true incident. Writer: Joe Gayton.

Stars: Gene Hackman, Robert Stack, Fred Ward, and Patrick Swayze.
Video - DVD

Vietnam - A Television History

A six-year project from conception to completion, this eleven-hour DVD collection carefully analyzes the costs and consequences of this controversial but intriguing war. From the first episode to the last, it provides a detailed visual and oral account of the war that changed a generation and continues to color American thinking on many military and foreign policy issues.

DVD

The Wall

The story of three items left at the Vietnam Veterans Memorial Wall: a pencil holder, a sheriff's badge, and an electric guitar. Each item connects the living with the dead and are left as either memorials or to heal the wounds of war.

Video - DVD

War Dogs

Recounts the great untold story of the Vietnam War. Witness the emotionally powerful, real-life story of several thousand courageous dogs that fought with allied soldiers and saved countless lives.

Video

The XY Factor: Sex in the Vietnam War

The social upheaval of the 1960s was dominated by two events--the Vietnam War and the Sexual Revolution. And there is no question that the sweeping changes in sexual attitudes were fueled in part by the tension, danger and controversy surrounding the conflict in Southeast Asia. THE XY FACTOR travels from college campus protests to the bordellos of Southeast Asia to tell the multi-faceted story of the war and its relation to the Sexual Revolution. Activists and soldiers share their stories, revealing what they thought about the situations they suddenly found themselves in, and scholars detail how the war directly impacted people's willingness to be more adventurous sexually. Young, scared soldiers in Vietnam were introduced to a society with wildly different ideas about sexuality, while at home, the rise of the pill, the rejection of puritanical values and the popularity of the "live for the day" attitude totally reshaped the sexual landscape. Time travel back to the tumultuous years that changed sex in America forever.

DVD

The Year That Trembled

A flawless ensemble cast brings to life this powerful 1970s coming-of-age drama, war chronicle and unconventional love story set in the shadow of Kent State's turbulent events.

Video - DVD

ANEXO C

Sequências analisadas em mídia digital.