

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ CENTRO DE CIÊNCIAS
HUMANAS, LETRAS E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)**

ALINE SCARMEN UCHIDA

***CORAÇÃO DAS TREVAS E APOCALYPSE NOW* PELO VIÉS DA TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA: UM OLHAR PARA A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO**

MARINGÁ – PR

2019

ALINE SCARMEN UCHIDA

***CORAÇÃO DAS TREVAS E APOCALYPSE NOW PELO VIÉS DA TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA: UM OLHAR PARA A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários
Orientador: Prof.^a Dra. Vera Helena Gomes Wielewicki.

MARINGÁ – PR

2019

ALINE SCARMEN UCHIDA

***CORAÇÃO DAS TREVAS E APOCALYPSE NOW PELO VIÉS DA TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA: UM OLHAR PARA A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO***

Dissertação apresentada à
Universidade Estadual de Maringá,
como requisito parcial para obtenção
do título de Mestre em Letras na área
de Estudos Literários.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Vera Helena Gomes Wielewicki – UEM/ PLE
Presidente e Orientadora

Prof.^a Dr.^a Líliam Cristina Marins – UEM/ PLE
Membro do corpo docente

Prof. Dr. Davi Silva Gonçalves – UNICENTRO/Irati-PR
Membro convidado

Ao meu irmão, cujas conversas e debates
inspiraram este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer à professora Vera, pois sem suas contribuições ao longo desta caminhada acadêmica, esta dissertação não seria possível.

À professora Líliam Marins, a responsável pelos meus “primeiros passos” nessa jornada maravilhosa pelos bosques da tradução.

Agradeço também aos meus pais, que nunca deixaram de acreditar em mim, mesmo quando tudo parecia tão difícil.

Ao meu querido irmão Rafael, minha cunhada Grazielli e nossos deliciosos almoços e conversas nos finais de semana.

Ao meu amado sobrinho Leonardo que com seu sorriso faz com que eu busque sempre o melhor de mim, todos os dias.

A todos os meus amigos que acompanham este processo e estiveram ao meu lado desde a graduação, em especial à Aline, Nara e Rebecka, as quais me auxiliavam durante minhas ansiedades e momentos de nervosismo.

À secretaria do PLE, por serem sempre tão prestativos.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Ao Prof. Dr. Davi Gonçalves, membro da banca examinadora, por aceitar o convite, pelo apoio e por todas as valiosas contribuições que foram fundamentais para o aperfeiçoamento deste trabalho.

“Desde o barroco, ou seja, desde sempre, não nos podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas, sim, como diferença, como abertura, como movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal (...) Essa prática diferencial articulada a um código universal é também, por definição, uma prática tradutória.” (Haroldo de Campos)

RESUMO

Esta dissertação analisa o romance do autor britânico Joseph Conrad, intitulado *Coração das Trevas* (1902), e sua tradução intersemiótica para o cinema, *Apocalypse Now* (1979), dirigida por Francis Ford Coppola, com o intuito de verificar como o colonizado (ou “Outro”) é representado em ambos os meios, literário e cinematográfico. Nesse sentido, este trabalho se justifica devido à grande circulação, atualmente, de traduções intersemióticas fílmicas baseadas em textos literários, o que pode contribuir para formação de novos leitores. Além disso, salienta-se a importância de aliar os estudos pós-coloniais à literatura e ao cinema, de modo a compreender as formas de representação de povos, etnias, culturas e identidades humanas na contemporaneidade. Ao considerar que a presente pesquisa trabalha com a díade literatura/cinema, tem-se, como pressupostos teóricos, os estudos de tradução intersemiótica de Hutcheon (2013), Diniz (2005) e Vermeer (1985). Além disso, os estudos pós-coloniais sobre identidade (Bhabha, 1991) e Orientalismo (Said, 2007) também foram abordados devido às reflexões sobre alteridade em ambas as obras. Para traçar uma análise de forma eficaz, aspectos estruturais relativos à narrativa como narrador (Adorno, 2003; Benjamin, 1994) e espaço (Dimas, 1985; Borges Filho, 2007) também foram avaliados em ambos os meios, levando em consideração as características de cada um. Ao final, verificou-se que tanto *Coração das Trevas* quanto *Apocalypse Now* ainda se valem de formas estereotipadas de representação do Outro, por mais que ambas busquem retratar os horrores aos quais os homens estavam sujeitos nos dois contextos, como exploração, imperialismo e guerra.

Palavras-chave: *Coração das Trevas*/*Apocalypse Now*. Literatura/Cinema. Tradução intersemiótica. Estudos pós-coloniais.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the novel by the British author Joseph Conrad, entitled *Heart of Darkness* (1902), and its intersemiotic translation for the cinema, *Apocalypse Now* (1979), directed by Francis Ford Coppola, in order to verify how the colonized (or “Other”), is represented in both the literary and cinematographic media. In this sense, this work is justified due to the great circulation, nowadays, of intersemiotic filmic translations based on literary texts, which may contribute to the formation of new readers. In addition, the importance of allying post-colonial studies to literature and cinema is emphasized, so as to understand forms of representation of communities, ethnicities, cultures and human identities in the contemporaneity. When considering that the present research works with the dyad literature/cinema, the theoretical presuppositions the studies of intersemiotic translation of Hutcheon (2013), Diniz (2005) and Vermeer (1985) were taken into account. In addition, postcolonial studies on identity (Bhabha, 1991) and orientalism (Said, 2007) were also approached due to reflections on otherness in both works. In order to trace an analysis effectively, structural aspects related to narrative as the narrator (Adorno, 2003; Benjamin, 1994), and the space (Dimas, 1985; Borges Filho, 2007) were also evaluated in both media, considering the characteristics each one has. In the end, it was found that both *Heart of Darkness* and *Apocalypse Now* still rely on stereotyped forms of representation of the Other, even though both seek to portray the horrors to which men were subjected in both contexts, like exploitation, imperialism, and war.

Keywords: *Heart of Darkness*/*Apocalypse Now*. Literature/Cinema. Intersemiotic translation. Postcolonial studies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. PANORAMA HISTÓRICO	13
1.1 CRÍTICAS ACERCA DE <i>CORAÇÃO DAS TREVAS</i> : PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	14
1.2 CRÍTICAS ACERCA DE <i>CORAÇÃO DAS TREVAS</i> : SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX	18
1.3 CRÍTICAS ACERCA DE <i>APOCALYPSE NOW</i> : FILMAGENS E <i>CORAÇÃO DAS TREVAS</i>	21
1.4 CRÍTICAS ACERCA DE <i>APOCALYPSE NOW</i> : O RETRATO DO “OUTRO”	25
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	28
2.1 QUEM É O “OUTRO”?	28
2.1.1 Identidade e diferença	28
2.1.2 Algumas conceituações sobre o Orientalismo	32
2.2 O NARRADOR NO ROMANCE	34
2.3 O NARRADOR NO CINEMA	36
2.3.1 Instâncias narrativas: da enunciação para a narração	37
2.3.2 A percepção do espectador: O narrador explícito e o narrador não explícito	39
2.4 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	41
2.5 DEFININDO O ESPAÇO NO ROMANCE E NO FILME	45
2.5.1 O espaço no romance	45
2.5.2 O espaço no cinema	48
3. ANÁLISE	50
3.1 O NARRADOR	51
3.1.1 Compreendendo o “Outro” por meio do narrador em <i>Coração das Trevas</i> ..	51
3.1.2 Compreendendo o “Outro” por meio do narrador em <i>Apocalypse Now</i>	59
3.2 O ESPAÇO	65
3.2.1 O espaço em <i>Coração das Trevas</i>	65
3.2.2 O espaço em <i>Apocalypse Now</i>	71
3.3 A CRÍTICA DE ACHEBE E SAID EM RELAÇÃO AO “OUTRO”	77

3.3.1 <i>Coração das Trevas</i> e o silenciamento dos congolenses.....	78
3.3.2 <i>Apocalypse Now</i> e o silenciamento dos vietnamitas e cambojanos	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
APÊNDICES.....	93

INTRODUÇÃO

O livro *O Coração das Trevas* (ou *Heart of Darkness*, em inglês) escrito pelo britânico Joseph Conrad e publicado em 1902 é amplamente estudado até hoje, especialmente por dialogar sobre um ponto histórico importante: o imperialismo Europeu¹. Este se apresenta nas descrições da narrativa de Marlow, o protagonista da obra que, durante o livro, relata a sua missão de resgatar Kurtz, um famoso comerciante de marfim que desaparece nas florestas africanas após sua última missão a cargo da companhia em que trabalhava.

É importante notar que *Coração das Trevas* possui desdobramentos em outras mídias, como quadrinhos (intitulado *Coração das Trevas*, publicado em 2014 e roteirizado por David Zane Maiowitz e ilustrado por Catherine Anyango), game (*The Line: Spec Ops*, da Yager Development, distribuído pela 2K Games), animação (projeto publicado em 2016, da produtora independente brasileira de animação Karmatique) e filme, que será o foco deste estudo.

O filme *Apocalypse Now*, lançado em 1979, escrito por John Milus e dirigido por Francis F. Coppola, desenvolve a narrativa sobre o Capitão Marlow (Martin Sheen), que em meio a Guerra do Vietnã é incumbido de dizimar Coronel Kurtz (Marlon Brando), um formidável soldado das Forças Especiais americanas. Em seu trajeto pelo rio do Camboja para encontra-lo, Willard reúne informações sobre Kurtz, que o deixam cada vez mais intrigado sobre sua história e porquê de ele ter enlouquecido e estar controlando os nativos como se fosse uma espécie de “deus” para eles.

Dentre as discussões que permeiam a obra de Conrad, pontua-se neste estudo duas visões relativas ao imperialismo europeu: a primeira delas, amplamente difundida após publicação da crítica de Chinua Achebe (1988), trata da obra como uma forma fundamentalmente racista de se conceber o colonizado (ou “Outro”, como cunhado por Bhabha, 1991, que será discutido mais adiante na subseção 2.1). Já a segunda, evidenciada por Said (1993) em resposta à publicação de Achebe em 1988, compreende o texto de Conrad como uma maneira de mostrar a barbárie que imperava naquele momento histórico.

¹ Conquista de territórios pelos europeus. Ver ARENDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. London: Allen & Unwin, 1979.

Levando em consideração as duas obras — *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* —, esta dissertação objetiva discutir ambas as concepções, de Achebe e Said, de modo a compreender se tanto livro quanto filme incitam essa discussão por meio de elementos como narrador e espaço.

É importante ressaltar que este trabalho resulta da participação em dois projetos. O primeiro, intitulado “Literatura e multiletramentos: diferentes epistemologias para uma proposta de educação pluralista”, coordenado pela professora doutora Vera Helena Gomes Wielewicki, tem como objetivo investigar as práticas de ensino de literatura, utilizando para tanto, as teorias de multiletramentos. O segundo, denominado de “Tradução & Multidisciplinaridade: Da Torre de Babel à Sociedade Tecnológica”, coordenado pela professora doutora Liliam Cristina Marins, busca trazer discussões e reflexões sobre a tradução, por meio de concepções de Derrida.

Neste estudo, o seguinte questionamento que norteará nossas discussões é: se e de que forma a discussão das obras de Joseph Conrad e de sua tradução intersemiótica dirigida por Francis F. Coppola podem contribuir para o entendimento da forma como o colonizado é representado em ambos os meios, textual e cinematográfico? Considerando as teorias de tradução intersemiótica, assim como as de alteridade e identidade, o proposto estudo busca verificar como a discussão entre tradução intersemiótica e texto fonte pode contribuir para análises e discussões acerca de questões importantes como a representação do Outro na literatura e no cinema.

É necessário evidenciar que durante este estudo optou-se pela utilização do termo “tradução intersemiótica” para se referir a produções cinematográficas que dialogam com outros textos (como é o caso de *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*). Comumente se utiliza o termo “adaptação” para se referir a tais obras, contudo deste termo podem emergir significados que associam tais produções cinematográficas à “inferioridade” destas em relação ao seu texto de partida por não transporem o livro às telas de forma “fiel”. Portanto, como nesta pesquisa não se pretende estabelecer ou discutir a (in)existência de uma “fidelidade” entre as produções analisadas, empregaremos o termo “tradução intersemiótica”.

Justifica-se a importância deste trabalho pela popularização de traduções de textos literários para o cinema e como essas traduções contribuem para a formação de leitores. Além disso, cabe pontuar que a importância de se analisar o processo de leitura é atribuída no fato

de que “o texto literário só produz seu efeito quando é lido” (ISER, 1996, p. 15), apresentando, assim, “um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura” (ISER, 1996, p. 15). Desse modo, durante a leitura, novos significados são agregados ao texto, conferindo-lhe efeitos que podem ser acessados somente no momento da leitura. No caso deste trabalho, propõe-se que, por meio dos estudos de tradução, aliados à crítica pós-colonial, seja verificado como pode ocorrer uma análise crítica de ambas as obras, observando que *O Coração das Trevas* se ambienta na África, mas mais especificamente no Congo, um dos países que mais sofreu e ainda sofre as consequências de uma descolonização² tardia, e que *Apocalypse Now*, cujo contexto é a Guerra do Vietnã, trata sobre as consequências da guerra tanto para a população do Vietnã quanto do Camboja. Dessa maneira, torna-se relevante realizar este estudo uma vez que este último carece de discussões sobre a representação do Outro, enquanto no que diz respeito ao primeiro, ainda que tenha sido escrito no começo do século XX e possua muitas publicações científicas, suas discussões permanecem muito atuais visto o contexto que econômico, político e social que vivenciamos hoje.

O objetivo geral desta pesquisa é verificar como a análise das obras *Coração das Trevas* e sua tradução intersemiótica *Apocalypse Now* pode contribuir para a emergência de discussões sobre alteridade e a representação do colonizado. De modo mais específico, foram feitas análises comparativas entre ambos os textos — filme e livro — levando em consideração os estudos pós-coloniais e pós-modernos da tradução, com o fito de responder à questão norteadora. Para atingir tal objetivo, foi utilizada a edição bilíngue de *Coração das Trevas* de 2011, publicada pela editora Landmark e traduzida por Fábio Cyrino, enquanto para análise de *Apocalypse Now*, foi usada a versão *Redux*, lançada em 2001, com 49 minutos de cenas inéditas (diferentemente da primeira versão de 1979).

Esta dissertação está dividida da seguinte forma: no primeiro capítulo será feito um panorama histórico de ambas as obras e suas críticas publicadas em relação aos conflitos e questionamentos acerca da representação do Outro. Em seguida, no segundo capítulo, serão apresentadas as principais teorias que sustentaram este trabalho para, no terceiro capítulo, utilizar tais teorias para redigir a análise comparativa entre *Coração das Trevas* e *Apocalypse*

² Aqui, o sentido de “descolonização tardia” remete à aquisição gradual de independência política, econômica e cultural.

Now. O quarto capítulo apresenta outros desdobramentos em mídias distintas da obra de Conrad e algumas reflexões e futuras propostas de análise. Ao final, as considerações finais encerram nossas investigações acerca das obras analisadas.

1. PANORAMA HISTÓRICO

O texto é a “prefiguração da recepção” e, por isso, possui um potencial de efeito, cujas estruturas guiam a sua assimilação pelo leitor (ISER, 1996, p. 7). Sendo assim, analisar as críticas que sucederam ambas as obras *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* torna-se um fato importante, uma vez que “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25). Por meio da afirmação de Iser (1996) e Jauss (1994), podemos dizer que uma produção literária recebe novos significados a partir das leituras que dela emergem, pois os leitores são os responsáveis por conceder significados a esses textos, assim como os críticos, cujas reflexões fazem parte do processo de recepção e produção estética. Levando esses aspectos em consideração, esta seção fará um levantamento das principais críticas publicadas sobre *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*.

Sendo assim, a divisão dessa seção ocorre da seguinte forma: na primeira parte, tem-se algumas das críticas publicadas na primeira metade do século XX, as quais tendem a analisar Conrad sob uma ótica mais estrutural, levando em consideração sua escrita. Em seguida, na segunda parte, temos as publicações da segunda metade do século XX, nas quais pode-se notar um interesse mais proeminente sobre questões como a representação do “Outro”.

Finalizadas as observações acerca de Conrad e *Coração das Trevas*, partiremos para Coppola e *Apocalypse Now*, cujas críticas, em sua maioria, tendem a discutir os aspectos mais técnicos relativos ao filme e como a obra de Coppola possui uma visão ímpar em relação à *Coração das Trevas*. Ao final desta seção, finalizamos com as publicações sobre a representação dos nativos em *Apocalypse Now*.

1.1 CRÍTICAS ACERCA DE *CORAÇÃO DAS TREVAS*: PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

É importante notar que, na primeira metade do século XX, é relativamente comum nos depararmos com críticas que exaltam Conrad e sua obra. James Huneker (1914) afirma que: “A figura de Joseph Conrad parece solitária entre romancistas ingleses, como o ideal de um artista puro e desinteressado”³ (p. 270, tradução nossa). Huneker, em “O Gênio de Joseph Conrad”, evoca pareceres positivos que apontam Conrad como alguém que “relatou suas aventuras em prosa rítmica, sonora, colorida”⁴ (tradução nossa), além de grande enaltecimento ao fato de Conrad escrever em inglês e esta não ser sua língua-mãe (sua primeira língua foi o polonês), o que lhe confere ainda mais prestígio. Há, ainda nesta crítica, referências sobre a forma como escrevia, sua estrutura textual, que trouxe novas nuances para os romances que tinham, como elemento central, o mar:

Ele se utilizou do romance do mar, [...] - e, para as situações bem apropriadas, acrescentou não só muitas novas nuances, mas invadiu um novo território, revelou os obscuros atavismos e a psicologia que espreita atrás da máscara do selvagem, nos mostrando um mundo de ‘reis, demagogas, sacerdotes, charlatães, duques [...]’⁵ (HUNEKER, 1914, p. 271, tradução nossa).

Para Huneker, Conrad, em suas obras, de modo geral, foi além do que já havia sido publicado sobre a mesma temática: foi renovador, pois ele escreveu sobre o comportamento do “selvagem” de forma diferenciada, ressignificando-o. Porém, não é possível verificar, nas palavras de Huneker, preocupações que vão além da estrutura e maestria das descrições de Conrad:

Inesquecíveis são suas delimitações de pequenos rios súbitos, nunca traçados e suas águas superficiais e turvas, [...] navegando no horizonte, as silhuetas de montanhas preguiçosas, majestosas, a magia lúgubre da noite

³ “[...] *the figure of Joseph Conrad stands solitary among English novelists as the ideal of a pure and disinterested artist.*” (p. 270)

⁴ “[...] *and related his adventures in rhythmic, sonorous, colored prose;*” (p. 270)

⁵ “*He has taken the sea-romance, [...] - and to its well-worn situations has added not only many novel nuances, but invaded new territory, revealed the obscure atavisms and the psychology lurking behind the mask of the savage, and shown us a world of ‘kings, demagogues, priests, charlatans, dukes’ [...]*” (p. 271)

tropical, os misteriosos tambores dos nativos e a escuridão que se pode provar, cheirar, sentir.⁶ (HUNEKER, 1914, p. 271, tradução nossa)

É possível perceber que questões como racismo ou imperialismo europeu ainda não estavam presentes nestas críticas dos anos iniciais após a publicação da obra, em 1902. As preocupações pareciam estar pautadas em questões de estilística, como Frances W. Cutler, que em 1918 redige uma crítica ao *The Johns Hopkins University Press* com o título “*Why Marlow?*” (“Por que Marlow?”, tradução nossa), tecendo comentários sobre a técnica narrativa de Conrad: “Primeiramente, ele [Marlow] revela o método único de Conrad, o método de *zigzag*, do conto dentro do conto, e contador falando de contador.”⁷ (CUTLER, 1918, p. 28, tradução nossa). A história de Marlow é contada por um narrador anônimo e Marlow, por sua vez, conta como foi trabalhar para a Companhia de comércio de marfim e, mais tarde, em busca de Kurtz. Tem-se, então, uma narrativa secundária incorporada em uma narrativa primária, ou como Cutler descreve, uma narrativa em *zigzag*.

Cutler, assim como outros críticos de seu tempo, parece dar grande enfoque ao apelo imagético ao que Marlow narra, já que suas descrições são muito bem elaboradas, demonstrando ser um marinheiro que experienciou elementos muito distintos e, na escrita de Conrad, parecem ter ainda mais vida:

Para conhecer Marlow nós precisamos escutar o que ele nos diz, pois ele narra para nós histórias de uma forma que nenhum marinheiro nunca contou. Desde o Leste mais longínquo, até no próprio *Coração das Trevas*, ele trouxe as aventuras estranhas dos marinheiros, de navios ardendo no meio do oceano, de enredos e perigos da meia-noite.⁸ (CUTLER, 1918, p. 30, tradução nossa)

Cutler, antes de crítico, é leitor, e por isso sua leitura de *Coração das Trevas* parece estar atrelada às representações, dando caráter imagístico à obra de Conrad. A representação, conceito desenvolvido por Iser, é o meio pelo qual o leitor utiliza para imaginar aspectos do texto como portadores de significação, tendo como categoria básica a imagem. A imagem

⁶ “*Unforgettable are his delineations of sudden little rivers never charted and their shallow, turbid waters, [...] sailing low on the horizon, the silhouettes of lazy, majestic mountains, the lugubrious magic of the tropical night, the mysterious drums of the natives, and the darkness that one can taste, smell, feel.*” (p. 272)

⁷ “*Primarily he [Marlow] stands for Conrad's unique, zigzag method of tale within tale, and teller upon teller.*” (p. 28)

⁸ “*For to know Marlow we must listen to him as he tells us tales such as never a seaman told. From the farthest East, from the very heart of darkness, he has brought the sailors' strange adventures, of ships aflame in mid-ocean, of midnight plots and perils.*” (p. 30)

“refere-se ao não-dado ou ausente, dando-lhe presença” (ISER, 1999, p. 58). Cutler, assim como Huneker, apresenta críticas envoltas na presença de imagens, que se estabelecem no ato de apreensão do texto no momento da leitura, de acordo com Iser (1999).

Vejamos a seguir a apreciação de George Herbert Clarke, em 1922:

Em todos os seus romances, as atmosferas de Conrad não são meros elementos de fundo. Elas são imponderáveis, simbólicas, mas muito verdadeiras, que acolhem passivamente a trágicos ou patéticos compatíveis em natureza e humanidade. Capitão Mc.Whirr e a fúria do mar no Tufão; Nostromo e os picos de prata de Higueroa; Kurtz e as selvas sombrias de *Coração das Trevas* [...]; essas junções de qualidade significativa, com o momento espaço-e-tempo em que essa qualidade é mais sutilmente despreocupada, não têm nada do efeito do cenário selecionado, por mais glamoroso, vívido ou sombrio que sejam, mas sim a sugestão de um parentesco necessário, de uma união nem procurada nem evitada, mas aceita como destino.⁹ (CLARKE, 1922, p. 270-271, tradução nossa)

O ponto de vista de Clarke corrobora com o ato de apreensão da leitura proposto por Iser. Em seu texto, Clarke cita a imagem que os cenários de Conrad evocam, uma vez que eles acolhem também os personagens que neles estão inseridos, como é o caso de Kurtz em *Coração das Trevas*. A obra de Conrad permite este tipo de identificação, como a representação de algo não-dado — fato que acompanha a experiência da leitura, de acordo com Iser (1999).

Em 1924, após a morte de Conrad por ataque cardíaco, Virginia Woolf redige um ensaio no qual lamenta a perda deste autor que, nas palavras da autora, deixou para trás um formidável legado. Woolf escreve:

[...] com sua forma reservada, seu orgulho, sua integridade vasta e implacável, [...] Conrad está preocupado meramente em nos mostrar a beleza de uma noite no mar [...]. Secos em nossos pequenos pires, sem a magia e o mistério da linguagem, eles perdem o poder de excitar e estimular; eles perdem o poder da dramaticidade, que é uma qualidade constante da prosa de Conrad.¹⁰ (WOOLF, 1953, p. 310, tradução nossa)

⁹ “In all of his novels Conrad's atmospheres are no mere stage backgrounds. They are imponderable, symbolic, yet very real ethers that passively embrace tragic or pathetic compatibles in nature and in humanity. Captain McWhirr and the fury of the sea in Typhoon; Nostromo and the silver peaks of Higueroa; Kurtz and the sullen jungles in Heart of Darkness; [...] - these marriages of significant quality with the space-and-time moment at which that quality is most subtly to be disengaged have nothing of the effect of selected scenery, however glamorous, vivid or gloomy, but rather always the suggestion of a necessary kinship, of a union neither sought nor shunned, but accepted as destined.” (p. 270-271)

¹⁰ “[...]with its reserve, its pride, its vast and implacable integrity, [...] Conrad is concerned merely to show us the beauty of a night at sea. [...] Dried in our little saucers, without the magic and mystery of language, they

Em seu ensaio, Woolf elogia a eloquência de Conrad, sua capacidade de narrar de forma que encanta e ao mesmo tempo suscita mistério; além disso, a autora expressa como Conrad foi um marinheiro que cativou durante muito tempo garotos e jovens, devido a sua qualidade de líder e de capitão. Desse modo, Virginia Woolf compõe um ensaio no qual tece, com muito respeito, elogios ao autor de *Coração das Trevas* comparando-o a Marlow e dizendo quão rica é sua capacidade imaginativa para descrições e narrações.

Em 1941, Muriel Clara Bradbrook publica o livro *Joseph Conrad: Poland's English Genius* (sem publicação em português no Brasil), no qual faz análises das obras de Conrad, comparando-as entre si e refletindo sobre como uma parece ecoar a outra. No trecho do livro o qual a especialista intitula de “*Work*”, ela alega que *Coração das Trevas* é uma obra-prima e que sua narrativa ecoa outras obras de Conrad, como *Youth (Juventude)*, em português) e *The End of the Tether (O Fim das Forças)*, em português).

Até este ponto, como foi possível notar nas críticas previamente apresentadas, não há menções sobre questionamentos acerca de racismo, colonialismo ou imperialismo europeu. As opiniões parecem estar pautadas em sutileza formal, descrições que incitam percepções imagéticas e impressões sobre a estrutura textual e estilística de Conrad. Isso pode ser explicado por fatores externos à obra de Conrad, como as questões sociais e políticas, por exemplo. Os Estados Unidos, durante muito tempo, especialmente no século XVIII, construíram seu império com base no comércio de escravos, dividindo humanos em “raças” e utilizando, como justificativa, características culturais e biológicas como meio de se manter superiores, de forma a preservar um sistema de exploração (Habib, 2010). Foi só na segunda metade do século XX que começaram a eclodir movimentos exigindo tratamento racial de igualdade, juntamente com movimentos que apoiavam causas étnicas também, como os árabes e os judeus (Habib, 2010). Após 1960, por exemplo, movimentos de guerrilha na África do Sul contra o *apartheid* revelaram-se mais presentes (Lodge, 1983).

É importante apontar também que, a partir de tais movimentos contra a ideia de racismo que foi instaurada em todo o globo durante muitos anos, despontaram estudos acerca da genética que levaram à descoberta de que não é possível afirmar que exista “raças” distintas que possam diferenciar os seres humanos entre si de modo substancialmente efetivo.

lose their power to excite and goad; they lose the drastic power which is a constant quality of Conrad's prose." (p. 310)

Acerca disso, mais recentemente temos o estudo de Alan Templeton (2013, *on-line*), que em seu artigo intitulado *Biological Races in Humans*, afirma: “Populações humanas certamente demonstram diferenças genéticas em diversos espaços geográficos, mas isso não necessariamente significa que raças existam em humanos.”¹¹ (tradução nossa).

Fatores externos como estes devem ser levados em conta em análises como a proposta por este estudo, uma vez que, de acordo com Antonio Candido (2006), situar uma dada obra em certa época ou sociedade pode auxiliar a compreensão dos fatores que influenciaram tal criação artística.

Desse modo, as próximas críticas apresentadas começarão a evidenciar preocupação com raça e igualdade, analisando Conrad sob um viés diferente do que foi proposto até agora.

1.2 CRÍTICAS ACERCA DE *CORAÇÃO DAS TREVAS*: SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Em “A Origem do Totalitarismo”, Hannah Arendt descreveu *Coração das Trevas* “como o trabalho mais esclarecedor sobre a verdadeira experiência na África”¹² (ARENDR, 1979, p.185), em seu livro publicado pela primeira vez em 1951, que trata sobre o aparecimento do nazismo e o stalinismo no século XX. A opinião de Arendt descreve um dos lados nos quais a crítica de Conrad começa a se polarizar: o lado daqueles que o veem como representante cético de políticas internacionais, consciente dos resultados catastróficos de ideologias supremacistas. Guerard, em 1958, redigiu a análise intitulada “A Jornada Interna” (*The Journey Within*, tradução nossa), cuja preocupação principal era verificar se *Coração das Trevas* poderia ser visto como uma metáfora para a exploração psicológica a que a natureza do coração humano poderia estar sujeita, quando se vê em situações de não-civilidade.

O viajante introspectivo deixa o seu mundo racional e familiar, é “separado da compreensão” de seu entorno; sua embarcação está “lentamente na beira de um frenesi preto e incompreensível.” [...] Mais tarde, a tarefa de Marlow

¹¹ *Human populations certainly show genetic differences across geographical space, but this does not necessarily mean that races exist in humans.* (PubMed Central, *on-line*)

¹² “Joseph Conrad, ‘Heart of Darkness’ in *Youth and Other Tales*, 1902, is the most illuminating work on actual race experience in Africa.” (p. 185)

é tentar “quebrar o feitiço” da região selvagem que mantém Kurtz fascinado.¹³ (GUERARD, 1958, p. 245, tradução nossa)

A preocupação de Guerard é com a linguagem usada por Conrad assim como o caráter psicológico que, poucas vezes, é atribuído a esta obra. Sendo assim, Guerard, em sua análise, não dispõe muita atenção ao fato de o romance ser situado na África; pode-se afirmar que, para Guerard, a importância do enredo residia na temática psicológica por trás dos personagens Kurtz e Marlow.

J.H. Stape, em “*On Conradian Biography as a Fine Art*” (2007), menciona Jocelyn Baines, que redige “*Joseph Conrad: A Critical Biography*” em 1960 e aponta que Baines produz uma biografia de forma mais objetiva, estabelecendo certa distância emocional entre seu objeto de estudo. Isso provavelmente ocorre pois ela estava “de forma autoconsciente escrevendo a vida de um homem cujo trabalho estava atrelado a um status 'clássico’¹⁴” (STAPE, 2007, p. 59, tradução nossa). Evidências como esta parecem ainda apontar que durante a década de 1960 as opiniões sobre Conrad e sua obra centravam-se em aspectos como a importância de sua produção e quais fatores o levaram a ser tão estudado.

Em 1977, entretanto, com Chinua Achebe, as críticas parecem tomar outro rumo. Achebe foi, provavelmente, um dos críticos que teve mais destaque por apontar que a obra de Conrad “projeta a imagem da África como 'o outro mundo', a antítese da Europa e, dessa forma, da civilização, um lugar onde a tão vangloriada inteligência e refinamento do homem são finalmente ridicularizados pela bestialidade triunfante”¹⁵ (ACHEBE, 2001, p. 1785, tradução nossa), apresentado assim, uma visão mais dessemelhante à crítica vigente até então. Em seu texto, Achebe manifesta sua opinião de forma muito clara, por meio de citações de trechos do livro que em seguida são problematizados. Em um deles, no qual Marlow narra como eram os nativos africanos, descrevendo-os como “inumanos” e de aparência animalesca, Achebe responde que as descrições de Conrad apresentam africanos como uma massa de membros e olhos que se viravam para vislumbrar os europeus (ACHEBE, 2001, p. 1786). As convicções de Achebe podem ser explicadas por meio da sociologia da literatura,

¹³ “*The introspective voyager leaves his familiar rational world, is 'cut off from the comprehension' of his surroundings; his steamer toils 'along slowly on the edge of a black and incomprehensible frenzy.' [...] Later, Marlow's task is to try to 'break the spell' of the wilderness that holds Kurtz entranced.*” (p. 145)

¹⁴ “[...] *self-consciously writing the life of a man whose work was attaining 'classic' status.*” (p. 59)

¹⁵ “*Heart of Darkness projects the image of Africa as "the other world," the antithesis of Europe and therefore of civilization, a place where man's vaunted intelligence and refinement are finally mocked by triumphant beastiality.*” (p. 1785)

que aponta a importância que o contexto social e político pode ter, influenciando autores e públicos. No caso de Achebe, o contexto eram os anos 1960 e 1970, no qual muitas colônias europeias da África começaram a se independentizar. Neste momento, grupos de resistência negra começaram a surgir, de acordo com McLeod (2000). Isso tudo corrobora com o que Jauss articula em “A história da literatura como provocação à teoria literária” (1994), no qual o crítico alemão comenta que cada escritor depende do meio, das concepções e das ideologias em que se insere. Desse modo, é possível afirmar que Achebe discute *Coração das Trevas* sob a visão do “Outro”, o colonizado, pois ele se encontrava no contexto dos movimentos negros que buscavam uma identidade própria, que não fosse a definida pelo colonizador.

Entretanto, em 1993, Edward W. Said redige uma resposta a Achebe, intitulada “Duas visões em *Coração das Trevas*” (*Two visions in Heart of Darkness*, em inglês), na qual ele diz que não é uma alternativa culpar os Europeus por todos os problemas que ocorreram na história. Said explica que isso não significa desconsiderar o fato de que escolas, muitas vezes, se preocupam pouco em ensinar sobre os principais conflitos envolvendo nações dominantes como os Estados Unidos, por exemplo, configurando, assim, pensamentos que são simplesmente aceitos sem verificação prévia (SAID, 1993, p. 422). A proposta crítica de Said em seu estudo é expressar que *Coração das Trevas* relata como é a atitude imperial, em uma rica narrativa, tendo Marlow como “um forasteiro que permite que você compreenda como o maquinário funciona”¹⁶ (SAID, 1993, p. 426, tradução nossa). Por isso o texto de Said propõe que há duas formas de se observar *Coração das Trevas*: uma delas, como Achebe descreve, cuja representatividade dos nativos não condiz com a realidade e outra, na qual Marlow é quem evidencia a atitude imperial, mostrando ao leitor como de fato essas instituições funcionam e como lhes foi imposta essa posição de forma violenta.

Assim sendo, é possível observar que as críticas acerca de *Coração das Trevas* têm sido muito diversificadas, o que confirma a posição de Jauss sobre umas das formas de avaliar o valor estético de obras-primas por meio da reconstrução do horizonte de expectativa, no qual uma obra foi recebida antes e que, por meio de nova leitura, possibilita outra maneira de encará-la e compreendê-la.

Coração das Trevas foi e continua sendo uma obra estudada e criticada por diversos teóricos, desde a primeira década após o seu lançamento, até o final do século XX, no

¹⁶ “[...] as an outsider can allow you actively to comprehend how the machine works.” (p. 426)

princípio dos anos 1990. No início, os críticos pareciam voltar-se para questões de estilística, narratividade e descrições, demonstrando a genialidade de Conrad ao criar imagens e personagens que evocavam excepcionais interpretações. Contudo, em um contexto pós Segunda Guerra, os estudos parecem evocar outras formas de encarar a obra: primeiramente como uma representação das políticas internacionais vigentes, mais tarde como uma composição de caráter psicológico (especialmente quando analisados os personagens Marlow e Kurtz) e, depois, tendo como expoente desta avaliação, Achebe, que concebe a representação africana como demasiadamente racista, o “Outro mundo”, no qual a civilidade inexistente. Em resposta a Achebe, Said redige sua crítica de forma a tentar ponderar a possível existência entre duas opiniões divergentes, mas possíveis sobre a obra. A primeira delas, sobre a posição do africano ser pouco explorada nos estudos recentes e a segunda, na qual confere a Conrad a posição de um autor que escrevia de forma a relatar como eram as práticas exploratórias exercidas pelos europeus naquele período, não sendo possível culpá-los pelos infortúnios do presente.

Ambas as opiniões divergentes demonstram a principal discussão que permeia *Coração das Trevas*. Por essa razão, também se faz importante observar como são as considerações sobre a representação do Outro em *Apocalypse Now*, de modo a verificar as críticas publicadas sobre este assunto. Logo, a subseção 1.4 irá discutir primeiramente aspectos relativos à visão inovadora de Coppola em relação ao *Coração das Trevas*, para, em seguida, formular alguns questionamentos acerca do Outro em *Apocalypse Now*.

1.3 CRÍTICAS ACERCA DE *APOCALYPSE NOW*: FILMAGENS E *CORAÇÃO DAS TREVAS*

Assim como *Heart of Darkness* foi repleto de críticas desde o seu lançamento, *Apocalypse Now* também seguiu um caminho similar. Em 1991, relatando as controvérsias que envolveram a gênese e finalização do filme, o documentário *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, dirigido por Eleanor Coppola, mostra quantas adversidades, durante quinze meses, o diretor e sua equipe passaram na produção desta obra-prima de Hollywood. Dentre os infortúnios sofridos pelo grupo de gravações, pode-se citar um ataque cardíaco sofrido pelo ator Martin Sheen, o orçamento do filme que ultrapassou os valores

estabelecidos inicialmente e o fato de que Marlon Brando não havia lido o livro para o filme, o que atrasou ainda mais as filmagens.

No artigo “Coppola's Exhausted Eschatology: *Apocalypse Now* Reconsidered”, Asbjørn Grønstad relata as dificuldades de se analisar este filme, pois é necessário, antes de mais nada, verificar tais adversidades enfrentadas por Coppola, uma vez que elas constituem parte inextricável da obra. De acordo com o autor:

Um cronograma de filmagens de 16 meses, 200 horas de filmagens e processo de edição que levou três anos para ser concluído, três finais diferentes e uma sensação geral de turbulência no set (abuso de substâncias, ataque cardíaco, ameaças de suicídio) [...] — o significado desses fatos não é meramente anedótico. (GRØNSTAD, 2005, p. 122, tradução nossa.¹⁷)

Esses são somente alguns dos infortúnios que marcaram a realização de *Apocalypse Now* e, tais dificuldades, como a edição que levou três anos para ser finalizada, as tantas possibilidades de finais e as filmagens que duraram mais de um ano explicitam o panorama cheio de conflitos que ia além das telas, materializando-se na própria construção da obra.

Outro ponto que vale a pena ser mencionado é a discussão sobre *Apocalypse Now* a natureza deste em relação à obra de Conrad. Para Grønstad (2005) o problema é, na verdade, definir um gênero para este filme, pois ele não segue uma ramificação estruturalista definida. Para o autor, não basta classificá-lo como filme de guerra ou um filme sobre o Vietnã, mas verificar o que muda em relação a nossa percepção da obra como telespectadores, caso *Apocalypse Now* seja enquadrado em um gênero. Para o especialista em mídia, inserir a obra de Coppola em uma classificação singular significa enquadrá-la em um critério demasiadamente convencional de se conceber a arte, característica esta que *Apocalypse Now* parece estar bem longe de possuir: a tradicionalidade.

Sendo assim, é possível afirmar que o filme de Coppola não pode simplesmente ser enquadrado em um gênero, pois fazê-lo seria renunciar à multiplicidade que a obra apresenta. Esta pode ser a explicação pela qual muitos críticos não possuem um posicionamento muito concreto sobre o filme em relação a *Coração das Trevas*. Hellmann (1982), por exemplo, afirma que ele “estabelece uma apresentação da jornada simbólica de *Coração das Trevas*”

¹⁷ “A 16-month shooting schedule, 200 hours worth of footage, and editing process that took three years to complete, three different endings, and a sense of a general turmoil on the set (substance abuse, a heart attack, threats of suicide) [...] — the significance of these facts is not merely anecdotal.” (GRØNSTAD, 2003, p. 122)

(Hellmann, 1982, p. 418, tradução nossa¹⁸), sem mencionar se o filme constitui outras relações com o livro. Por outro lado, Marsha Kinder (1979), em “The Power of Adaptation in ‘*Apocalypse Now*’”, articula em defesa de uma adaptação brilhante, altamente pessoal e expressiva, assim como Coppola fez em “O Poderoso Chefão”:

Francis Ford Coppola utiliza a mesma abordagem de adaptação que ele usa na indústria cinematográfica. Ele adota o material ou estrutura de outra pessoa, absorve-o e expande-o, identificando-o com sua própria experiência e, assim, transforma-o em sua própria visão singularmente poderosa. (KINDER, 1979, p. 12, tradução nossa.¹⁹)

Sendo assim, Kinder declara que por mais que Coppola utilize da forma de adaptar reconhecida pela indústria cinematográfica, ele transforma uma obra literária em algo novo e pessoal, cuja visão é ímpar. A autora ainda compara sua habilidade artística expressiva a de diretores como Fellini e Bergman, o que pode levar à ideia de que Coppola, além de se inspirar em Conrad, cria algo totalmente ímpar. Essa pode ser a explicação, até o presente momento, do porquê de especialistas e críticos não trazerem à luz de que forma *Apocalypse Now* e *Coração das Trevas* convergem, pois muitos consideram este filme um produto que deve ser analisado por si só, não necessariamente tendo como ponto de partida o texto literário.

Já Linda Cahir (1992), em seu artigo intitulado “Narratological Parallels in Joseph Conrad's ‘*Heart of Darkness*’ and Francis Ford Coppola's ‘*Apocalypse Now*’”, se propõe a traçar um estudo entre *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* no tocante à narração, estabelecendo pontos de convergência e divergência em ambos. Inicialmente, a autora comenta que o filme de Coppola é “[...] sua versão contemporânea de *Coração das Trevas*.” (p. 182, tradução nossa²⁰) e que as histórias de Marlow e Willard são diferentes, porém suas narrativas são muito similares. É importante apontar que, por “histórias diferentes”, Cahir (1992), assim como descreve Genette, parece querer dizer que a história é a situação que responde às perguntas “quem”, “o quê”, “quando” e “onde”, enquanto a narrativa é a estrutura, a forma na qual estarão dispostas as respostas para essas perguntas. Sendo assim,

¹⁸ “[...]establish the presentation of the symbolic journey of *Heart of Darkness*, [...]”(HELLMANN, 1982, p. 418)

¹⁹ “Francis Ford Coppola takes the same approach to adaptation that he takes to the film industry. He adopts someone else's material or structure, absorbs and expands it by identifying it with his own experience, and thereby transforms it into his own uniquely powerful vision.” (KINDER, 1979, p. 12)

²⁰ “[...] his contemporary version of Conrad's *Heart of Darkness*.” (p. 182)

Cahir aponta que, em cada uma das mídias, o narrador está presente e ao mesmo tempo não está presente, pois no livro tem-se o narrador anônimo que conta sobre a jornada de Marlow, enquanto no filme, isso ocorre pela presença da câmera, que acompanha todos os personagens na busca por Kurtz. Além disso, ambos os protagonistas Marlow e Willard são personagens que, à primeira vista, são apresentados na narrativa como homens que sofreram devido a experiências passadas.

Já Lind (2016), em “*Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*”, demonstra uma posição semelhante à de Cahir e aponta que há inúmeras correspondências entre filme e livro, ainda que muitos críticos discordem desta afirmação e busquem, em grande parte, uma comparação literal entre ambos. Ainda assim, a autora cita Cahir e apoia seu ponto de vista, expandindo-o:

Como disse Cahir, “Coppola entendeu que técnica e tema, estrutura e significado são entidades inseparáveis. Contar uma história de maneira diferente é contar uma história diferente. Por fim, parece que Conrad e Coppola contam a mesma história”. Mas a verdade é mais do que apenas “parece”; Coppola contou efetivamente a mesma história. Assim, sua narração - sua história cinematográfica - não apenas enriquece, mas também ilumina a literariedade de Conrad, além de funcionar, como eu sugiro, como uma espécie de hermenêutica para *Coração das Trevas*. (LIND, 2016, p. 129, tradução nossa²¹)

É possível notar que Lind, nessa afirmação, vai além do proposto por Cahir, pois na verdade, não se trata da “mesma” história. *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* são duas histórias diferentes e, como mencionado pela autora, um filme que tem um livro como texto de partida uma obra literária pode enriquecer a leitura deste, iluminando a literariedade de Conrad, além de difundi-la em outra mídia para públicos distintos. Esse ponto de vista é consoante ao de Stam (2008, p. 468), que diz que a adaptação é a “maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua”. Ou seja, assim como Lind, Stam acredita que obras que dialogam entre si têm essa característica de enriquecimento recíproco, adquirindo e expandindo seus significados.

²¹ As Cahir said, “Coppola understood that technique and theme, structure and meaning are inseparable entities. To tell a story differently is to tell a different story. Ultimately, it seems, Conrad and Coppola tell the same tale.” But the truth is more than merely “seem”; Coppola has effectively told the very same story. Thus his narration -his cinematographic story- does not only enrich but also enlightens Conrad's literariness, as it functions, I suggest, as a kind of hermeneutics for *Heart of Darkness*. (p. 129)

Desse modo, foi possível notar que *Apocalypse Now*, em sua gênese, obteve nítidos infortúnios, configurando, assim, um cenário com muitos conflitos revelados até mesmo além das telas, em seu produto “final”²². Sendo assim, o filme de Coppola é motivo de estudo entre críticos até hoje, pois seu cerne conflituoso estende-se até mesmo em questões sobre a qual gênero cinematográfico pertence e, dentre tantas discussões sobre a temática, ao que tudo indica, *Apocalypse Now* é uma obra ímpar de acordo com os críticos aqui estudados.

1.4 O RETRATO DO “OUTRO” EM *APOCALYPSE NOW*, DE ACORDO COM A CRÍTICA

Até agora, nota-se que há claras referências entre *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*. Bogue (1981), por exemplo, aponta que “*Apocalypse Now* é uma adaptação de *Coração das Trevas* – uma tradução (da página para a tela, da África do século XIX para o Vietnã do século XX) do enredo, dos temas, e do significado do romance de Conrad” (p. 612, tradução nossa²³). Sendo assim, já está estabelecido que se trata, então, de uma *tradução* do texto de Conrad para as telas, por meio da visão de Coppola. Contudo, é de suma importância abordar outro aspecto controverso sobre este filme, que também trouxe controvérsias para o livro: a forma como críticos e teóricos concebem o retrato do colonizado.

Para Bogue (1981), por exemplo, o colonialismo não é o assunto principal da obra de Conrad, mas o contexto no qual Kurtz e Marlow compreendem como funciona a natureza humana. Para o autor, é como se Conrad não necessariamente aprovasse o colonialismo, mas observasse que é uma etapa universal na história. Além disso, Bogue comenta que a barbaridade do colonialismo é o preço que se paga para obter-se a civilização, já que, para esse autor, os homens sucumbem aos seus sentimentos mais selvagens quando privados de civilização, como se nota com Kurtz. Já em *Apocalypse Now*, Bogue afirma que a guerra do Vietnã tem papel principal, diferentemente do colonialismo europeu em *Coração das Trevas*, pois é da guerra que emergem toda a insensatez e crueldade que movem as ações dos

²² A utilização das aspas aqui se deve ao fato de Coppola ter produzido vários finais para o filme e em entrevistas considerar que sua obra não estava, de fato, finalizada.

²³ *Apocalypse Now is an adaptation of Heart of Darkness—a translation (from the page to the screen, from nineteenth-century Africa to twentieth-century Vietnam) of the plot, themes, and meaning of Conrad's novel.*

personagens, enquanto no livro o colonialismo serve de fundo para a narrativa entre Kurtz e Marlow.

Portanto, para este crítico, não há menções sobre o colonizado além do fato de que ele concebe a colonização como algo de grande importância, da qual afloram as atitudes grotescas de Willard e Kurtz. Em artigos mais recentes, contudo, despontam críticas que se dirigem de forma mais específica ao colonizado. Pode-se mencionar como exemplo dessas críticas, o artigo intitulado “A representação do subalterno colonial em *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*” redigido por Silva (2014), no qual o autor afirma que

[...] ambas as narrativas [*Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*] silenciam os nativos, relegam-nos ao *status* de meros figurantes, num cenário que serve para os desdobramentos dos destinos dos homens brancos, personagens centrais das suas tramas”. (SILVA, 2014, p. 3)

Neste trecho, Silva argumenta que tanto no livro quanto no filme o nativo não assume posição de grande destaque, servindo somente como fundo para os acontecimentos da narrativa principal entre personagens brancos.

Além disso, Silva (2014) menciona o discurso de Coppola no Festival de Cannes de 1979, no qual o diretor diz que *Apocalypse Now* não é um filme sobre o Vietnã, é o Vietnã. Essa afirmação, para Silva, demonstrou que Coppola acreditava que a narrativa produzida era verossímil aos acontecimentos da guerra, negando o fato de que a mídia americana acobertou muitos registros e que a realidade apresentada não fosse ficcional.

Coppola apresenta-se como um espectador de olhar neutro sobre uma guerra que, em si, fora construída no próprio imaginário do povo americano (do qual ele fazia parte), quando o que se percebe em todo ato de representar é nada mais que um olhar marcado, pois os sujeitos são marcados pelas suas posições e, a partir delas, constroem realidades. (SILVA, 2014, p. 8)

Sendo assim, a visão de Coppola não pode ser considerada como “neutra” sobre os ocorridos durante a guerra do Vietnã, pois ele é um sujeito americano marcado pela realidade que vivia, sendo esta permeada por veículos de notícias que tratavam da guerra de forma relativamente unilateral. Por essa razão, a forma como o nativo é representado é influenciada por um olhar marcado por uma posição, a qual, neste caso, para Silva (2014), opera no nível de apagamento, silenciamento e na falta de protagonismo. Para ilustrar tal afirmação, Silva cita alguns momentos nos quais os nativos não têm falas e aparecem como se fossem um

“recurso visual”, como na cena da pequena embarcação (em que Mr. Clean se assusta com a movimentação de uma garota que está dentro de um pequeno barco, ao lado da embarcação de Willard e dos outros personagens, e a mata) e quando Kilgore joga cartas de baralho em cima dos corpos de vietcongues²⁴ mortos.

Ao final, Silva (2014) ainda argumenta que muitos críticos defendem a premissa principal de que este filme possua como objetivo mostrar os horrores que a guerra traz, exibindo um Vietnã fictício com protagonistas majoritariamente brancos e que silencia seus nativos.

Desse modo, apesar de as pesquisas sobre *Apocalypse Now* não contemplarem, necessariamente, o viés do colonizado, pode-se afirmar que talvez a tendência atual seja aliar os estudos desse filme com as teorias pós-coloniais, como visto em Silva (2014). Sendo assim, este trabalho se mostra importante, pois busca fornecer mais embasamentos sobre o assunto.

²⁴ De acordo com o Dicionário Houaiss: substantivo masculino: exército ou movimento guerrilheiro comunista do antigo Vietnã do Sul, que lutava contra o governo do sul e contra os norte-americanos, que apoiavam esse governo, durante a guerra do Vietnã (<https://houaiss.uol.com.br>, acesso em 09 de outubro de 2018).

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste momento, serão apresentadas as principais teorias utilizadas para esta análise de *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*. Deste modo, tem-se a seguinte divisão: na primeira subseção (2.1) serão vistas algumas das teorias sobre identidade propostas por Bhabha (1991) para, em seguida, falar sobre o Orientalismo²⁵ como invenção do ocidente, como aponta Said (2007). Na subseção 2.2 apresentam-se alguns delineamentos gerais sobre a teoria do efeito estético e da recepção; logo, a partir da subseção 2.3 serão revelados apontamentos sobre o narrador no romance e no cinema (2.4), além de considerações sobre Tradução Intersemiótica (2.5). Por fim, observaremos alguns estudos sobre o espaço no romance e no filme (2.6).

2.1 QUEM É O “OUTRO”?

2.1.1 Identidade e diferença

Para iniciar a discussão acerca do reconhecimento do “Outro” é necessário pontuar a importância de se compreender a problemática da identidade. Este termo, de acordo com Bonnici (2011), tem conceitos diferentes para a psicologia e filosofia. Enquanto a primeira preocupa-se com a identidade enquanto conjunto de valores, a segunda se volta para as condições necessárias para uma pessoa manter sua identidade ao longo do tempo, abrangendo valores epistemológicos, morais e valorativos. Para o autor, entretanto, sua abordagem é em relação a termos como diferença, diversidade e alteridade.

²⁵ “O Orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o ‘Oriente’ e (na maior parte do tempo) o ‘Ocidente.’” (SAID, 2007, p. 29). Ainda que Said (2007) trate essencialmente de povos árabes e asiáticos, é possível estender seus conceitos para o continente africano também.

Tais termos estão intrinsecamente ligados, pois ao se afirmar a identidade, também se afirma a alteridade e a diferença (BONNICI, 2011). Logo, a partir dessas discussões sobre identidade e diferença, podemos verificar como isso ocorre no âmbito social e cultural, como transcorre, por exemplo, em diferenciações por meio de hierarquias que se estabelecem entre “fala e escrita, natureza e civilização, bondade e maldade” (BONNICI, 2011, p. 36).

Desse modo, é possível perceber os discursos de poder no que se refere às identidades e às diferenças, uma vez que a diferença pode, de acordo com Bonnici (2011), por meio de relações de poder e hierarquias, impor oposições que visam incluir e excluir:

De fato, a identidade e a diferença operam na base de incluir e excluir, marcando fronteiras entre ‘nós’ e ‘eles’, as quais, como afirma Spivak (1985), são posição do sujeito marcada pela hegemonia. Segue-se que estas binariedades produzem a classificação, a polarização e os termos privilegiados. (BONNICI, 2011, p. 36)

Por essa razão, classificações como “masculino/feminino” ou ainda “branco/negro” são algumas das fronteiras marcadas entre “nós” e “eles” que o autor cita. Não é difícil, levando em consideração essas questões, apontar que afirmar a identidade é fixar-se também na diferença, pois enquanto se afirma uma posição como “branco”, por exemplo, o que “não for branco”, será a diferença. Além disso, o autor evidencia que a identidade em si não necessariamente possui traços e marcadores, mas a diferença, sim: por exemplo, na Inglaterra a “raça branca” não é considerada uma identidade racial, mas a “não branca” é caracterizada racialmente.

Essas oscilações que ocorrem nos processos de produção de identidade, de acordo com Bonnici (2011), vão além, chegando até mesmo a pontos de subversão, nos quais mitos como símbolos nacionais ou heróis míticos tendem a subverter aquilo que não se encaixa em tais identidades. Para que essa hegemonia seja quebrada, Bonnici afirma que é necessário que ocorra uma associação entre hibridismo e o fenômeno do multiculturalismo. Sendo assim, o cruzamento entre fronteiras geográficas e descolonizações são alguns dos exemplos que o autor elenca como forma de desestabilizar identidades consideradas como demasiadamente fixas.

De forma análoga, Homi K. Bhabha (1991), em *A questão do ‘Outro’: Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo*, assim como Edward W. Said, atenta ao fato de que para falar sobre a questão colonial não se deve considerar somente as análises de

diferenciação de classe e de gênero. Isso porque o que se sabe hoje sobre o Ocidente não leva em consideração as fronteiras estabelecidas entre suas colônias. De acordo com Bhabha, são nessas fronteiras que a cultura ocidental mostra sua “diferença” e sua prática de exercer autoridade, por meio de discursos em que se notam diferenciações sexistas, periféricas e racistas.

Bhabha também afirma que, para manter seu poder, o ocidente se utiliza de estereótipos, que devem aparecer “sempre *em excesso*, mais do que ser provado empiricamente ou construído logicamente” (BHABHA, 1991, p. 178). Reconhecer o estereótipo, contudo, requer uma resposta política e teórica que desafia modelos deterministas e, para Bhabha, o ponto de intervenção para tal situação deve ter como objetivo “mudar da *identificação* de imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos *processos de subjetividade* tornados possíveis (e plausíveis) por meio de discurso estereotípico” (BHABHA, 1991, p. 178, grifos do autor). Entretanto, Bhabha admite que seu ensaio carece de um maior aprofundamento psicanalítico e de formulação feminista, mas, ainda assim, ele afirma que para compreender a construção do sujeito colonial em discurso do poder colonial, é necessária uma articulação entre as duas formas principais de diferenciação: a racial e a sexual.

Primeiramente é necessário compreender o que *alteridade* significa. Alteridade remete à condição do outro, do que é diferente. Assim, Bhabha declara que a alteridade tem como símbolo a *différence*, no qual nega-se qualquer conhecimento da alteridade enquanto signo diferencial e é nesse processo de “negação” que o problema do sujeito colonial deve ser analisado. Bhabha (1991), ao tratar da *différence*, se vale dos conceitos de Derrida, sobre os quais afirma: “O discurso colonial se encontra sempre pelo menos duplamente inscrito e é nesse processo de *différence*, ao negar a ‘originalidade’, que o problema do sujeito colonial deve ser pensado” (BHABHA, 1991, p. 181). Sendo assim, o teórico crítico utiliza o conceito por trás de *différence* e *différance* de Derrida, em que as palavras homófonas do francês podem ser compreendidas como “diferir” ou “diferenciar”, respectivamente. Em um sentido mais amplo, o movimento da *différence* estabelece diferenças, oposições de conceitos e, em um conceito mais saussureano, são tais diferenças de significações que se estabelecem condições, estruturas e sentidos.

Sendo assim, para Bhabha (1991), são nessas forças opostas em que se está inserido o discurso colonial, pois este objetiva uma construção do colonizado como degenerado, cuja

origem racial parece justificar a conquista destes povos e estabelecer nessas colônias sistemas administrativos e culturais. Dessa forma, por meio da diferença entre colonizador e “Outro” se designam as estruturas de formas de poder e dominação, que negam as características “originais” de determinados grupos em detrimento de diferenciações de gênero, cultura e subjugação racial.

Em seguida, Bhabha afirma que a articulação entre as duas formas mais predominantes de diferenciação - a racial e a sexual - e o seu vínculo no jogo de poder colonial como forma de diferenciação, podem ser situados em termos fetichistas. Nos termos do autor, o fetichismo, nesse contexto, é compreendido como a “negação da diferença” (1991, p. 192), que, paradoxalmente, pode se manifestar por meio da “fixação num objeto que encobre a diferença e restaura uma presença original”. Assim, o colonizador nega o reconhecimento de uma raça/cor/cultura diferentes, mas também se fixa no Outro, querendo instaurar seu domínio sobre este. Uma forma de identificar esse preceito fetichista é com o estereótipo, que nada mais é que uma “forma de representação fixa e interrompida que, ao negar o jogo da diferença [...], cria um problema para a representação do sujeito em acepções de relações psíquicas e sociais” (BHABHA, 1991, p. 193).

Em relação ao estereótipo, Bhabha explica que este é capaz de afirmar-se de maneira tão forte na consciência que ele pode estabelecer um novo tipo de gênero, de pessoa, configurando-se como atividade anulante. Isso significa que, muitas vezes, a pele ou a cultura de alguém, por meio do estereótipo, pode acabar determinando o que a pessoa é, sem considerar outros fatores que poderiam, de fato, indicar verdadeiramente a identidade desta pessoa. Como exemplo, Bhabha cita o negro que, onde quer que ele vá, será sempre negro, será visto como devasso ou até mesmo poderá instigar o medo, devido aos estereótipos presentes em histórias nas quais os heróis são brancos e os demônios e vilões, negros. Ademais, por meio do estereótipo, o colonizador reconhece que exista a diferença, mas prefere negá-la ou encobri-la, pois dessa forma é mais fácil manter o aparato de poder, assim reduzindo o sujeito a termos como “pele” e “raça”.

Sendo assim, discutir termos como “estereótipo”, “alteridade” e como o colonizador sustenta seu poder sobre o Outro se demonstra como fundamental para discutir se e como tais aspectos se desenvolvem nos trechos selecionados para a análise de *Heart of Darkness* e *Apocalypse Now*.

2.1.2 Algumas conceituações sobre o Orientalismo

A definição de “Oriente” e “Ocidente” remete à Geografia e envolve os pontos de orientação do Sol. Hoje, contudo, o significado de “Oriente” e “Ocidente” parece ter ganho designação mais ampla por meio dos estudos pós-coloniais. Edward W. Said (2007), em seu livro *Orientalismo — O Oriente como invenção do Ocidente*, aponta que existe uma longa tradição em associar a palavra *Oriente* a um local exótico, cheio de paisagens encantadoras e experiências extraordinárias. Este tipo de representação é uma visão compartilhada, em grande parte, pelos europeus, que concebem o oriente simplesmente como um local adjacente à Europa, sem considerar que “é o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro” (SAID, 2007, p. 27-28).

Desse modo, a problemática principal instaurada por Said é chamada de *Orientalismo*, que consiste em abordar o oriente sob a visão ocidental europeia. Tal forma baseia-se na concepção de que existe um “Outro” na visão Eurocêntrica, sendo este “Outro” o Oriente. Assim, “O Orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o “Oriente” e (na maior parte do tempo) o ‘Ocidente’” (SAID, 2007, p. 29). É devido a essa diferenciação entre Oriente e Ocidente que muitos teóricos, romancistas, filósofos, políticos, entre outros, descrevem em seus textos e tratados sobre esse “Oriente” estereotipado e esse é o conhecimento que é passado adiante, durante muito tempo.

Contudo, Said salienta que o Orientalismo possui instâncias que vão além das manifestações acadêmicas, podendo se evidenciar de forma histórica:

Tomando o final do século XVIII como ponto de partida aproximado, o Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente - fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (SAID, 2007, p. 29)

Por isso o Orientalismo também pode ser entendido, de certa maneira, como uma forma de estabelecer domínio tanto ideológico quanto político, sociológico, militar e científico por parte da cultura europeia. Devido a relação entre oriente e ocidente ser

majoritariamente de poder, Said aponta que o oriente foi “transformado em oriental” (SAID, 2007, p. 33), ou seja, por causa de inúmeras representações em romances, por exemplo, os leitores produziram, em seu imaginário, a imagem *do que é ser oriental*. Assim, o Orientalismo não pode ser compreendido como “uma estrutura de mentiras ou de mitos que simplesmente se dissipariam ao vento” (SAID, 2007, p. 33), pois essas representações vão além: elas estão vinculadas à cultura. A cultura influencia ideias, pessoas e instituições e “é o resultado da hegemonia cultural em ação que dá ao Orientalismo durabilidade e força” (SAID, 2007, p. 34).

É importante destacar que Said aponta que o Orientalismo não é somente um tema político refletido de forma passiva pela cultura; nem é uma odiosa trama imperialista ocidental que busca oprimir o oriental; o Orientalismo é, antes,

[...] a *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica, [...] mas também de uma série de ‘interesses’ que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo) [...]. (SAID, 2007, p. 40-41)

Com essa afirmação, o autor infere que para compreender o Orientalismo, primeiramente é necessário perceber que há um intercâmbio de poderes desiguais, marcados por forças políticas, intelectuais e culturais e não é originado de modo repentino. O Orientalismo mantém-se, pois está instaurado de forma coletiva e estereotipada, tudo isso como forma de controlar este mundo que é desconhecido.

Para compreender de que maneira o Orientalismo se mantém como forma de pensamento durante tanto tempo, é importante considerar as publicações de críticas, de forma a buscar compreender como pesquisadores avaliam as questões sobre o Orientalismo, identidade, *différance*, enfim, como ocorre a diferenciação do Outro. Levando isso em consideração, mais adiante, durante a análise de *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*, serão utilizadas as conceituações sobre Orientalismo de forma a compreender como ocorre a caracterização do colonizado em ambas as obras.

2.2 O NARRADOR NO ROMANCE

Adorno, em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de 1954, busca definir qual a condição do narrador na atualidade, dado o paradoxo que este se encontra: existe, hoje, a impossibilidade de se narrar, porém, o romance carece de narração. Uma das razões para isto, listadas por Adorno, reflete no fato de que a partir do século XIX a reportagem parece ter ganho mais eminência na ordem do relatar que o romance. Outra obra igualmente importante que também trata sobre o narrar é “O narrador”, de Walter Benjamin, publicado originalmente em 1936, na qual Benjamin explana que “as ações da experiência estão em baixa” (1994, p. 198). Ou seja, aquilo que é vivido pelo ser humano não parece mais caber na forma de narrar arcaica.

Já Adorno mostra que, após a Segunda Guerra Mundial, a experiência de narrar, transmitir algo, cai em decadência, pois não há mais o que relatar: “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite.” (2003, p. 56). Isso significa que, mesmo após vivenciar as mais diversas situações, “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1985, p. 198). No momento em que não se tem mais um narrador que conta histórias e aventuras, não é possível mais narrar da mesma maneira como antes.

Nesse sentido, tanto Adorno quanto Benjamin refletem não somente sobre aquilo que se comunica, mas na forma como é transmitido. Enquanto o primeiro apresenta o desejo do narrador em contar algo como uma atitude pretensiosa, o segundo expande essa declaração ao dizer que “somos pobres em histórias surpreendentes” (p. 203), dado que “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação” (p. 203). Isso quer dizer que necessita-se cada vez mais de situações que possam ser narradas, como histórias e experiências; por outro lado, tem-se a difusão do excesso de informações que cada vez mais abandonam a ideia de um narrador para dar lugar a um modo de relatar objetivo, que preza mais pela veracidade do conteúdo do que pela forma como se difundem tais informações.

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que

transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. (ADORNO, 2003, p. 57)

São fatores como o trabalho com a palavra e a produção de textos que expressam tendências mais subjetivas que determinam o romance como uma forma de arte singular. Como o próprio autor situa: é preciso renunciar a tarefa de expressar tudo com apego à realidade; e é por isso que a narrativa supera a reportagem, porque ao extrapolar a realidade, cria abertura a novas formas de interpretar. Benjamin (2003) ilustra isso quando descreve uma história de Heródoto que, mesmo depois de muitos anos, ainda provoca reflexão e interpretações distintas. Além disso, de acordo com Adorno, é importante apontar que a própria alienação pode ser também uma maneira de superar o “enigma da vida exterior” (p. 58), isto é, a alienação pode ser utilizada como um mecanismo de expressão no romance. Por isso, o autor declara que quanto mais alienados os homens se tornam, mais enigmáticos eles parecem ser e por isso o romance está apto para falar dessa situação atual, uma vez que é por meio da “transcendência estética” que é possível confrontar o mundo e expressar como os homens estão alienados uns dos outros e de si mesmos.

No processo para compreender o que é a transcendência estética, Adorno, em Teoria Estética (1970), revela que a beleza da natureza é surpreendente por ser mais do que de fato é. Esse <<Mais>>, para Adorno, pode estar contido em uma obra de arte, quando esta “arranca este mais à sua contingência, torná-lo senhor da sua aparência, determiná-lo a ele mesmo como aparência, e também negá-lo como irreal” (ADORNO, 1970, p. 95). Sendo assim, por meio da própria transcendência, uma obra de arte pode possuir esse <<Mais>>, se sobressaindo e atingindo o que, de acordo com o autor, dispõe de algo propriamente espiritual. Consoante a esta temática, Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, constata que

o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. [...] Por meio de choques ele [Kafka] destrói no leitor a tranqüilidade (*sic*) contemplativa diante da coisa lida. (ADORNO, 2003, p. 61)

Sendo assim, ao reduzir-se a distância estética por meio da figura do narrador, o leitor não mais poderá permanecer como mero sujeito passivo diante desta obra de arte, pois a atitude da leitura, antes absorta, agora pode suscitar um choque no leitor, despertando os mais diversos sentimentos. Esta leitura contemplativa, como citado por Adorno, era comum nos romances mais tradicionais, porém nos romances contemporâneos, como Kafka, por exemplo, isso muda: o leitor é convidado a perceber emoções distintas, que não cabem mais a um observador imparcial.

Como é possível verificar, Adorno demonstra o poder que o narrador pode ter, ultrapassando até mesmo as páginas e interferindo na forma como o leitor pensa sobre diversas questões. Já para Benjamin, “o narrador figura entre os mestres e os sábios” (p. 221), pois é ele quem sabe dar conselhos, não necessariamente como provérbios o fazem, mas como sábios, pois, para o autor, o narrador recorre tanto a sua própria experiência quanto a experiência de outros para guiar e orientar. Diante disso, Adorno afirma que “O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (p. 221), sendo possível ampliar essa declaração para o leitor, o qual ao presenciar uma narrativa, pode encontrar a si no momento da leitura, possibilidade esta que se torna viável por meio do narrador.

Tendo em vista a importância do papel do narrador para diminuir a distância estética entre texto e leitor, o presente estudo se valerá destas acepções para averiguar como se comporta o narrador nas obras escolhidas, expondo uma comparação entre os narradores presentes em *Heart of Darkness* e *Apocalypse Now*.

2.3 O NARRADOR NO CINEMA

“Não há histórias sem alguém que as possa contar”²⁶, é a afirmação de abertura de Jost e Gaudreault, em “Enunciação e Narração” (tradução nossa, p. 45, 2004). Isto parece ter sentido, já que o próprio termo “história” evoca o sentido de “narrativa”, ou seja, a exposição de um acontecimento que deve ser realizada mediante a figura de um sujeito que tem algo para contar. A diferença, entretanto, entre um romance e um filme, é que o segundo pode mostrar uma ação, ao invés de contar o que ocorreu (Gaudreault & Jost, 2004). Devido a esta peculiaridade da mídia cinematográfica é necessário refletir sobre alguns aspectos da

²⁶ “There are no stories without a storytelling instance.” (Gaudreault & Jost, 2004, p. 45)

narração no cinema, visto que essa se encontra em uma posição diferente em relação ao romance.

Em primeiro lugar, é importante verificar se a hesitação sobre quem é o narrador no cinema deveria centrar-se na percepção do espectador, ainda que essa represente certa inexatidão, ou se deveríamos buscar um sistema de instâncias narrativas dentro do filme que sejam capazes de explicar sua textualidade. É exatamente nessas duas circunstâncias que Gaudreault e Jost formulam suas hipóteses sobre o assunto e que serão listadas a seguir.

2.3.1 Instâncias narrativas: da enunciação para a narração

A enunciação pode ser definida, de acordo com Gaudreault e Jost, como a relação entre o que é dito e as diferentes fontes que produzem afirmações. A enunciação depende dos protagonistas do discurso (receptor e emissor) e da situação da comunicação. Além disso, de forma mais geral, pode ser entendida como “traços linguísticos da presença do falante dentro de um enunciado” (GAUDREULT & JOST, 2004, p. 46). Estas definições são importantes pois ajudam a compreender a diferença entre história e discurso. Para isso, Genette utiliza-se dos preceitos de distinção de Benveniste, verificando que “a oposição entre história e discurso é menos que uma fronteira absoluta que o produto de perceber, de uma forma variante, a presença do falante no que ele diz”²⁷ (tradução nossa, p. 47).

Não há história sem discurso e este possui certas marcas, sinais, que mostram a presença do narrador, que é aquele que detém o discurso. A utilização de pronomes relativos, por exemplo, pode ser considerada marca do discurso de um narrador, assim como a utilização do tempo passado pode ser traço da descrição de algo decorrido, podendo se constituir como forma de narrar. Se lemos a frase “No dia 15 de janeiro João estava em casa” podemos compreendê-la, mesmo que não saibamos quem é que a verbalizou. Como não temos acesso ao contexto dessa frase, não seria totalmente impossível constituí-la como uma instância narrativa. Contudo, quando tratamos de narração fílmica, perceber alguns dos traços de uma narrativa pode ser uma tarefa um pouco mais complexa e, por isso, estudiosos

²⁷ “[...] *the opposition between story and discourse is less an absolute boundary than the product of perceiving, in a varying way, the presence of the speaker in what he says.*” (Gaudreault & Jost, 2004, p. 47)

da área buscam encontrar certas características em filmes que possam ser configurados como traços da presença de um narrador.

Jost (1983) elenca seis casos nos quais a subjetividade da imagem pode ser compreendida como traços da presença de narrador, que vão desde ponto de vista abaixo do nível dos olhos, até a utilização de dispositivos para observação e foco de imagem, como observar uma imagem pela fechadura. Dentre estes casos, o denominador comum entre eles que pode ser compreendido como o fator mais importante a ser ressaltado é o olhar da câmera. Este é, possivelmente, o que Gaudreault e Jost definem como dêitico que pode ser considerado como a marca da presença de um narrador no discurso fílmico.

Sem enredar em uma descrição abrangente do ponto de vista, a qual já abordamos em outro lugar (Jost 1989; Gaudreault e Jost, 1990), o mais importante para os nossos propósitos aqui é: na linguagem, os dêiticos constituem um “emissor-observador” (Kerbrat-Orrechioni 1980: 49), a pessoa que oferece o discurso e sua posição no espaço. “Estou sozinho aqui; à minha direita é a cômoda, à minha esquerda, a janela” revela não apenas uma situação discursiva, mas uma situação discursiva sob uma perspectiva. No caso do filme, as marcas da subjetividade sugerem que há alguém assistindo a cena, uma pessoa localizada na diegese, enquanto que, em outras ocasiões, é traçada a presença de algo além da diegese, um grande criador de imagens”. (GAUDREULT E JOST, 2004, p. 48, tradução nossa²⁸)

Para ilustrar tal fato, os autores citam a importância da câmera como “grande criador[a] de imagens” em ocorrências como *flashbacks*, por exemplo. Nestes, para verificar o que um personagem estava pensando, a câmera focaliza um momento específico do passado e depois retorna para o presente, como se ele estivesse inserido nessas reminiscências. Tudo isso, para o espectador, pode ser visto em uma cena de longa duração, mas, para o personagem, no filme, não se passaram mais do que alguns segundos do momento em que o *flashback* se iniciou.²⁹ Este *flashback* ocorre de forma efetiva, pois há a contribuição do

²⁸ *Without embarking on a comprehensive account of point of view, which we have addressed elsewhere (Jost 1989; Gaudreault and Jost 1990), the most important thing for our purposes here is this: in language, deictics construct a “speaker-observer” (Kerbrat-Orrechioni 1980: 49), the person who offers the discourse and his position in space. “I am alone here; on my right is the chest of drawers, on my left the window” reveals not only a discourse situation, but a discourse situation from a perspective. In the case of film the marks of subjectivity suggest someone watching the scene, a person located in the diegesis, while, on other occasions, they trace the presence of something beyond the diegesis, a grand image-maker.” (Gaudreault & Jost, 2004, p. 48)*

²⁹ O artifício do *flashback* também é comum na literatura e opera mais ou menos do mesmo modo. Entretanto, na crítica literária, é mais comum que o termo sinônimo “analepse” seja utilizado para designar esse mecanismo.

“grande criador de imagens”, ou seja, a câmera. Outrossim, Gaudreault e Jost enfatizam que instâncias cinematográficas como o diretor ou ainda, distorções e diferentes angulações (estendida, alta, baixa) também são responsáveis pela composição do “grande criador de imagens”. Assim, a câmera e os outros elementos associados a ela são o que Gaudreault e Jost denominam de “o grande criador de imagens” e ele é o responsável por sugerir uma perspectiva narrativa que é elaborada por meio das características que o meio cinematográfico possui.

Vale ressaltar que “a percepção da enunciação varia de acordo com o contexto audiovisual e a sensibilidade do espectador” (Gaudreault & Jost, 2004, p. 49). Mesmo que existam mecanismos e momentos que nos digam, em um filme, que um *flashback* está ocorrendo, por exemplo, isso não significa que todos irão perceber estas peculiaridades da mesma maneira. A percepção do espectador pode variar por diversos fatores, como conhecimento, idade, classe social e período histórico (Gaudreault & Jost, 2004). Sendo assim, a próxima subseção irá dedicar-se à explicação acerca dessa percepção do espectador e o quê isso pode nos dizer acerca do que está sendo narrado e por quem.

2.3.2 A percepção do espectador: O narrador explícito e o narrador não explícito

Em diversas situações, no cinema, a presença do narrador é clara: em um documentário, por exemplo, é fácil identificar quem narra uma cena após outra. Entretanto, isso nem sempre pode ser percebido de forma tão explícita. Isto ocorre, pois, de acordo com Gaudreault (2009), “O narrador transmuta tanto na medida em que a narrativa na qual ele está é sujeita a um processo de trans-semiotização quanto ao grau em que o próprio narrador é, em si, ficcionalizado”³⁰ (p. 114, tradução nossa). De acordo com Gaudreault, há situações em que os “fios” narrativos se desenrolam de forma mais fácil. Isso ocorre quando o espectador sabe quem é que narra a história: seja um bardo ou um pai que conta uma história para seu filho, esses narradores são explícitos. Gaudreault continua seu pensamento, comentando que é o tipo de narrador que é perceptível, pois ele possui proximidade com aquele a quem ele conta a história, podendo ser, inclusive, tocado fisicamente. Outrossim,

³⁰ *The narrator transmutes both to the extent to which the narrative within which it functions is subjected to a process of trans-semiotization and to the degree to which the narrator itself is fictionalized.* (Gaudreault, 2009, p. 114)

quando o narrador utiliza da narrativa de outro personagem para contar algo, ele não pode ser considerado o autor daquilo que conta:

Mesmo quando sua história é emprestada de outro ser humano - mesmo quando, para dizer de outra forma, eles não são os autores da história que estão dizendo - eles permanecem os narradores subjacentes e primários dessa história. O simples motivo para isso é que, como narradores, não são as “criaturas” de ninguém. (GAUDREAULT, 2009, p. 114-115, tradução nossa)³¹

A trans-semiotização, por sua vez, ocorre quando um narrador conta algo e em seguida o espectador é transportado à situação na qual o narrador relata. Nesse momento, temos acesso à circunstância que trouxe o narrador até o presente momento em que ele se encontra, revelando as ações no presente para alguém. O narrador mostra, nesse caso, um mundo diegético, como se fora a história daquilo que ele está contando vista externamente, ou seja, um narrador extra-diegético, segundo Genette (1979). Cada personagem possui voz própria, mesmo que, na realidade, a memória de quem conta algo seja obviamente limitada. Estes são fenômenos, de acordo com Gaudreault e Jost (2004), que “aceitamos de forma a acreditar na diegese, de forma a identificar-nos com personagens e seus pontos de vista” (p. 50, tradução nossa)³².

Os casos listados até agora não apresentam grandes problemas de entendimento. Todavia, há duas lacunas listadas por Gaudreault e Jost (2004) que merecem especial atenção: 1) Lacuna entre o que o personagem deveria ter visto e o que nós vemos e 2) Lacuna entre o que o personagem nos diz e o que vemos. A primeira lacuna, de acordo com os autores, pode ser vista quando, por exemplo, alguém está descrevendo algo e há sobreposição de imagens que exibem algo distinto daquilo que o narrador está dizendo. Isso é comum em situações em que se busca desmascarar as reais intenções do narrador ou quando tem-se um propósito de trazer ironia à fala daquele que narra. Já na segunda lacuna, os autores exemplificam com o filme *Diário de um Pároco de Aldeia* (Robert Bresson, 1951), no qual, em uma cena, a filha da condessa vê o padre conversando com a sua mãe. O padre não

³¹ *Even when their story is borrowed from another human being - even when, to put it another way, they are not the authors of the story they are telling - they remain the underlying and primary narrators of that story. The simple reason for this is that, as narrators, they are not the "creatures" of anyone.* (Gaudreault, 2009, p. 114-115)

³² “[...] we accept in order to believe in the diegesis, to identify with characters and their points of view.” (Gaudreault & Jost, 2004, p. 50)

percebe que é observado pela garota e, mais tarde, outro personagem, o padre de Torcy, diz a esse padre que ele foi visto conversando com a condessa. O padre não compreende como isso ocorreu, pois não havia como o pároco de Torcy ter visto essa cena. Então, ele questiona onde estava a filha da condessa enquanto a conversa com a condessa se passava e o pároco de Torcy diz que a garota estava nos jardins, abaixo da janela. Nessa situação há uma contradição entre o que é dito e o que é mostrado: o que vemos é a garota que viu sua mãe conversando com o pároco. Depois, temos outro personagem, o padre de Torcy, contando que a garota estava em outro lugar. Esse é um exemplo de incoerência entre o que é dito e o que vemos, pois o espectador claramente viu a garota observando o pároco, mas o que é reproduzido para o espectador é que a garota não estava ali, naquele momento, mas em outro local.

Com estes casos, Gaudreault e Jost (2004) querem mostrar que se o espectador não possuir sensibilidade para esses tipos de enunciação, ou seja, se ele não perceber esses procedimentos cinematográficos que aparecem com certa frequência em filmes, ele pode ser relembrado da presença do narrador. Isso pode ocorrer com a presença de um narrador verbal (que é explícito), ou por meio de um criador de imagens que está por trás (e é implícito, como o olhar da câmera), manipulando o que é visto.

Após estabelecermos a importância das categorias narrativas no cinema, é importante, nesse momento, tratarmos da relação entre livro e filme. Por essa razão, em seguida, de modo a compreender melhor os conceitos relacionados à tradução, na subseção 2.5 serão explanadas algumas concepções-chave sobre Tradução Intersemiótica e Adaptação.

2.4 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Ao falar de tradução é indispensável considerar as definições cunhadas pelo linguista Roman Jakobson, em 1969, em seu livro *Linguística e Comunicação*. Nele, Jakobson reconhece que há três formas de se traduzir um determinado texto: 1) a tradução interlingual (entre duas línguas), 2) a tradução intralingual (dentro da mesma língua) e 3) a tradução intersemiótica (entre meios semióticos distintos). Esta última, o interesse de nosso estudo, pode ser definida, de acordo com o linguista russo, como o ato de transpor um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, como a “transposição” de signos verbais para signos visuais, por exemplo. Embora Jakobson empregue o termo “transposição” para definir

o que é a tradução intersemiótica, é necessário pontuar que a utilização deste substantivo pode trazer algumas divergências de conceito, uma vez que a ideia que se busca aqui não é a de “transferir algo para outro local”, mas de ressignificar cada meio considerando suas especificidades.

Sendo assim, parece pertinente utilizar “tradução intersemiótica” como forma de se referir à reconstrução de uma narrativa literária impressa para o meio cinematográfico, como intitula Jakobson. Da mesma maneira como o linguista russo utiliza “tradução intersemiótica” (ou transmutação) para se referir à tradução entre meios semióticos diferentes, Clüver (2006, p. 18), ao se referir ao processo de tradução de uma linguagem, como a literária, para outra mídia, como a fílmica, vale-se do termo “intermedialidade”, ou ainda, “adaptação/texto intermediária(o)”:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (CLÜVER, 2006, p. 18-19)

Por conseguinte, é possível perceber que Clüver extrapola o conceito de Jakobson, pois o teórico de literatura comparada considera que as artes, de forma ampla, são “intermediárias” pois, muitas vezes, conversam entre si, influenciando umas às outras. “Intermedialidade”, segundo o autor, define-se por “dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 20). Sendo assim, ao associar artes provenientes de mídias distintas, tem-se o processo de “intermedialidade”.

Discorrer sobre terminologias no campo da tradução intersemiótica significa trazer à luz discussões de diversos autores sobre o assunto. Diniz (2005), por exemplo, utiliza os termos “adaptação” e “tradução” como sinônimos para referir-se à tradução intersemiótica de determinada obra literária. Contudo, Hutcheon (2013) comenta que a expressão “adaptação”, pode, por vezes, ser interpretada como uma produção mais “livre” em relação

ao texto de partida, (quando comparada ao conceito de tradução, que habitualmente é compreendido como “mais fiel”):

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:
 >> Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
 >> Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
 >> Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.
 (HUTCHEON, 2013, p. 30)

Assim sendo, adaptações podem ser vistas como uma forma diferente de se contar o enredo proposto pelo texto fonte, sendo inevitável, na adaptação, atualizar, ou ainda, realizar ampliações e inserções na história fonte. Além disso, de acordo com Hattnher (2010) a palavra “adaptação”, durante muito tempo, foi utilizada para designar o vetor literário/cinematográfico, o qual necessariamente partia do primeiro e chegava no segundo. Entre estudiosos citados por Hattnher que utilizam dessa nomenclatura, tem-se Bluestone, por exemplo, com sua obra *Novels into Film*, de 1957. Sendo assim, Hattnher (2010) aponta que “esse direcionamento preferencial nos estudos de adaptação parece expressar uma convicção de superioridade de um suporte sobre o outro.” Suposições como essas nos fazem questionar o termo “adaptação” para filmes que dialogam com livros, uma vez que o vetor tende a pontar para o texto literário como o ponto mais significativo dessa díade arte literária/arte cinematográfica, como se o segundo tivesse que “obedecer” a uma suposta “configuração” ideal proposta pelo primeiro. Ainda que este estudo seja observado do ponto de estudo das Letras e literaturas correspondentes, não é o nosso objetivo denominar um tipo de arte como “melhor” ou “superior” em relação a outra.

Além disso, há outro ponto que é necessário ser elencado: a ambiguidade que este termo pode trazer, por frequentemente estar associado a produções cinematográficas que, muitas vezes, são consideradas “inferiores” por não se relacionarem “fielmente” ao texto de partida. Por este motivo, neste de modo a evitar possíveis questionamentos acerca da fidelidade do texto cinematográfico em relação ao texto impresso, optou-se pela utilização do termo “tradução intersemiótica.” É de suma importância ressaltar que não há pretensão nesta pesquisa de discutir a (in)existência de uma “fidelidade” linguística nas produções analisadas. Portanto, a adoção da expressão “tradução intersemiótica” parece ser adequada para utilização neste contexto (ao invés do termo “adaptação”), evitando, assim, problemas relacionados à terminologia como aqueles já citados anteriormente.

Apesar de parecer algo já esclarecido teoricamente no campo dos estudos da tradução, a questão da “fidelidade” ao texto de partida ainda é um assunto recorrente, principalmente quando consideramos o senso comum. Hutcheon (2013) aponta que tal hierarquização do texto escrito em detrimento de qualquer adaptação advém de uma forte presença iconofóbica (desconfiança em relação à mídia visual) e logofílica (a palavra considerada como sacra). Além disso, Hutcheon (2013) aponta que contrariar as expectativas de fãs, que têm determinados textos como “queridos”, é fator suficiente para que a adaptação seja vista de forma negativa. Hattner (2010) cita que é muito comum ver leitores de um determinado romance não desejarem que mexam em seu texto e, caso isso ocorra, estes mesmos leitores exigem que sejam feitas poucas alterações, para que não ocorra uma “deturpação” naquilo que lhes é tão precioso. Por isso, Diniz (2005) e Vermeer (1985) propõem a relativização do termo “fidelidade”, uma vez que a fidelidade linguística ao processo tradutório é ilusória, mas a fidelidade ao objetivo de uma determinada tradução, não. Ainda que o linguista e tradutor não trate especificamente de tradução intersemiótica, é possível partir de suas discussões para pensar também nesse tipo de traduções, pois elas também têm um objetivo mercadológico, público-alvo etc. De acordo com Vermeer, “Não é o texto de partida o factor determinante, não o é a fidelidade a este, mas a 'fidelidade' ao objectivo, à intenção, ao destino que se dá ao texto de chegada. O factor central de cada tradução é o texto de chegada” (VERMEER, 1985, p. 8, tradução portuguesa).

Por isso, toda tradução deve levar em consideração o “por quê”, o “para que” e o “para quem” se traduz. Dessa forma, qualquer texto traduzido se torna “original” em si e não uma mera cópia do texto de partida, já que é produzido considerando uma finalidade e um público receptor.

Segundo Diniz (2005), uma produção cinematográfica baseada em um texto literário o enriquece, não por ser mais valiosa do que o texto de partida, mas por proporcionar diferentes possibilidades de leitura e interpretação. Para a teórica, a narrativa existe em diferentes meios e não há a “perda” de significado nessa passagem de um meio para outro, mas construções distintas que recorrem aos recursos disponíveis em cada meio, uma vez que:

[...] diferentes sistemas de signos enumerados nunca são percebidos isoladamente: fazem parte de um todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçando-se mutuamente e criando novos sentidos a partir de seu contraste irônico, ou sua tensão interior. O sentido global de uma

representação dramática emerge do impacto total dessas estruturas complexas de significados interrelacionados. (DINIZ, 2005, p. 321)

Neste trecho, a autora refere-se aos elementos estéticos do cinema, como movimento da câmera, velocidade da filmagem, edição, montagem, entre outros recursos que, juntos, contribuem para a realização do produto final: o filme. Devido a estas estruturas visuais que o cinema traz consigo, é possível ampliar o significado e a interpretação do texto de partida (como um livro, por exemplo), uma vez que proporciona uma ampliação do texto escrito por meio da utilização de recursos próprios a esta mídia.

Portanto, uma análise comparativa entre meios semióticos distintos não deve ser pautada por princípios de equivalência (os quais podem desvalorizar a produção), mas por questões extratextuais que valorizem a forma como os meios são constituídos e as práticas de leituras que cada meio proporciona.

2.5 DEFININDO O ESPAÇO NO ROMANCE E NO FILME

2.5.1 O espaço no romance

O espaço tem papel primordial em um romance, podendo “alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc.” (DIMAS, 1985, p. 5). Por isso, Antonio Dimas (1985) declara que, muitas vezes, o espaço, no romance, passa despercebido pelo leitor. Porém, isso não significa que ele tenha menos importância que os outros componentes da narrativa – pelo contrário: significa que o escritor provavelmente soube camuflá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se de forma orgânica juntamente com os outros elementos. Mesmo assim, alguns pontos importantes devem ser levados em consideração, de acordo com o teórico, especialmente a diferença entre espaço e ambientação. Em outras palavras:

[...] na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. [...] o espaço é denotado; a ambientação conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar dimensão simbólica. (DIMAS, 1985, p. 20)

Desse modo, ambos os conceitos caminham juntos, porém devem ser compreendidos como distintos. Para Dimas (1985), enquanto o espaço possui um efeito de significação mais direto, sem sentidos derivativos, a ambientação sugere, implica um significado. Em tratando-se de literatura, no entanto, é uma afirmação problemática dizer que existam “espaços puro e simples”, uma vez que os espaços e seus elementos não se encontram em textos literários sem necessidade. Devido ao fato de esse ponto de vista ser controverso, ele não será utilizado neste estudo. Nos atentaremos em utilizar a concepção de ambientação deste autor para evitar possíveis ambiguidades que possam surgir. Caso sejam utilizados termos como “espaço”, será no âmbito de sinonímia para “ambientação” do entendimento de Dimas (1985).

A partir do conceito de ambientação, para Dimas, pode-se realizar uma divisão em dois conceitos: ambientação *franca* ou ambientação *reflexa*. A primeira refere-se às descrições diretas realizadas pelo narrador, enquanto a segunda à forma como algo pode ser percebido por um personagem, sem uma colaboração do narrador. Além desses dois tipos, o teórico também cita que há um terceiro tipo: a ambientação *oblíqua* ou *dissimulada*. Esta é mais difícil de se perceber, pois normalmente aparece em fluxos de consciência. Neste caso, as características do espaço no qual a ação irá ocorrer deve ser descrito pelo personagem, por meio de narração dos seus pensamentos que, normalmente, apresentam suas impressões pessoais ou momentâneas. Dimas (1985, p. 32), porém, adverte que tais conceitos não devem ser considerados com extremo rigor e inflexibilidade, uma vez que literatura não possui um único padrão de comportamento, cabendo, muitas vezes, ao leitor avaliar qual conceito melhor se aplica ao objeto de estudo.

Borges Filho (2007, p. 15), por outro lado, conceitua o espaço de acordo com a teoria literária clássica. Para o autor, referir-se ao “espaço” é tratar de tudo aquilo que “está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações”. Logo, o conceito de “lugar” que, para muitos teóricos, refere-se à experiência e vivência, por exemplo, para Borges Filho (2007) se traduz a partir dos espaços, sem, necessariamente, utilizar a terminologia de “lugar”. Sendo assim, o autor elenca sete funções primordiais do espaço, a saber: 1) Caracterizar os personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem; 2) Influenciar as personagens e também sofrer suas ações; 3) Propiciar a ação; 4) Situar o personagem geograficamente; 5) Representar os sentimentos vividos pelos personagens; 6) Estabelecer contraste com os personagens e 7) Antecipar a narrativa.

Além disso, ainda que seja compreendido que o espaço é e sempre será ficcional, por mais próximo da realidade que seja a sua descrição, Borges Filho (2007) o desdobra em três tipos: Realista, Imaginativo e Fantasista. O primeiro pode ser encontrado em obras que buscam representar os locais tais quais eles são na realidade. Já o segundo se relaciona àquilo que os personagens imaginam; porém, há certa carga de realidade nestes. O terceiro normalmente é encontrado em obras de literatura fantástica e não segue o mesmo padrão do mundo em que vivemos.

Uma forma de realizar o levantamento dos espaços que podem ser encontrados em determinado texto é por meio do que Borges Filho (2007) chama de topografia literária. Esta relaciona-se ao estudo dos espaços em nível macro e micro, de forma similar a uma topografia geográfica. Um exemplo de espaço no nível macro, por exemplo, pode ser o Congo, em *Coração das Trevas* ou ainda o Vietnã e o Camboja em *Apocalypse Now*. Já os espaços a nível micro seriam as subdivisões dos espaços macro, ou seja, se Marlow, que se encontra no espaço macro o Congo, está em determinada parte do rio ou ainda no escritório da Companhia, cada um desses locais é um espaço micro.

Para o autor, elementos como cenário, natureza, ambiente, paisagem e território são fundamentais para que se possa realizar uma topoanálise efetiva dos espaços. Vale lembrar que, ao fragmentar um elemento como o espaço em diversos outros, é importante que se tenha em mente que o todo não deve ser esquecido. Contudo, Borges Filho (2007, p. 45) salienta que, a partir de tais divisões, tem-se uma análise mais atenta, uma vez que é possível realizar o levantamento dos elementos principais (ou “inventário”, de acordo com o autor) para que se possa analisar minuciosamente cada cenário.

Sendo assim, as contribuições de Borges Filho (2007) e Dimas (1985) são de grande importância para a investigação dos espaços em *Coração das Trevas* e como estes podem afetar a representação dos congolenses. O fato de que, de acordo com Borges Filho (2007), os espaços situem os personagens em determinados contextos históricos, será de grande relevância para a análise que consta na subseção 3.2.1, na qual será possível notar como as descrições das florestas, dos locais, dos rios e dos congolenses ao fundo podem subsidiar as reflexões acerca de uma representação de um Outro que possui pouco protagonismo.

2.5.2 O espaço no cinema

Para o cinema, umas das formas de se analisar o espaço, de acordo com Freitas (2008), é por meio da diferenciação entre espaços físicos e espaços singulares. De acordo com o autor:

O primeiro grupo envolve os espaços que aparecem, obedecendo, somente, às leis físicas, uma reprodução pura e simples de espaços (uma montanha, uma rua e uma casa, por exemplo), enquanto o segundo grupo abrange os tipos de espaço que obedecem às leis psicológicas das personagens, construídos através da montagem do filme, com uma plasticidade apenas possível por meio de jogos de câmera (a exemplo da [sic] deformidades espaciais, retratadas como consequência de um surto psicótico de um personagem). (FREITAS, 2008, p. 65)

Dessa forma, para compreender esta categoria cinematográfica deve-se, primeiramente, verificar se ela se enquadra como espaço físico ou singular. O primeiro pode ser associado às imagens como elas se apresentam na tela, enquanto o segundo pode, muitas vezes, ser concebido por meio da visão de um personagem. Isso significa que o espaço singular é interpelado pelo imaginário de outro participante do filme, de forma a mostrar ao espectador como, naquele momento, o personagem está visualizando a cena em sua mente.

Entretanto, para Pellegrini (2003), atualmente o cinema tem inovado as definições que antes eram utilizadas para fundamentar as teorias de narrativas, pois as categorias tempo e espaço, para a arte cinematográfica, não são estáticas:

As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do espaço, o qual perde sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, “pintura”, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. (PELLEGRINI, 2003, p. 22)

Sendo assim, Pellegrini defende que o espaço, no cinema, tem caráter dinâmico e não pode mais ser concebido como uma pintura. Isso ocorre porque o filme alia dimensão temporal e imagética em um mesmo lugar, sendo assim, a narrativa deixa de ser descritiva – como em livros impressos – e começa a se assimilar à realidade e ao pensamento do telespectador.

Freitas (2008) declara que a construção dos espaços no cinema ocorre de acordo com o enredo e o tempo. Este último elemento, como visto anteriormente, é de grande importância para a sétima arte. O tempo é a medida na qual, a partir da justaposição de imagens, constrói-se a história contada naquele período proposto. Conseqüentemente, esses elementos, juntos, fornecem recursos para uma narrativa temporal que pode favorecer a imersão neste espaço cinematográfico.

Além disso, para Freitas (2008), o espaço pode estabelecer uma conexão entre os personagens, tanto física quanto psicologicamente. Um exemplo disso são os espaços que podem se evidenciar culturalmente, por meio da disseminação de crenças e valores. O autor ainda ressalta que, muitas vezes, por trás da criação de espaços em filmes, há fortes intenções culturais e ideológicas sobre sociedades e períodos. Por isso, a investigação desses espaços “possibilita, concretamente, uma visão mais aprofundada das relações entre espaço e cultura, arquitetura e representações do ‘eu’ e do ‘outro’ [...]” (FREITAS, 2008, p. 69). Ademais, vale lembrar “não existe olhar isento”, como afirmam Santos e Oliveira (2001, p. 69), o que significa que nossas escolhas são sempre permeadas por significados que, para os autores, frequentemente relacionam-se a uma percepção imbuída por valores culturais. Por essa razão, não é possível admitir que espaços não se evidenciam de forma cultural, pois eles são reflexos de influências sociais, econômicas, ideológicas, entre outros.

Assim sendo, o espaço, no cinema, constitui uma forma imagética repleta de significados, os quais, muitas vezes, traduzem valores, culturas e crenças de um determinado período ou até mesmo a forma de pensamento de uma sociedade ou indivíduo. Por essa razão, pode ser difícil desvincular um elemento cinematográfico tão importante de formas de representação de sujeitos; e nossa hipótese é a de que, através de nossa análise de *Apocalypse Now*, esse vínculo desempenha papel fundamental.

3. ANÁLISE

Coração das Trevas, o romance de Joseph Conrad, foi publicado em 1902 e relata a jornada de Charles Marlow, um marinheiro inglês que vai trabalhar em uma empresa belga de exploração de marfim na África. Ao longo de sua trajetória, essa empresa o encarrega de encontrar Kurtz, o responsável por um entreposto de uma companhia europeia de exploração de marfim, que está doente e pode, possivelmente, ter enlouquecido em meio às selvas do Congo. O colonialismo europeu é um dos temas centrais e, como até o século XIX tinha-se pouco conhecimento sobre o continente africano, Marlow o endereça como sendo “um dos lugares mais sombrios do mundo.” (CONRAD, 2011, p. 11)

Além de ser um célebre romance, foi também adaptado e traduzido em diversas línguas³³. Dentre os meios semióticos nos quais a obra se desdobra, tem-se cinema (com *Apocalypse Now*, de Francis F. Coppola e *A Maldição da Selva*, de Nicolas Roeg), teatro (com uma peça intitulada *Kurtz*, de Larry Buttrose), quadrinhos (*Coração das Trevas*, de David Z. Maiowitz), video game (*Spec Ops: The Line*, da 2K Games), animação (*Heart of Darkness*, de Rogério Nunes) dentre muitos outros.

Para o presente estudo, o foco será, além do livro de Conrad, o filme *Apocalypse Now*, de Francis F. Coppola, lançado em 1979 e roteirizado por John Milius. Diferentemente do romance, *Apocalypse Now* é ambientado na guerra do Vietnã e tem como protagonista o capitão Willard, cuja semelhança com a trajetória de Marlow é perceptível. Willard também foi encarregado de encontrar Kurtz, porém, mais que encontrá-lo, ele deve ser eliminado por constituir uma ameaça às tropas americanas.

Sendo assim, este capítulo está dividido da seguinte forma: na subseção 3.1 e 3.2, tem-se uma análise do narrador em *Coração das Trevas* e em *Apocalypse Now*, respectivamente. Em seguida, a categoria “espaço” no livro e no filme será investigada nas seções 3.3 e 3.4 para, ao final, tratar de como é a representação do Outro tanto no livro quanto no filme na subseção 3.5.

³³ *Coração das Trevas* foi traduzido para mais de 22 idiomas. Fonte: <https://www.worldcat.org/>. Acesso em: 12 dez. 2018.

3.1 O NARRADOR

3.1.1 Compreendendo o “Outro” por meio do narrador em *Coração das Trevas*

O primeiro capítulo de *Coração das Trevas* inicia-se com uma descrição da embarcação na qual se encontram o Diretor das Companhias, o Advogado, o Contador e Marlow, além do próprio narrador, que se situa entre os tripulantes: “O Diretor das ‘Companhias’ era nosso capitão e nosso anfitrião. Nós quatro olhávamos com grande carinho para as suas costas enquanto ele permanecia de pé na proa do navio olhando para o lado da praia” (p. 10). A narração em primeira pessoa prossegue, na voz desse narrador desconhecido, com descrições sobre o cenário que os cerca: o céu, as águas nas quais a embarcação navegava e a aparente tranquilidade dos personagens. Quando o sol se põe, o narrador anônimo nos mostra a fala de Marlow:

E mais ao oeste, na parte mais superior do curso do rio o local da monstruosa cidade ainda era marcado de modo ameaçador sobre o céu, uma escuridão refletida contra o brilho do sol, uma claridade tenebrosa sob as estrelas. “E mesmo assim”, disse Marlow de repente, “tem sido um dos lugares mais sombrios do mundo”. (CONRAD, 2011, p. 11)

A partir desse momento, Marlow narra como os primeiros romanos estiveram ali e como a escuridão estava naquele local até pouco tempo. Por meio desse comentário inicial, seu pensamento o leva até o dia em que ele vai trabalhar para a Companhia de comércio de marfim. Desse modo, o relato do narrador é marcado por outro relato interno, o de Marlow, que é descrito também em primeira pessoa. Os ouvintes da história de Marlow não têm nomes, assim como o narrador.

Sendo assim, *Coração das Trevas* possui dois narradores: o anônimo e Marlow. Genette (1979) estabelece os critérios principais quanto aos tipos de narrador e, considerando tal classificação, o narrador desconhecido de *Coração das Trevas* pode ser entendido como intra e homodiegético, uma vez que ele participa ativamente da história narrada. Entretanto, tem-se o narrador que conta a história narrada por Marlow e este, por sua vez, irá descrever a sua história. Para Amaral (2016, p. 4165):

Essa moldura introduz no filme uma técnica narrativa que surgiu primeiramente na pintura e se estendeu às outras artes ao longo do tempo: o *mise en abyme*, em que uma narrativa secundária é incorporada a uma narrativa primária, podendo ter em relação a essa uma função explicativa,

uma função temática ou estar relacionada ao “papel do acto narrativo hipodiegético na diegese primária ([como] é o caso bem conhecido das *Mil e uma noites*)”. (AGUIAR E SILVA, 2004, p. 763)

É necessário notar que Amaral (2016) traz como exemplo um filme de Akira Kurosawa, no qual dois homens contam a um terceiro versões diferentes de um crime ocorrido. De forma similar ocorre na narrativa que Marlow, uma vez que se tem uma narrativa secundária incorporada em uma narrativa primária, portanto, um narrador hipodiegético desconhecido nos mostra os relatos de Marlow.

Podemos então perceber, desde o primeiro capítulo, que Marlow é um marinheiro, um explorador que narra sua história. Como diria Benjamin (1994), um narrador que possui tais atribuições é frequentemente associado à ideia de alguém que tem muito a contar, pois teve experiências em locais distintos, dado que seu ofício exige esse tipo de experiência, diferentemente de um trabalhador sedentário. Adorno (2003) explica que, atualmente, a identidade da experiência vem decaindo, o que pode ser percebido em histórias de guerra, por exemplo. Antes, a experiência vivida na guerra era contada em tom aventureiro, hoje, entretanto, “observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p. 198). A explicação desse fato, dada por Benjamin (1994), é que a guerra de trincheiras foi uma experiência desmoralizante, pois não havia mais experiências a serem relatadas, diante de torrentes de explosões e a insignificância que o frágil corpo humano pode apresentar. Tal modo de narrar associado à tragédia da guerra poderá ser notado mais adiante, na subseção 3.1.2, em que será observado como é o narrador em *Apocalypse Now*, o filme inspirado em *Coração das Trevas*.

De forma análoga, tem-se a narrativa de *Coração das Trevas* tanto do narrador desconhecido como de Marlow, a qual é associada ao colonialismo europeu que, assim como uma guerra, também trouxe consequências visíveis para todos os envolvidos e, durante muito tempo, foi concebida como algo para ser narrado em tom aventureiro a grupos, como uma “experiência transmitida de boca em boca” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Um exemplo de situação similar pode ser visto quando o narrador anônimo descreve a “grandeza” daqueles que buscam sempre mais e iniciam novos impérios:

Caçadores de tesouros ou perseguidores da fama, todos eles percorreram aquelas águas, portando suas espadas e seus archotes, mensageiros do poder

na terra, portadores de uma centelha do fogo sagrado. Que grandeza não flutuou sobre a maré baixa daquele rio em direção ao mistério de uma terra desconhecida! Os sonhos de homens, a semente de nações, os princípios de impérios. (CONRAD, 2011, p. 11)

Para o narrador anônimo, os colonizadores são vistos como os pioneiros responsáveis por desvendar os mistérios de terras desconhecidas, navegando em direção à fama, tesouros e iniciando nações e impérios. Vale ressaltar que este narrador possui menos falas que Marlow, portanto, ele não será o enfoque desta subseção, mas Marlow será. Logo, pelas poucas interlocuções deste narrador anônimo que são apresentadas até agora, é possível notar que, assim como Marlow, ele possui um certo entusiasmo ao narrar inicialmente, pois, ao navegar, abrem-se muitas possibilidades de caminhos, ainda que as reais consequências do colonialismo não estejam totalmente claras para este narrador.

Após este ponto de vista do narrador anônimo, tem-se o narrar de Marlow, o qual assemelha-se ao de alguém que viveu uma aventura, como pode ser visto na forma em que ele descreve os locais pelos quais passou, não se configurando como um trabalhador cujo ofício seja essencialmente sedentário, mas de alguém que está repleto de experiências comunicáveis. Outrossim, sua fala é marcada por muitas descrições, ainda que, inicialmente, seja possível notar certa dificuldade em colocar em palavras a terrível experiência que passou:

Por um momento, eu me senti como se ainda pertencesse a um mundo verdadeiramente justo, entretanto, este sentimento não durou muito tempo. Algo surgiria para espantá-lo. Lembro-me uma vez que nos encontramos com uma nau de guerra fundeada na costa. Não havia sequer um barracão ali, mas ela bombardeava a selva. Parecia que os franceses estavam em guerra por aquelas paragens. Suas insígnias pendiam como trapos de seus mastros; as bocas dos grandes canhões de oito polegadas se lançavam por todo o casco inferior; a maré enlameada e oleosa o erguia e o abaixava indolentemente, oscilando os seus finos mastros. (CONRAD, 2011, p. 20)

Nota-se como Marlow relata momentos de tranquilidade que são logo inundados por alguma outra memória perturbadora. Antes, ele descreve como era satisfatório olhar para os negros que remavam para o litoral e como vislumbrar seus olhos, seus corpos e a canção entoada por estes lhe trazia algum tipo de paz. Esse momento de despreocupação é então interrompido por outro pensamento: a lembrança do encontro com uma nau ancorada na costa, que bombardeava a selva.

Essa cena chama atenção, pois Marlow a descreve como se os franceses estivessem em guerra com algo aparentemente ameaçador da selva. Nesse momento, tem-se, de acordo com Borges Filho (2007), a selva como espaço micro que faz parte do espaço macro, o Congo. Se tentássemos aplicar, nessa cena, a topoanálise de Borges Filho (2007), seria necessário primeiramente realizar um “inventário” (Borges Filho, 2007, p. 16) dos elementos que compõem esse cenário. Nesse inventário podemos notar os elementos destacados por Marlow, que são a nau, seus grandes canhões, seus finos mastros e a maré que a fazia oscilar. E quanto ao inventário do espaço micro da selva? Talvez o fato de esse local ser apresentado pelo narrador somente por meio de um substantivo feminino que denota o todo, porém simultaneamente não denota nenhuma especificidade, comunique que, ainda que a selva possa estar repleta de vida — comunidades, fauna, flora — ela é descrita por Marlow sem tais particularidades, como um todo indiferenciável, tal qual a forma como também são descritos os congolenses.

É importante observar que, na narrativa de Marlow, em diversos momentos quando ele descreve os congolenses, são utilizados termos como “selvagens” ou “não humanos”. Simultaneamente, ele possui a visão de explorador como também de colonizador, pois, como visto na cena anterior, ao dizer simplesmente “selva” para tudo que ali existe, ele pode denotar a visão de alguém que desconhece e busca explorar aquele local como também revelar o ponto de vista dos franceses em relação ao alvo: aquelas paragens, a selva, um todo desconhecido.

Mais adiante, tem-se outros momentos em que Marlow narra sob o enfoque colonizador, como pode ser observado no excerto a seguir:

Desembarcando em um pântano, marchando através dos bosques e, em algum entreposto do interior, sentir que a selvageria, a selvageria primitiva, o havia circundado – toda aquela vida misteriosa que há na vastidão e que se mistura às florestas, nas selvas e nos corações dos homens selvagens. [...] Eles passaram a menos de quinze centímetros de mim, sem ao menos, me olhar, com aquela completa indiferença moral dos selvagens infelizes. (CONRAD, 2011, p. 13-22)

Descrições utilizando tais adjetivos são relativamente ocorrentes durante o livro, uma vez que o Congo é visto por Marlow como um local onde as trevas predominam. Ao passo que Marlow demonstra ser tanto explorador como colonizador, surge a necessidade de narrar, contar sobre o que ele vivenciou, aquilo que ele pouco compreende e ao mesmo tempo parece

ser perverso. Nesse momento, vale lembrar a afirmação de Adorno (2003), que aponta que “o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas” (p. 58), ou seja, de acordo com o autor, a relação de alienação na qual muitos homens estão sujeitos pode ser um meio estético para o romance. Logo, a relação entre narrador e o desconhecido pode ser vista como uma “relação petrificada”, a qual emerge de um conflito já muito antigo e, por isso, surge a necessidade em narrá-la. O trecho de *Coração das Trevas*, a seguir, parece ilustrar tal hipótese:

“A terra parecia sobrenatural. Nós nos acostumamos a olhar sobre a forma acorrentada de um monstro conquistado, mas lá, lá podíamos olhar para algo monstruoso e livre. Era sobrenatural e os homens eram... não, eles não eram humanos. Bem, como vocês bem sabem, isso seria pior – essa suspeita de eles não serem humanos. Aquilo vinha surgindo aos poucos. Eles uivavam, pulavam e rodopiavam, fazendo horríveis caretas; mas o que nos aterrorizava era justamente a ideia da humanidade deles – como a de vocês – a ideia do distante parentesco com aquela selvagem e apaixonada baderna. Horrível.” (CONRAD, 2011, p. 41)

Em primeiro lugar, é possível notar durante esse trecho que a narração de Marlow sofre uma gradação. Inicialmente a terra era sobrenatural, a qual “nos acostumamos a olhar”, como um “monstro conquistado”. A revelação sobre seus habitantes vem em seguida, os quais não eram humanos e talvez fosse pior pensar que eles eram humanos. Sob o olhar de explorador, talvez o narrador estivesse em dúvidas sobre o que era tudo aquilo; em seguida, porém, tem-se observações que podem aludir Marlow a um colonizador: dizer que os habitantes não se assemelhavam aos humanos.

Por meio dessa afirmação, Marlow parece apresentar visão da alteridade, que, de acordo com Bhabha (1991), tem como símbolo a *différence* de Derrida. Como mencionado anteriormente na subseção 2.1, Bhabha (1991) afirma que o discurso colonial está inscrito no processo da *différence*, uma vez que se nega a “originalidade” do sujeito colonial, inserindo-o em critérios de “negativo” e “positivo”, “ausente” e “presente”, ou seja, do que é civilizado e o que não é. Isso se demonstra nessa cena de *Coração das Trevas*, na qual Marlow narra que não compreende o que vê e ao mesmo tempo o que ele não entende também não aparenta ser o que ele entende como “civilizado”. Isso causa um conflito no protagonista e por isso as descrições concedidas por ele sobre o Congo podem ser vistas como seu impulso para narrar, como se fossem sua “tentativa de decifrar o enigma da vida exterior” (ADORNO, 2004, p. 58). A falta de compreensão do que está ocorrendo ali, naquele instante, com aquelas pessoas,

causa em Marlow certa perplexidade, sendo assim, a forma de decifrar este enigma ocorre por meio do ato de narrar.

Um outro ponto que vale a pena ser mencionado na narração de Marlow que chama atenção é a morte. Benjamin (1994) revela que “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida - e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (p. 207). A morte de Kurtz parece exemplificar o que Benjamin descreve, uma vez que Marlow, ao final da narrativa, assume o quão impressionante Kurtz era por ter algo a dizer. É a sua memória que é transmitida a Marlow e que acaba por ser sua motivação para contar sua experiência no Congo aos tripulantes e ao narrador desconhecido. Vale ressaltar que, de acordo com Benjamin (1994), há certa autoridade narrativa em alguém prestes a morrer; como se o que a pessoa deixasse para trás fosse seu legado, que é transmitido por meio das últimas palavras: é a memória, “a mais épica de todas as faculdades” (p. 210). Essa “autoridade” narrativa que advém com a morte parece ser descrita por Marlow quando percebe que Kurtz morreu:

Esta é a razão do porquê de eu afirmar que Kurtz era um homem impressionante. Ele tinha algo a dizer. E tinha dito. Desde o momento em que eu mesmo contemplara a beirada do precipício, eu compreendi melhor o significado de seu olhar, que não podia enxergar a chama da vela, mas era amplo o suficiente para dar conta de todo o universo, perfurante o suficiente para penetrar em todos os corações que batem na escuridão. Ele resumira tudo... ele julgara tudo. ‘O horror!’ Ele era um homem notável. (CONRAD, 2011. p. 76)

Para Marlow, uma forma de proteger o legado de Kurtz é contar sua experiência, oferecer a história para muitos que, provavelmente, não a entenderão. Marlow mantém seu princípio quando chega em Bruxelas, visto que na narrativa inicial de *Coração das Trevas* temos o narrador anônimo contando a história que escutou de Marlow, juntamente com outros tripulantes. Benjamin (1994) afirma que existe uma relação entre ouvinte e narrador, um interesse em conservar o que foi narrado. E esse objetivo só pode ser atingido por meio da reprodução, que é o que observamos Marlow realizar.

Além disso, Benjamin (1994) enfatiza que a narração pode ser um veículo no qual alguém pode ser eternizado mesmo após a morte, fato que podemos notar em *Coração das Trevas* quando Marlow se encontra com a Prometida, que ainda está de luto por Kurtz, mesmo um ano após saber da notícia de sua morte. Nesse momento, Marlow diz a ela que

suas últimas palavras foram o seu nome, de forma a manter a imagem que ela tinha pelo homem que ama e, mesmo um ano depois, seguia em luto. Para esse personagem, Kurtz estará eternizado por meio das palavras de Marlow, ainda que ele não tenha dito a verdade a ela. Logo, a memória de Kurtz para a Prometida será sempre bela, como um grande herói que a amava muito, enquanto para Marlow sua memória será imortalizada pelas palavras que ecoam em sua cabeça: “O horror! O horror!”.

Ao contar à Prometida que as últimas palavras de seu amado foram seu nome, Marlow omite os acontecimentos que se passaram no Congo entre Kurtz e os congolenses. Há, nessa ausência informações sobre o que realmente ocorreu, a *différence* de Derrida também, uma vez que tanto presença quanto ausência configuram formas de diferenciação nas quais o discurso colonial se insere, de acordo com Bhabha (1991). Essa é a “negação da diferença”, que Bhabha (1991, p. 192) afirma que se manifesta na “fixação num objeto que encobre a diferença e restaura uma presença original” (p. 192). Sendo assim, enunciar à Prometida aquilo que ela desejava escutar sobre Kurtz, Marlow também encobre o que realmente ocorreu e a ausência dessa história marca na *différence* a presença de outra: aquela na qual tem-se um herói, porém suprime-se a história por trás desse suposto heroísmo de Kurtz por meio do silenciamento do discurso colonial.

Por essa razão, tem-se teóricos como Chinua Achebe (2001) que propõem que *Coração das Trevas* pode ser avaliada como uma obra que projeta o “Outro mundo” de forma racista. Contudo, há teóricos como Said (1993), que defendem que a utilização de uma narrativa dentro de uma narrativa pode ser vista como uma forma de avaliar como o imperialismo europeu é fundado em uma série de mentiras. Assim, ao final do livro, temos a voz narrativa de Marlow buscando expor aos tripulantes da embarcação *Nellie* que tudo o que se tenta alcançar com as navegações não é necessariamente recompensador, visto a forma como ele concebe a morte, por exemplo:

Eu tenho lutado com a morte. É a competição mais entediante que vocês possam imaginar. Ela acontece numa mediocridade intangível, com nada sob os nossos pés, com nada em torno, sem espectadores, sem um clamor, sem glória, sem o grande desejo de vitória, sem o grande temor da derrota, dentro de uma atmosfera doentia de cepticismo morno, sem se acreditar no próprio direito e ainda muito menos quanto ao direito do adversário. (CONRAD, 2011, p. 76)

Neste trecho, Marlow percebe o vazio e a falta de sentido em lutar contra a morte, uma vez que deixamos este mundo sozinhos, sem glória. Logo, teria sido tudo em vão? Toda a falsa sensação de estar realizando feitos realmente notáveis e descobrindo novos locais, seria isso, ao final, sem sentido para Marlow?

Talvez essa dupla visão da mesma obra seja o que suscita estudos até hoje. Contudo, não cabe ao leitor uma observação imparcial e passiva diante da obra. Ao destruir essa “tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (2003, p. 61), Adorno mostra que “o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética” (p. 58). Em vista disso, o narrador em *Coração das Trevas* parece adequar-se a esta característica, pois o narrador anônimo conta o que lhe é subjacente — a história de Marlow — e, ao final, há a negação de ideias que sempre foram consideradas factuais — o imperialismo europeu como algo correto para todas as partes envolvidas. Isso, para Adorno (2003), é chamado de “a negatividade do positivo” e figura como uma das formas de encurtamento da distância estética.

Isto posto, foi possível verificar que, ao analisar o narrador, algumas considerações precisam ser verificadas: em primeiro lugar, o fato de que temos dois narradores e uma história dentro de outra história. Marlow possui maior destaque, pois é o narrador mais proeminente na trama, uma vez que ele se caracteriza como um narrador-marinheiro, aquele que vivenciou muito e, por isso, tem experiências para relatar. Em segundo lugar, o Congo apresentado tem aparência de algo desconhecido, como um enigma: dessarte a necessidade de relatar sobre algo que não é familiar. Por último, a morte de Kurtz demarca o fim, mas circunscreve também o começo de tudo e essa parece ser uma das motivações que levam Marlow a proteger o legado de Kurtz para a Prometida e, indiretamente, na ausência de detalhes sobre o que ocorreu, silenciar o discurso colonial. Ademais, pontuamos aqui duas formas de conceber esta obra: por um viés de que a narração de Marlow silencia o discurso colonial ou que, na verdade, Marlow, ao final de seu relato, percebeu todo o horror que os homens têm causado aos nativos em suas explorações. Para levar em consideração a hipótese da segunda interpretação, é necessário pontuar que ainda que a narrativa de Marlow guie ao pensamento de que ele começou a perceber a barbárie envolvendo os serviços da Companhia no Congo, todavia ainda não é presente uma representação convincente do nativo como sujeito não silenciado.

Após estabelecer tais constatações sobre o narrador em *Coração das Trevas*, é crucial analisar o narrador em *Apocalypse Now* a fim de estabelecer se, assim como a narração de Marlow evidencia duas possibilidades de interpretação, o mesmo ocorre na obra cinematográfica baseada no romance de Conrad. Sendo assim, a próxima subseção será dedicada a esse tópico.

3.1.2 Compreendendo o “Outro” por meio do narrador em *Apocalypse Now*

Lançado em 1979, dirigido por Francis Ford Coppola e roteirizado por John Milius, o filme norte-americano é ambientado durante a guerra do Vietnã e conta a história do capitão das Operações Especiais Benjamin L. Willard, que é incumbido de matar o Coronel Walter E. Kurtz. Este, um notável soldado, foi designado para uma missão no Vietnã, da qual nunca retornou. O único registro que se tem desse personagem é o de comandar um exército em alguma floresta distante do Vietnã, ser acusado de matar americanos e ser adorado como um deus pela população local.

O filme inicia com uma sucessão de imagens de florestas e, em seguida, de explosões, ao som de “*The End*” da banda americana *The Doors*. Enquanto são entoadas as letras “*This is the end, beautiful friend / This is the end, my only friend, the end*” (traduzindo: “este é o fim, querido amigo / este é o fim, meu único amigo, o fim”) tem-se o que parece ser uma floresta em chamas, em um panorama no qual cruzam-se helicópteros em cenas cheias de efeitos de saturação. Logo em seguida, é possível ver o espectro de uma pessoa, que provavelmente será um personagem da trama: é Willard, o protagonista (interpretado por Martin Sheen), que parece estar deitado enquanto as cenas se sobrepõem à imagem de seu rosto:



Figura 1: Cena inicial de *Apocalypse Now* (00:01:29)

Como se pode notar, nesta cena há o que Gaudreault e Jost (2009) chamam de marcas da subjetividade, ou seja, aquilo que os recursos cinematográficos utilizam para situar o espectador em uma trama, na diegese do filme. Este seria o “narrador subjacente” (ou “*underlying narrator*”) de Gaudreault, que fica claro quando tratamos de narrativas escritas, mas, quando se trata de narrativas fílmicas, o autor prefere o uso da palavra “*monstration*”. De acordo com Gaudreault (2009):

A *monstration* está começando a ser utilizada como uma forma de descrever e identificar esse modo de comunicação de uma história, que consiste em mostrar personagens (em inglês, “*monstrance*”) que atuam ao invés de contar as vicissitudes a que estão sujeitas. A *monstration* poderia ser utilizada para substituir o termo “representação”, que é muito específico, muito comprometido e muito polissêmico. (GAUDREULT, 2009, p. 69, tradução nossa)³⁴

A cena em questão seria um exemplo de *monstration*, ou seja, um momento no qual o personagem atua determinada ação, ao invés de narrar a situação a qual está submetido. Isso é diferente do narrador com a função de “grande criador de imagens”, como proposto por Gaudreault e Jost (2004), pois esta definição atrela-se a alguém que é responsável por construir a narrativa dentro da diegese fílmica, sendo um Narrador Principal ou Fundamental.

³⁴ *Monstration is beginning to take hold as a way to describe and identify this mode of communicating a story, which consists of showing characters (in English, monstrance) who act out rather than tell the vicissitudes to which they are subjected. Monstration could thus be used to replace the term “representation”, which is too specific, too compromised, and far too polysemic. (GAUDREULT, 2009, p. 69)*

Sabe-se, então, que há *monstration*, pois é ambientado o local onde Willard se encontra: um quarto um pouco desorganizado, em Saigon, no Vietnã. Há bebida e uma arma ao seu lado e o som dos helicópteros se mesclam com o som emitido por um ventilador de teto, cujo movimento assemelha-se ao movimento de hélices. Como não há ninguém narrando este fato de forma direta e explícita, tem-se a forma de comunicar a história por meio da *monstration*, um mecanismo das instâncias narrativas do cinema.

Em seguida, essas imagens se dissipam e Willard começa a falar. Quando o personagem inicia, seus lábios não se mexem, mas é a voz que se expressa em sua mente que é entoada. Esse recurso, no cinema, é denominado de *offscreen* e é empregado quando há narração na tela, por meio da voz do personagem que está presente, contudo, seus lábios não estão pronunciando as palavras ditas e o que é dito pode representar os pensamentos do personagem (<https://screenwriting.io/>; Hayward, 2000).

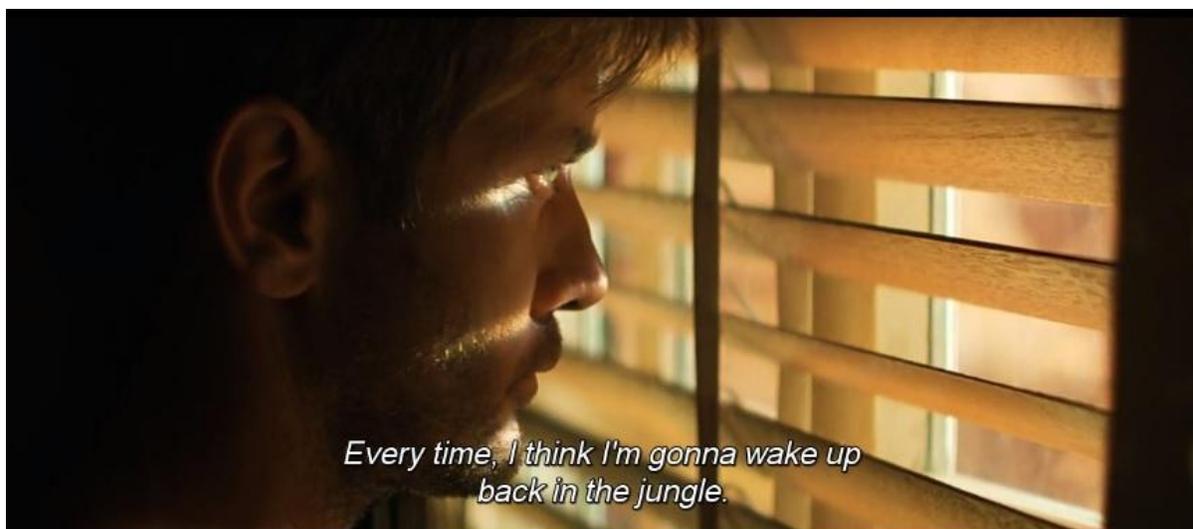


Figura 2 - Voz de Willard em *offscreen* (00:04:39)

Durante o filme, entretanto, é possível notar cenas com narração *offscreen* e com narração em *voice-over*. Esse recurso pode ser compreendido como: “(V.O) é usado quando o falante não está fisicamente na cena.” (<https://screenwriting.io/what-is-the-difference-between-v-o-and-o-s/>, Acesso em 03 março, 2018). A diferença entre a primeira e a segunda reside no fato de que esta ocorre quando o narrador não está em cena, enquanto aquela ocorre na presença do narrador. Ademais, é importante destacar que Willard pode ser enquadrado como narrador homodiegético, isto é, aquele que narra sua própria história:

Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis consideram como homodiegético o narrador que conta as suas próprias experiências enquanto personagem. Citam como exemplos o capitão Willard, em *Apocalypse Now* (1978), e Nick, em *O Grande Gatsby* (1949). (CARDOSO, 2003, p. 58)

É importante reforçar, desse modo, ainda que exista um narrador homodiegético, há um discurso externo ao personagem que também pode ser considerado um tipo de narração (que Gaudreault, 2009, exprime por meio do termo “*monstration*”), que corrobora com o que é apresentado pelo discurso de Willard. Além disso, por meio da utilização de recursos como *voice-over* e *offscreen*, o protagonista de *Apocalypse Now* pode ser entendido também como um narrador extra-diegético, cuja visão é externa dos acontecimentos, de acordo com Genette (1979). Para Cardoso (2003):

No filme de Coppola, Willard, aparentemente, é o responsável exclusivo pela narração, mas esta está inserida no discurso do narrador externo que vai apresentando, em simultâneo, um conjunto de comentários, análises, reflexões, através de montagem paralela, sobreimpressões, alterações do ponto de vista e intervenções explícitas (recorde-se, por exemplo, que após o assassinio dos tripulantes do pequeno barco, tudo termina com um fundido a negro). (CARDOSO, 2003, p. 62, edição portuguesa)

Sendo assim, Cardoso (2003), na citação anterior, enquadra Willard como homodiegético, ainda que seja possível enquadrá-lo como extra-diegético também, afinal, de acordo com o teórico, o discurso do protagonista é o de um narrador externo que vai apresentando seu ponto de vista conforme as situações surgem.

O episódio do pequeno barco descrito acima ocorre quando a tripulação de Willard está navegando por um rio vietnamita em sua missão de matar Kurtz. A embarcação de Willard encontra um barco vietnamita que transportava verduras, legumes e arroz. Ao que tudo indica, estes são os únicos produtos que estão sendo carregados pela pequena embarcação, mas, quando o personagem Jay “Chief” Hicks realiza a inspeção de o que parece ser uma lata amarela, a pedido do chefe Phillips, a vietnamita que estava no barco imediatamente se aproxima dele, como pode ser observado no fotograma abaixo:



Figura 3 – A tripulação de Willard verifica o que há na pequena embarcação (01:17:51)

Nesse momento, Sr. Clean (interpretado por Laurence Fishburne) entra em pânico e começa a atirar, matando os dois vietnamitas, um homem e uma mulher, que estavam no pequeno barco. Enquanto tudo isso ocorre, Willard observa a cena sem dizer nada. Então, os americanos notam que a mulher vietnamita, na verdade, ainda permanece viva. Eles ficam preocupados e verificam se ela ainda está respirando, dizendo que ela deveria ser levada a um local para ser cuidada. Willard se aproxima e emite um tiro contra a mulher, matando-a. As palavras que ele enuncia são: “Eu disse pra você não parar, agora vamos” (“I told you not to stop. Now let’s go”, 1:20:09, tradução nossa).

A cena do assassinato na pequena embarcação pode relacionar-se à cena inicial como exemplo de *monstration*, pois foi feito por meio de várias manifestações do meio cinematográfico: luz, atuação e cenografia são só algumas dessas manifestações. Ademais, há o papel do “*monstrator*” que, de acordo com Gaudreault, possui papel unificador e não pode simplesmente se ater a uma voz única, na qual o narrador textual está confinado. Isso ocorre devido às características intrínsecas do cinema: ao espectador são apresentadas sequências de linguagens e expressões que, mesmo quando não há narrador, existe uma narração sendo realizada por meio da *monstration*.

Além disso, é possível verificar nesse episódio demarcações de fronteiras entre “nós” e “eles”, como afirma Bonnici (2011). Essa fronteira se estabelece por meio da posição de privilégio dos personagens que têm uma arma em relação aos personagens que possuem uma pequena embarcação com apenas alimentos e um filhote de cachorro, mas que ainda assim são uma ameaça à segurança dos americanos. Além disso, ao final, há o descaso de Willard

em ajudar a mulher que ainda está viva, pois ela não constitui como uma de “nós”, mas “deles”. Logo, tem-se também a *différence* de Derrida que Bhabha (1994) afirma se manifestar na alteridade, que nega a condição do Outro e designa formas de poder e dominação.

Em contrapartida, em outros momentos, torna-se difícil definir se Willard de fato estabelece a dominação sobre os vietnamitas ou se, assim como Marlow em *Coração das Trevas*, demonstra incertezas sobre o que ele narra em relação aos congolenses. Em uma das primeiras cenas do filme, por exemplo, Willard está em seu quarto conjecturando em *offscreen* sobre estar de volta à guerra e como isso pode ser muito intenso e tortuoso para si. De forma análoga, Marlow no início de sua jornada também parece estar consciente das consequências da extração de marfim na África. Isso pode ser encarado como uma tentativa de desvelar os horrores a que todos os homens envolvidos estão sujeitos.

Em algumas cenas de *Apocalypse Now*, como quando Willard diz, em *offscreen*, que tem pesadelos sobre voltar à selva e em seguida começa a beber e se cortar com cacos de vidro, parece dar indícios de que o protagonista não tem orgulho em fazer parte da guerra e suas consequências. De forma análoga, Marlow diz a todos a bordo do *Nellie* que o que está sendo feito é desumano (como em “A conquista da terra, que na maioria das vezes significa toma-la daqueles que possuem um aspecto diferente ou narizes levemente mais achatados que os nossos, não é algo bonito quando você o olha mais de perto.”; CONRAD, 2011, p. 13) também pode ser vista como consciência de que ele não tem prazer em seguir ordens que têm consequências para Outros. Entretanto, cenas como a da embarcação com frutas, por outro lado, mostram como Willard acostumou-se à violência e a utiliza como forma de dominação e silenciamento do discurso colonial. Assim sendo, como é possível notar nos momentos descritos nesta seção, estabelecer as identidades narrativas em *Apocalypse Now* não é, necessariamente, uma tarefa simples.

Há fatores que devem ser levados em conta, como a narração subjacente, ou “*monstration*” de acordo com Gaudreault. Esta forma de mostrar personagens que estão atuando concomitantemente aos elementos fílmicos (como som, cenografia, iluminação etc), é considerada uma forma de narração e, para o presente estudo, foi analisada por meio de trechos de *Apocalypse Now*, de forma a evidenciar sua importância como instância narrativa. A presença de um narrador homodiegético também foi investigada, uma vez que Willard é um personagem e também relata o que está ocorrendo, seja por meio de recursos como *voice-*

over ou *offscreen*; assim, sua presença na narrativa é determinante para o seu desenrolar e as considerações articuladas sobre ele não poderiam ser postas à deriva. Assim como Marlow, Willard também vive uma dualidade, como mostrado por meio dessas instâncias narrativas: por um lado ele sabe o horror ao qual todos os americanos e vietnamitas estão sujeitos, mas suas atitudes insistem em pontuar uma forma pouco humanizada de conceber o Outro.

A seguir, a próxima categoria que a ser examinada será o espaço, para verificar se, assim como o narrador em ambas as obras sugeriu pistas sobre o modo como o Outro é representado, também o espaço em *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* poderá motivar argumentos para tal compreensão.

3.2 O ESPAÇO

Discutir sobre o “espaço” significa tratar de uma categoria que possui tanta importância quanto elementos como narrador, personagens, tempo, entre outros. Pensando na relevância desse componente, a próxima subseção analisará o espaço em *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*, sucessivamente. Vale lembrar que tanto na obra de Conrad quanto na de Coppola o espaço tem um papel crucial, pois é a partir dele que se compreende melhor o papel do Outro, o qual por vezes aparece mesclado em meio ao ambiente que o cerca. Sendo assim, para fomentar a discussão de espaço e ambientação no romance, serão utilizados os preceitos de Dimas (1985) e Borges Filho (2007), enquanto Freitas (2008) e Pellegrini (2003) serão os teóricos escolhidos para tratar do espaço no filme. É importante dizer, nesse momento, que Dimas (1985) compreende os termos “espaço” e “ambientação” como conceitos distintos, porém, nesse trabalho, em alguns momentos eles serão utilizados como sinônimos, uma vez que Borges Filho (2007), Freitas (2008) e Pellegrini (2003) também o optam por fazê-lo.

3.2.1 O espaço em *Coração das Trevas*

Em primeiro lugar, é relevante notar o título da obra: *Coração das Trevas* (ou *Heart of Darkness*, em inglês). Este título relaciona-se com a ambientação a qual o protagonista, Marlow, narra durante sua trajetória rio acima no Congo. Logo no início, Marlow comenta

que decidiu buscar a Companhia porque havia visto um mapa em uma vitrine de loja e o rio Congo, naquele mapa, chamou sua atenção: “[o rio] se assemelhava a uma imensa cobra desenrolada com sua cabeça junto ao mar, seu corpo em descanso se alongando sobre a vastidão do país, e com a cauda perdida nas profundezas da terra” (CONRAD, 2011, p. 14). O primeiro ponto que deve ser apontado aqui em relação à ambientação é que em nenhum momento é citado o nome “Congo” nesta narrativa. Na frase anterior, por exemplo, tem-se “a vastidão do país” (p. 14), porém o “país” não possui substantivo próprio.

Dizeres como esses podem ser nossas primeiras pistas sobre como é realizado o tratamento do Outro por meio das descrições do espaço em *Coração das Trevas*, uma vez que a supressão do nome “Congo” corrobora para o apagamento das características únicas que definem esse país como tal. O nome é o vocábulo responsável por particularizar algo em relação aos demais, atribuindo um termo próprio. O Congo, então, torna-se para Marlow “um dos lugares mais sombrios do mundo” (CONRAD, 2011, p. 11), ou ainda, o “*Coração das Trevas*” (p. 41), mas não o país cujo nome é “Congo”, com suas singularidades como povo e cultura.

Ao estabelecer que existe um país de grande vastidão, cujo rio em formato de cobra chama a sua atenção, infere-se uma representação de um local adjacente à Europa, sem levar em consideração suas civilizações, línguas e fonte de cultura. Isso remete ao que Said (2007) nos diz sobre o Orientalismo, que é uma forma de conceber o Oriente como um local no qual o Ocidente deve reestruturar, colonizar e governar. Ainda que Said (2007) esteja falando principalmente do Oriente Médio e da Ásia, é possível ampliar tal teoria para tratar sobre tudo aquilo que não remete à Europa, em uma distinção ideológica e estereotipada do que é desconhecido por europeus.

Por conseguinte, podemos afirmar que a ambientação tem grande importância para a obra de Conrad, como visto desde seu título, que remete ao Congo e à “escuridão” que este lugar desconhecido evoca, até ao fato de o “país” no qual Marlow está não possuir substantivo próprio. Além disso, estabelecer que a selva possui um “coração” é muito significativo, pois traz a personificação do espaço, o qual pode ser visto como um personagem.

Outro ponto importante é a escuridão, que pode ser tanto compreendida como uma metáfora para a penumbra que envolvia o local, como remeter à “obscuridade” do desconhecimento de Marlow em relação ao Congo:

“Outros lugares se estendiam ao longo do Equador [...]. Mas ainda havia um — o maior deles, o mais vazio de todos, por assim dizer — que eu ainda ansiava.”

“Verdade seja dita, que nessa altura ele não era mais um espaço vazio. Desde minha infância, ele tinha sido preenchido com rios e lagos e nomes. Ele tinha deixado de ser um espaço vazio, mistério delicioso — uma mancha em branco para um menino que sonhava gloriosamente sobre ele. Ele tinha se tornado um lugar de escuridão”. (CONRAD, 2011, p. 14)

O local desconhecido, para Marlow, inicialmente era um espaço vazio que ao longo dos anos foi preenchido com lagos e nomes para, ao final, se tornar um lugar de escuridão. O que antes era uma “mancha em branco” (p. 14) agora é “um lugar de escuridão” (p. 14). Sabe-se que, enquanto o claro e o branco são a presença de todas as cores, o preto e a escuridão, por sua vez, são ausência. Logo, por meio da utilização de pares opostos como “escuridão”, que pode denotar “ausência”, não é difícil estabelecer a relação entre o que Bhabha (1991, p. 178) refere sobre a “identificação de imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos *processos de subjetividade*”. Tais processos de subjetividade pautados em forças opostas entre si são os responsáveis por construir os estereótipos, ainda de acordo com o mesmo autor.

Tem-se, dessa forma, que a “escuridão” representa aquilo que Marlow não conhece, assim como a ausência de algo. Sabe-se que esse “algo” possui nome(s), porém não há menção, configurando mais uma falta, a de substantivo próprio. Se um lugar contém “rios e lagos e nomes” é altamente provável que também contenha vida. Essa pode se manifestar na fauna, na flora ou ainda em comunidades, que da mesma forma não foram mencionadas nesse trecho, o que resulta em outra ausência, outro apagamento. Por esse motivo, pode-se perceber o processo da alteridade, que de acordo com Bhabha tem como símbolo a *différence* de Derrida.

Vamos observar agora outro trecho em que Marlow descreve o Rio do Congo, no qual sua embarcação segue percurso em *Coração das Trevas*:

“Braços de rio se abriam diante de nós para se fechar logo depois, como se a floresta avançasse vagarosamente através do rio para impedir o caminho de nosso retorno. Nós penetramos cada vez mais, para o fundo, para dentro do *Coração das Trevas*” (CONRAD, 2011, p. 41).

Um aspecto deste trecho que vale a pena mencionar é como a natureza, assim como a selva que possui “coração”, parece personificar-se por meio dos braços de rios e da floresta que avança e tenta impedir o caminho dos personagens. Em *Coração das Trevas*, o espaço não passa despercebido aos olhos do leitor, pois a forma como ele é descrito por Marlow parece até mesmo alcançar a importância de um personagem, como visto no trecho em questão.

Como já apresentado anteriormente, Dimas (1985) estabelece que existem três tipos de ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada. Nesta análise, contudo, o foco será nas duas primeiras. A primeira, para Dimas, consiste na narração “composta por um narrador independente, que não participa da ação e que se pauta pelo descritivismo” (p. 20), enquanto a segunda trata de descrições que “são percebidas através do personagem” (LINS, 1982, *in* Dimas, 1985, p. 22). Marlow narra seu percurso e também participa da história como personagem, portanto, pode-se deduzir que a ambientação descrita anteriormente é a reflexa, pois concebe o Congo de forma subjetiva e personificada, transparecendo a sua opinião sobre a África.

O mesmo ocorre de maneira similar no trecho a seguir:

Lá pelas três da madrugada, algum peixe grande saltou e o forte barulho da pancada na água fez-me sobressaltar, como se uma arma fosse disparada. Quando o sol nasceu, apareceu uma névoa branca, morna e muito pegajosa, e mais ofuscante do que a noite. Não se movimentava nem se elevava, ficando apenas ali, imóvel, nos rodeando como algo sólido [...]. Um clamor queixoso, modulado em dissonâncias selvagens, preencheu os nossos ouvidos. O completo e inesperado de tudo aquilo fez com os meus cabelos arrepiassem por debaixo do meu gorro. (CONRAD, 2011, p. 45)

Um pouco antes deste instante, Marlow cita que estavam todos sozinhos em meio a floresta e o silêncio era tão marcante que parecia que todos eles eram surdos. Em seguida, o salto do peixe na água assusta Marlow e o som assemelha-se a uma arma sendo disparada. Ao que indicam essas descrições, Marlow não se sentia seguro naquele local, pois o menor dos barulhos era assimilado como o som de um disparo. Nem mesmo quando o sol apareceu aquele lugar tornou-se menos inóspito, pois havia uma “névoa branca, morna e muito pegajosa” (p. 45) que tomava conta do lugar. Ainda por cima, escutava-se um “clamor queixoso” (p. 45), que abalou não só a Marlow, mas todos os seus companheiros.

Agora vamos observar o trecho a seguir:

“Não sei como aquilo afetou os demais: para mim, parecia como se a própria neblina tivesse gritado, como se aquele ruído, tão turbulento e desolador, tivesse surgido repentinamente e aparentemente de todos os cantos ao mesmo tempo.” (CONRAD, 2011, p. 45)

Levando em consideração tais descrições além daquelas fornecidas pelo excerto anterior, tem-se uma natureza com características antropomorfizadas, na qual escutam-se sons — mais especificamente, um “clamor queixoso” (p. 45) — e tem-se a impressão de que a névoa estava “ali, imóvel, nos rodeando como algo sólido” (p. 45). Todas essas características descritas por Marlow do espaço que os cerca parece indicar que ele, em *Coração das Trevas*, tem um papel primordial na trama, visto que Marlow e os outros personagens interagem com a floresta, sendo possível até mesmo categorizá-la como algo vivo, como um personagem. Em seguida, após todos eles sentirem como se eles não estivessem sozinhos, todos os tripulantes se levantam e apontam suas armas para um perigo que não estava ali. Por consequência, têm-se os personagens que, assustados, empunham suas armas para algo inanimado — a floresta — e isso pode configurar como mais uma constatação de que o espaço, em *Coração das Trevas*, assume uma categoria tão relevante quanto a de um personagem na trama da história.

Outrossim, eles temem o que desconhecem e, para os tripulantes, o ambiente que os cerca pode se constituir como uma ameaça, juntamente com a população daquele local “tomado pelas trevas”. É importante ressaltar que, nas descrições de Conrad sobre o Congo, frequentemente os nativos são apresentados como “mesclados” em meio a esse ambiente, como se eles também fossem parte do espaço:

“A terra parecia sobrenatural. Nós nos acostumamos a olhar sobre a forma acorrentada de um monstro conquistado, mas lá, lá podíamos olhar para algo monstruoso e livre. Era sobrenatural e os homens eram... não, eles não eram humanos. Bem, como vocês bem sabem, isso seria pior – essa suspeita de eles não serem humanos. Aquilo vinha surgindo aos poucos. Eles uivavam, pulavam e rodopiavam, fazendo horríveis caretas; mas o que nos aterrorizava era justamente a ideia da humanidade deles – como a de vocês – a ideia do distante parentesco com aquela selvagem e apaixonada baderna.” (CONRAD, 2011, p. 41)

Além da forma como Marlow narra esse trecho ser de extrema importância, como visto na subseção 3.1.1, é necessário apontar que esta forma de categorizar a terra na qual ele

estava — o Congo — como algo sobrenatural e os homens como “não humanos” parece negar a identidade destes, resumindo-os a um modo de representação do que é diferente, como algo “antiocidental”, como afirma Bhabha (1991). O nativo, na obra de Conrad, é visto como subversivo e deslocado - afinal, para o autor, o Congo é sobrenatural e os homens “inumanos”. Isto, de acordo com Bhabha, pode ser compreendido como a presença da *différance*, que tem a alteridade como símbolo, como apresentado na subseção 2.1.1. Neste trecho, é possível perceber que aos nativos lhes é negada qualquer forma de diferencialidade devido às condições históricas e sociais às quais este grupo resistiu. Assim, não é possível verificar, neste trecho, preocupação com a história da cultura colonial do Congo, mas uma clara diferenciação entre quem é civilizado e quem não é. Além disso, Bhabha comenta que o estereótipo pode fixar-se de tal forma que anula a identidade do sujeito ou ainda dá-lhe novo gênero, como se fosse um outro homem. Neste fragmento o nativo é apresentado como seres que “uivavam, pulavam e rodopiavam, fazendo horríveis caretas”, ou seja, anulando quem eram estes sujeitos e resumindo-os a condições animais, o que lhes dá outro sentido; eles não têm nenhuma individualidade ou característica que poderia denominá-los como sujeitos, criando-se, nesta condição, outro ser, outro gênero.

Assim como o rio é personificado por Marlow, também os nativos são insinuados como figuras animais, como se fizessem parte da selva que os cerca. Ademais, essa selva assume grande relevância — como um personagem — quando se nota, durante a narração de Marlow, que os tripulantes a sentem como um ser antropomorfizado que estivesse ali, ao lado deles, interagindo. Fatos como esses parecem confirmar a maneira como ocorre a caracterização do “Outro” colonizado em *Coração das Trevas*: assim como o Congo é um local inóspito, também são seus habitantes. Estes, por sua vez, se fundem em meio à “escuridão” descrita por Marlow.

Portanto, é possível notar, até então, que a caracterização do espaço em *Coração das Trevas* é primordial para compreender como o Outro é representado, uma vez que este parece fundir-se em meio à escuridão narrada por Marlow. Enquanto tínhamos um narrador que em determinados momentos mostrava a barbárie que os colonizados sofriam e que ainda era perpetuada em muitas colônias, temos também a descrição do espaço que tende a uma representação do Outro como subalterno. Neste momento, então, é importante analisar se o mesmo ocorre na caracterização do espaço em *Apocalypse Now*, que será o enfoque da próxima subseção.

3.2.2 O espaço em *Apocalypse Now*

Para Hutcheon (2013, p. 27), “trabalhar com adaptações como *adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’”. Isso significa, para a autora, que adaptações têm sempre um “eco” de uma obra que experienciamos anteriormente. No caso da obra em questão, é possível notar um diálogo “palimpsestuoso” entre a obra analisada anteriormente – *Coração das Trevas* – uma vez que se tem, mais uma vez, uma missão de resgate. Além disso, o nome do personagem a ser resgatado é o mesmo – Kurtz – e, assim como no livro, Kurtz se encontra em um lugar desconhecido e é idolatrado pelos nativos. Ademais, assim como a narração ocorre por meio de Marlow, Willard também narra o que vê ou percebe por meio de artifícios como *voice-over* (como explanado na sessão 3.1.2). Entretanto, vale lembrar que, para Stam (2000):

O texto literário não é uma estrutura fechada, mas aberta [...] que pode ser retrabalhada por contextos ilimitados. O texto se alimenta e é alimentado em um intertexto que permuta infinitamente, o qual é visto por meio de grades de interpretação que sempre mudam. (STAM, 2000, p. 57, tradução nossa.³⁵)

Por essa razão, para o autor, é possível retrabalhar um determinado texto nos mais diversos contextos possíveis. O texto pode se atualizar dependendo do seu período no tempo em que se encontra ou da própria interpretação daquele que o traduz. Isto ocorre em *Apocalypse Now*, pois seu enredo se passa em meio ao Vietnã e Camboja, diferentemente de *Coração das Trevas*, cuja ambientação ocorre no Congo, na África.

É possível notar a caracterização do Camboja nas cenas finais do filme, quando Willard e sua expedição se aproximam do local onde Kurtz está, como mostra a cena a seguir:

³⁵ *The literary text is not a closed, but an open structure [...] to be reworked by a boundless context. The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation. (p. 57)*



Figura 04 - Os nativos (1:45:09)

Esta é uma das primeiras imagens que Willard presencia quando se aproxima do Camboja. Não há diálogo nesse momento, somente uma sucessão de cenas para mostrar ao telespectador como é o espaço em que Kurtz se encontra. Rodeados de nativos que não dizem uma só palavra e, ao mesmo tempo, se configuram como parte da ambientação, os americanos vão adentrando o espaço em sua embarcação. Ao fundo, é possível notar fumaça e fogo, caracterizando um possível ambiente hostil. Há também um excesso de tons sépia, o que corrobora para representar os nativos como um grande conglomerado de pessoas sem identidade. Ademais, vale lembrar que os personagens cambojanos e os vietnamitas presentes no filme não possuem falas (ou se possuem, nunca são tão notáveis quanto às falas dos americanos) e por isso não têm autoridade para poder falar sobre si. Sendo assim, os colonizadores mostram sua perspectiva sobre o assunto, a qual não representa o “Outro” como sujeito dotado de história e identidade.

O espaço apresentado nestas cenas, portanto, de acordo com Freitas (2008), pode ser entendido como físico, por exprimir imagens de um local sem a interferência da visão de um outro personagem, por exemplo, justaposta ao olhar da câmera. Consoante a esta temática, Adorno (2003), em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, constata que:

o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas [...]. (ADORNO, 2003, p. 61)

Sendo assim, ao reduzir-se a distância estética por meio da figura do narrador, o leitor não mais poderá permanecer como mero sujeito passivo diante desta obra de arte, pois a atitude da leitura, antes absorta, agora pode suscitar um choque no leitor, despertando os mais diversos sentimentos. Conseqüentemente, Adorno assevera que o narrador, para o cinema, dá-se por meio da câmera, a qual é a responsável por guiar o olhar do telespectador aos ambientes que receberão enfoque. Por essa razão, a câmera é um elemento primordial para compreender os espaços físicos descritos por Freitas (2008), pois ela é o agente que norteia a percepção das imagens.

Além disso, nesse momento, é possível estabelecer uma conexão entre os personagens e o espaço, pois, como cita Freitas (2008), há espaços que podem se evidenciar culturalmente. Nesse caso, é importante lembrar que *Apocalypse Now* foi lançado em 1979 e foi gravado em um momento no qual ainda se discutia muito a questão da guerra do Vietnã (1955-1975), quando a propaganda anti-vietnamita estava em alta nos Estados Unidos, por eles se constituírem como o “Outro” ameaçador³⁶. Dessa forma, cenas como a descrita anteriormente corroboram para a reflexão de que espaços, no cinema, podem evidenciar períodos e épocas. Ademais, uma cena como esta, dos nativos todos aglomerados, não pode ser entendida como uma cena “imparcial”, criada apenas para uma leitura meramente contemplativa. Nesse momento, *Apocalypse Now* mostra que tipo de “inimigo” os Estados Unidos lutavam contra, de modo a retratar, neste período em questão, que o “Outro” ameaçador se constituía com os “selvagens” vietnamitas que evidenciavam a força de oposição ao capitalismo, revelado, neste caso, pelo Vietnã do Norte, apoiado por aliados comunistas. Tudo isso demonstra como o “Outro” pode ser representado de forma imprecisa e com distorções, uma vez que o contexto de guerras e oposições faz emergir divisões entre poderes opostos incompatíveis. Nesse sentido, a afirmação de Bhabha (1991) sobre como se transcorre o discurso colonial parece relevante para lidar com tais forças opositoras:

Assim, acredito, é o momento do discurso colonial. Configura-se a forma de discurso teoricamente mais subdesenvolvido, mas crucial para a ligação de uma gama de diferenças e discriminações que informa as práticas discursivas e políticas da hierarquização racial e cultural. (BHABHA, 1991, p. 179)

³⁶ Ver apêndices A, B e C.

Para o autor, diferenças e discriminações são maneiras de praticar formas de hierarquização de uma força sobre outra, tanto racialmente quanto culturalmente. Por conseguinte, é possível notar nessas imagens tais modos de discurso que contribuem para a discriminação racial e cultural. Sendo assim, constata-se que, por trás desta representação de um espaço físico repleto de estereótipos, tem-se a tentativa de manter uma prática de discurso que visa conservar a hierarquia de raça e cultura por meio da discriminação.

Após esse encontro com os nativos do Camboja, os tripulantes são recebidos por um fotojornalista que não se identifica por nome – somente pela sua profissão – interpretado por Dennis Hopper. Nessa cena, especificamente, o fotojornalista tenta convencer os americanos de que Kurtz, na verdade, é um gênio, mesmo que ele tenha utilizado de força para lidar com os nativos:

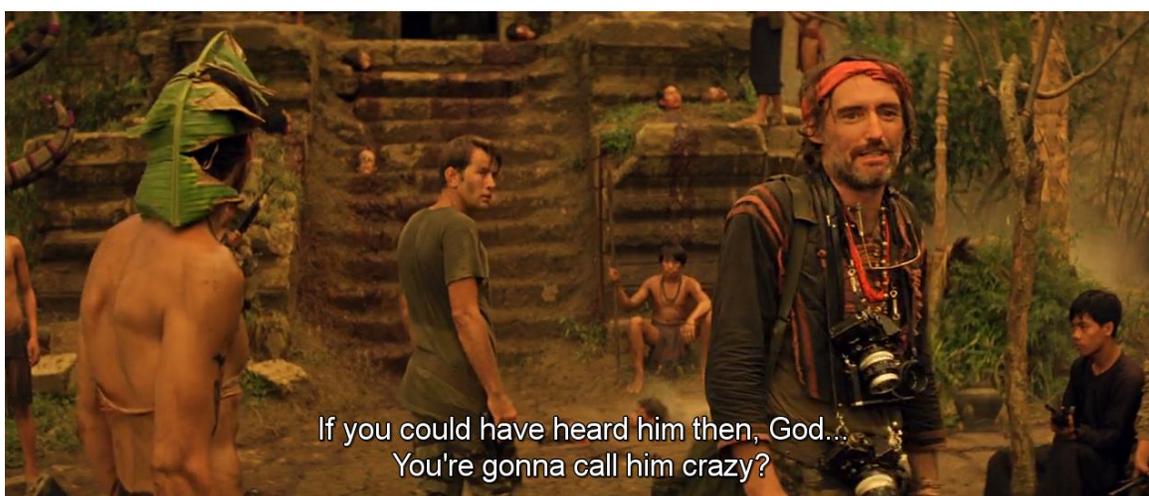


Figura 05 - “Se você pudesse escutá-lo...” (1:50:21)

Nesse momento, o fotojornalista lidera a tripulação de Willard para o local onde Kurtz está. O ponto mais marcante dessa cena é o local: há cabeças por todas as partes, homens mortos, enquanto, ironicamente, o fotojornalista diz que Kurtz não está louco — ainda que, ao que tudo indica, Kurtz é o responsável por governar aquele local; logo, há paradoxalidade nas palavras do fotojornalista. Por conseguinte, mais uma vez, os cambojanos são mostrados ao fundo, como meros componentes do local, sem muita expressão ou individualidade.

Ademais, nesta cena em específico, a loucura parece ter se instalado em Kurtz e, ainda que o fotojornalista não queira admitir, Kurtz está abusando de seu poder e posição

naquele local (que pode ser comprovado pelos corpos esfaçalhados ao fundo). Ao notar essa caracterização do ambiente, na qual têm-se imagens de um lugar repleto de “selvagens”, violência e barbárie, podemos nos remeter à afirmação de Bhabha (1991) sobre o estereótipo, como visto na subseção 2.1.1, a qual menciona que o estereótipo deve ocorrer de maneira excessiva, não sendo algo que tenha uma construção lógica ou que possa ser provado empiricamente.

Sendo assim, no meio impresso as descrições do local são esparsas e têm como foco os nativos que ocupam o local e estão por todas as partes. De forma similar, no filme há, também, muitos cambojanos espalhados por todas as partes, porém com a adição da exibição de partes de cadáveres em vários locais ao fundo, além da presença de fumaça. Diniz (2005) aponta que produções de cinema baseadas em livros contribuem para o enriquecimento destes, não pelo fato de o filme ter maior importância que o texto de partida, mas por trazer diferentes possibilidades de leitura e interpretação. Como foi possível notar, no livro há a demonstração de um espaço físico tomado pela violência; sendo assim, não houve nenhum tipo de “perda” de um meio semiótico para o outro, pelo contrário: o filme, mutuamente com o livro, reforçou o sentido deste a partir de um contraste de tensões (DINIZ, 2005, p. 321) proporcionadas pela fumaça e cadáveres.

Em seguida, após eles desembarcarem, Willard e um dos tripulantes americanos, Jay “Chef” Hicks (interpretado por Frederic Forrest) conversam longe de todos. O personagem Chef questiona o que eles deveriam fazer, já que os nativos podem ser uma ameaça e eles estão em número menor naquela área. Sua sugestão é matar a todos, sem pensar nas consequências, como pode ser visto a seguir:



Figura 06 - “Nós poderíamos matá-los todos” (1:51:41)

Enquanto ele dialoga com Willard sobre o que poderia ser feito, há uma sucessão de cenas do local e dos habitantes, com a narração de Chef em *voice-over* ou V.O (como um monólogo interno, no qual escuta-se os pensamentos do personagem, mas ele não enuncia as palavras). Traduzindo o que o personagem diz, seria “Nós poderíamos estourar os miolos deles”, ou ainda “Nós poderíamos matá-los todos”. Este espaço, apesar de ser um espaço físico, não seria totalmente impossível concebê-lo como singular, uma vez que os falantes não estão no local onde a cena se passa. De certa forma, é como se aquele lugar estivesse na mente de Chef, sendo, assim, uma interpretação de algo que não necessariamente condiz com a realidade.

Esta parece ser uma forma tipicamente americana (até mesmo europeia) de abordar como o Outro é visto e, por muito tempo, esta visão de um Vietnã/Camboja dominado por assassinos sem ética e selvagens foi recorrente no cinema (no qual o Vietnã era visto como o “vilão” a ser combatido³⁷). Este tipo de ponto de vista nada mais é do que uma generalização histórica, sem considerar a rica tradição de pensamento, imaginário e vocabulário por trás destas nações, bem como as atrocidades e monstruosidades levadas a cabo pelo próprio E.U.A. durante o combate contra o Vietnã. Como afirma Freitas (2008, p. 69): “Na concepção de Bernardet (1980, p. 17-20), primariamente o cinema seria não somente a reprodução da realidade, mas também a reprodução da própria visão do homem”. A cena descrita é marcada por essa “reprodução da visão do homem”, podendo ser compreendida tanto como a visão do personagem *Chef* como do diretor em si. Dessa maneira,

³⁷ Ver apêndices D e E.

investigar o espaço fílmico significa, como consequência, compreender as representações do “eu” e do “Outro”, bem como sua contribuição para manutenção, transformação e subversão de estereótipos sobre determinados locais e populações (FREITAS, 2008, p. 69).

Portanto, é possível perceber, nas cenas descritas, como o Camboja e seus nativos são compreendidos em *Apocalypse Now*. O primeiro constitui uma ameaça aos Estados Unidos e aos soldados encarregados de encontrar Kurtz, especialmente pelo fato de este filme ter sido produzido logo após o contexto da guerra do Vietnã e por tentar retratar tal período (vale lembrar, neste momento, a afirmação de Coppola no festival de 1979 que se encontra na subseção 1.3). Já os nativos, ainda que sempre presentes na ambientação local, são suprimidos à categoria de elementos inanimados do espaço, sendo até mesmo descartáveis para os americanos. De modo similar, é possível perceber que a forma que Marlow, em *Coração das Trevas*, narra o Outro, parece não levar em consideração aspectos históricos e sociais aos quais a África e o Congo foram subjugados durante anos. Ele, no papel de comerciante de marfim, possui responsabilidade nisto, pois sua função era vender para a Companhia o fruto da extração de marfim das terras do Congo. Porém, a imagem que ele apresenta disso tudo em sua narrativa é a de um local longe de ser civilizado, repleto de selvagens: a clara antítese da Europa. Ao realizar tal estudo entre espaços descritos por uma narrativa fílmica e outra impressa, verifica-se que traduções intersemióticas podem ser vistas como uma forma diferente de se rearticular o enredo proposto pelo texto fonte, sendo inevitável, na tradução, atualizar, ou ainda, realizar ampliações e inserções na história fonte.

3.3 A CRÍTICA DE ACHEBE E SAID EM RELAÇÃO AO “OUTRO”

Em 1977, o romancista nigeriano Chinua Achebe publica um ensaio intitulado *An image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*, que em 1988 foi incluído na compilação *Hopes and Impediments*. Neste ensaio, Achebe analisa como o romance de Conrad, tão reconhecido por muitos críticos e um cânone do ocidente, na verdade retrata a África como o “outro mundo” e está repleto de antíteses que buscam enfocar dualismos que reforçam a diferença hierárquica entre o colonizador e o colonizado.

Contudo, em 1993, o crítico literário palestino Edward Wadie Said redige “Duas visões em *Coração das Trevas*”, que se encontra no livro *Cultura e imperialismo* (1993). Neste capítulo em específico, Said apresenta inicialmente como o Ocidente, durante muito

tempo, além de ter o controle de suas colônias, também queria continuar manipulando-as mesmo após a independência destas, por meio de obras artísticas. Said argumenta que aos colonizados não lhes era concedida a oportunidade para contar o que ocorreu com eles, pois o Ocidente se encarregava de publicar livros e histórias relatando seu domínio como forma de manter a totalidade e primazia sobre o Oriente.

Sobre esta atitude do império, Said aponta que o livro *Coração das Trevas* foi o responsável por captar de forma muito rica e complexa o domínio europeu sobre a África, por meio da narrativa de Marlow que ultrapassa muitos obstáculos em sua jornada para encontrar Kurtz. Sendo assim, Said compreende que Conrad utiliza de uma estética imperialista justamente para comunicar a terrível experiência que as colônias africanas sofreram.

Portanto, nota-se que em *Coração das Trevas* há críticos que concebem o retrato do Outro de forma diferenciada: Achebe, em 1988 que redige uma dura crítica quanto à representação do africano e da África como uma forma de oposição ao Ocidente e Said, que em 1993 demonstra oposição a este ponto de vista e articula em defesa de Conrad, cujo pensamento, na verdade era justamente de apresentar as experiências angustiantes que os colonizados sofreram.

Assim, devido a estes pontos de vista tão distintos, faz-se necessária a próxima subseção, a qual irá abordar de que forma a obra de Conrad e a sua tradução intersemiótica para o cinema (re)velam o Outro. Para fomentar a próxima discussão, serão utilizadas as conjecturas de Bhabha (1991) e Said (2007).

3.3.1 *Coração das Trevas* e o silenciamento dos congolenses

Logo no princípio de sua fala, Marlow diz a todos a bordo do Nelly que “mesmo assim, tem sido um dos lugares mais sombrios do mundo” (CONRAD, 2011, p. 12) dando início a narrativa que será apresentada em *Coração das Trevas*. O narrador anônimo, então, afirma que este comentário “Era algo típico de Marlow e foi aceito em silêncio” (CONRAD, 2011, p. 12), o que antecipava um fato que seria narrado por alguém cujo ímpeto é contar histórias, especialmente por ser um marinheiro comerciante, como visto na subseção 3.1.1. Em seguida, Marlow inicia sua história relembrando dos primeiros romanos que estiveram na Europa, há anos:

“Estava pensando nos velhos tempos, quando os primeiros romanos vieram para cá dezenove séculos atrás, justo outro dia... a luz emanava do rio, desde então – talvez Cavaleiros? Sim, mas ela é como as labaredas que correm pela planície, como o relâmpago nas nuvens. Nós somos a luz que tremula – que ela possa durar tanto quanto o mundo continue girando! Mas a escuridão estava por aqui ontem [...]” (CONRAD, 2011, p. 12)

Nesse momento, pode-se notar a intenção em iniciar a história lembrando como foi para os europeus, no início, em que os “bárbaros” eram os europeus e os colonizadores eram os romanos. De forma similar, tem-se esta situação cujo vetor aponta para africanos enquanto colonizados e europeus como colonizadores. Como apresentado anteriormente na subseção 1.2, Said (1993), ao discutir *Coração das Trevas*, compara Marlow a alguém cujo propósito é mostrar como é o maquinário do colonialismo. Nesse momento inicial, no qual Marlow irá contar aos tripulantes como foi sua experiência, pode ser um exemplo descrito por Said, uma vez que ele aponta que “a escuridão estava por aqui ontem”, levando o leitor a questionar sobre as atitudes imperiais que insistem em se repetir. Por essa razão, ao tratar da representação do Outro, neste estudo, é necessário levar em consideração a dualidade que Marlow se encontrava em alguns momentos da narrativa, como elencado por Said (1993).

Como já visto na subseção 3.1.1 e 3.2.1, Marlow denomina a África e seus habitantes como sobrenatural e não humanos, respectivamente, o que pode ser compreendido como uma maneira “antiocidental” (Bhabha, 1991) de descrever o Outro. De forma análoga, no trecho a seguir, tem-se:

“Olhei ao redor... não sei o porquê, mas posso lhes assegurar que nunca, nunca antes, aquela terra, aquele rio, aquela selva, mesmo a abóbada daquele céu flamejante, pareceram-me tão sem esperança e tão sombrios, tão impenetráveis ao pensamento humano, tão impiedosos à fraqueza humana.” (CONRAD, 2011, p. 62)

Nesta parte, Marlow está conversando com o comerciante russo e ele conta que Kurtz está muito enfermo e por isso ele deve retornar imediatamente para receber cuidados adequados. Eles estão a caminho do local onde Kurtz se encontra e Marlow narra a forma como o ambiente era neste trecho. A selva, de acordo com o protagonista, parece-lhe um local “tão sem esperança e tão sombrio”. Este tipo de descrição aliando termos como “trevas” e “sombrio” ao Congo aparece com certa frequência no livro, reforçando, assim, o que foi apontado anteriormente na subseção 2.1.1 sobre “identidade”, na qual foram abordadas as

concepções de Bhabha sobre o estereótipo, que deve ocorrer de maneira excessiva, não sendo algo que tem uma construção lógica ou que possa ser provado empiricamente.

Quando Marlow se aproxima cada vez mais do local onde Kurtz está, as imagens descritas por ele parecem lhe causar certo incômodo, como visto em:

“Aquelas cabeças espetadas nas estacas seriam ainda mais impressionantes se não estivessem viradas para a casa. Apenas uma, a primeira que eu avistara, estava voltada na minha direção. Não fiquei tão impressionado quanto vocês podem supor. [...] Afinal, aquilo era somente uma visão selvagem, enquanto eu parecia estar prestes a ser transportado para dentro de alguma região mais tenebrosa de sutis horrores, onde a pura e elementar selvageria era um consolo positivo, como se fosse algo que tivesse o direito de existir tão obviamente sob a luz do sol.” (CONRAD, 2011, p. 63-64)

Nesta ocasião, Marlow se sente repellido, mas não surpreso pelo que havia visto, pois, aparentemente, aquilo era normal, dadas as condições do ambiente no qual ele estava. Tais condições parecem ser vislumbradas sob um ponto de vista eurocêntrico, ao abordarem como o Outro é visto. Por muito tempo, tem-se visões de uma África totalmente estereotipada repleta de guerras, ou ainda repleta de minérios preciosos e até mesmo dominada sociedades “primitivas”³⁸. Sendo assim, este tipo de ponto de vista desconsidera tradições de pensamento, imaginário e vocabulário. Estes, de acordo com Said (2007), são componentes do pensamento orientalista que, ainda que o autor define em termos de “orientes” e “ocidentes”, na verdade, são interpretações que servem para a distinção entre o que faz parte da cultura europeia e o que não faz parte. A forma de conceber a África como um local exótico, selvagem, constitui uma representação envolta em mitos e mentiras, que se estabeleceram na cultura e no senso comum. Tal imagem tem grande influência sobre ideias e instituições e isso é o que dá durabilidade e força ao pensamento Orientalista e ao discurso colonialista.

Assim sendo, nos trechos apresentados é possível perceber que a forma que Marlow narra o Outro, aquele que se demonstra diferente dele, parece não levar em consideração aspectos históricos, sociais aos quais a África foi subjugada durante anos. Ainda que no início de sua história ele tenha certa preocupação em traçar um comparativo entre a colonização europeia pelos romanos, sua narrativa parece permanecer interpelada pelo discurso de um colonizador. Ele, no papel de comerciante de marfim, possui responsabilidade nisto, pois sua

³⁸ Ver Kabengele Munanga, “África: trinta anos de processo de independência”, *Revista da USP*, nº18 (fev./ago.1993), p. 102.

função era vender para a Companhia o fruto da extração de marfim das terras africanas. Portanto, a imagem que ele apresenta disso tudo em sua narrativa, ainda que alguns momentos ele busque refletir o contrário, é uma imagem que continua fortemente marcada pela presença de um discurso sobre um local que está longe de ser civilizado e está repleto de selvagens: a antítese da Europa.

Posteriormente a esta discussão sobre como o Outro é visto em *Coração das Trevas*, faz-se imperativo compreender como isso ocorre em sua tradução intersemiótica *Apocalypse Now*, de modo a buscar compreender se/e de que modo a alteridade é tratada no filme.

3.3.2 *Apocalypse Now* e o silenciamento dos vietnamitas e cambojanos

As cenas que serão objeto de estudo remetem ao momento em que os soldados americanos aterrissam no Vietnã com o Tenente-Coronel Bill Kilgore (interpretado por Robert Duvall) e os instantes em que o filme se encaminha para o seu fim, quando a expedição de Willard se aproxima do lugar onde Kurtz está, no Camboja. Assim como o livro, mas ambientado em um local distinto, *Apocalypse Now* parece retratar uma imagem de cunho orientalista, tanto dos cambojanos quanto dos vietnamitas:



Figura 07 - Os cambojanos (1:45)

É possível perceber, por meio desta cena, que ainda que o ano seja entre 1955 a 1975 (o período em que a Guerra do Vietnã ocorreu) ainda está presente o registro do “Outro

mundo”, por meio de comunidades que não tiveram contato com outros povos. Ademais, utilizam barcos como único meio de transporte e manipulam lanças e arcos, além da pintura corporal (branca). Historicamente é uma representação imprecisa, visto que o Camboja nos anos 1960 se encontrava urbanizado, diferentemente do que é retratado nesta cena³⁹. Said (2007) salienta que o Orientalismo é o modo de conceber o Outro por meio da experiência ocidental europeia, de forma imprecisa e com distorções.

Assim como essa representação dos cambojanos, há, em outras cenas do filme, formas imprecisas de representar o vietnamita, descrevendo este como a antítese do europeu, de forma estereotipada e até mesmo racista. Um exemplo que vale a pena ser mencionado sobre a forma de representação do vietnamita é a cena em que Kilgore atira cartas de baralho nos corpos dos vietnamitas sem identificação, estendidos em uma vala improvisada, como na figura seguinte:



Figura 08 – “Nenhum deles vale um valete” (tradução nossa) (00:29:04)

Ao afirmar que “Nenhum deles vale um valete”, tem-se a constatação de que o valor deles, aos olhos do tenente, é tão irrisório quanto o valor de uma carta — e, mesmo assim, nenhum pode ser considerado tão importante quanto um valete. Tudo isso corrobora as afirmações de Said (2007), o qual diz que a relação entre Ocidente e Oriente é uma relação de poder, dominação, de graus de hegemonia complexa.

³⁹ Ver o site <http://kinolibrary.com>, que possui um belo acervo de imagens do Camboja nessas décadas.

A próxima cena, assim como esta das cartas, também retrata relações de poder e hegemonia dos americanos em relação aos vietnamitas:



Figura 09 – Vietnamitas sendo ajudados pelos soldados americanos (00:29)

Neste momento, um soldado, juntamente com um tradutor ao seu lado, está com megafone informando a todos os presentes que os americanos estão ali para ajudá-los e que todos aqueles que desejarem podem juntar-se a eles, retornando para “os braços do governo do Sul do Vietnã” (00:29:40, tradução nossa). Ao estabelecer este tipo de diálogo cujo objetivo, a princípio, é prestar auxílio, é possível verificar uma forma de determinar quem tem o controle sobre a situação, o que se configura também como uma relação de poder.

Em todas as cenas apresentadas até o momento, tanto os personagens cambojanos quanto os vietnamitas não possuem falas (ou se possuem, nunca são tão notáveis quanto às falas dos americanos, resumindo-se, em grande parte, a exclamações e gritos) e, por isso, não têm autoridade para poder falar sobre os acontecimentos no espaço que os circunda, cabendo, assim, aos colonizadores mostrarem sua perspectiva sobre o assunto. Neste fotograma, por exemplo, temos, em primeira e maior perspectiva, o coronel Willard:



Figura 10 - Willard entre os nativos (1:48)

Ao fundo, fumaça, uma selva que parece cobrir tudo, inclusive a escultura na qual repousa um cadáver. Alguns cambojanos aparecem trajados ao fundo outros com poucas roupas e com lanças. Nesta parte do filme, a princípio, o grupo liderado por Willard mostrava-se receoso em aproximar-se desta comunidade, por temer um ataque. Eles, então, soam uma sirene do barco e os nativos rapidamente saem, para que eles possam ancorar. Ao que tudo indica, há um consenso entre a população local de que eles devam obedecer a estes homens que acabaram de chegar, mesmo que eles sejam americanos desconhecidos. A esta situação, nota-se o que Said intitula de representação do padrão de força entre Leste e Oeste, Ocidente e Oriente, e é esse o tipo de discurso que traduz o modo de pensar orientalista.

Por conseguinte, tem-se, nessas imagens, o que Bhabha (1991) chama de formas de estabelecer o discurso daquele que, teoricamente, é considerado o mais subdesenvolvido. Para o especialista, ao caracterizarmos o Outro por meio de uma gama de diferenças e discriminações, tem-se a condição de retratar modos de hierarquização por meio de raça e cultura. Como percebido anteriormente, esta forma de representar tanto cambojanos quanto vietnamitas por meio de um veículo de comunicação em massa — o cinema — pode contribuir para a disseminação de um discurso baseado em hierarquizações por meio de antíteses. Fatores como estes corroboram com a transmissão de uma visão do discurso colonialista, que prevê que o “Outro” necessite ser domado, pois é selvagem e carece de civilização.

Portanto, é possível notar, nas cenas analisadas de *Apocalypse Now*, uma representação de cunho orientalista na qual tem-se um discurso de dominação do colonizador sobre o colonizado. As cenas beiram o exagero e o grotesco, o que pode ser também compreendido como uma forma de evidenciar a barbárie na qual tanto americanos quanto cambojanos e vietnamitas passaram por anos durante o contexto da Guerra do Vietnã. Entretanto, neste momento, é importante relembrar a fala de Coppola em 1979, no Festival de Cannes, em que o diretor menciona que *Apocalypse Now* não é um filme sobre o Vietnã, é o Vietnã, abrindo possibilidades para a compreensão de sua obra como algo que buscou retratar o Outro de forma precisa. Sendo assim, reitera-se a afirmação feita na subseção 3.1, em que ainda que possamos compreender tanto *Coração das Trevas* quanto *Apocalypse Now* como formas de expor a brutalidade do imperialismo europeu e da guerra americana, respectivamente, ainda há um longo caminho para se percorrer na representação consistente e individualizada do Outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, torna-se importante apontar que a análise da obra *Coração das Trevas* e sua tradução intersemiótica para o cinema *Apocalypse Now* possuem questões muito importantes a serem consideradas em torno da representação do sujeito das ex-colônias (ou “Outro”) em ambas as obras. Antes de tratar dos textos em si, vale lembrar que nesta dissertação foi realizado, antes de tudo, um levantamento das principais críticas acerca sobre o livro e o filme. Para *Coração das Trevas*, as críticas da primeira metade do século XX concentravam-se majoritariamente em destacar impressões positivas sobre a estrutura textual e estilística de Conrad. Na segunda metade do século XX as apreciações começam a se diversificar, polarizando divergências sobre a forma como os nativos eram descritos na narrativa de Marlow. Em relação à *Apocalypse Now*, por outro lado, há estudos publicados relacionando este filme a ser ou não uma adaptação do texto de Conrad e poucas críticas no tocante à representação do Outro. Este fator, em específico, foi um dos motivos que justificaram e impulsionaram este trabalho, de modo a buscar contribuição, nesse sentido, com análises sobre *Apocalypse Now* que levassem em consideração aspectos como a alteridade.

Em seguida, após este panorama histórico, foram realizados levantamentos entre as circunstâncias que mais chamaram atenção sobre o narrador em *Coração das Trevas*. Por meio destes estudos foi possível notar certa dualidade no modo de narrar de Marlow: enquanto no início de seu relato faz regressões dos dias em que a Europa também foi dominada pelas trevas — fazendo alusão ao período dos romanos e das invasões — por outro lado, conforme ele adentra no coração do Congo, suas descrições do espaço corroboram para uma concepção mais estereotipada do nativo. Ao final, é possível notar que a forma como o Outro é apresentado, na narração de Marlow, ainda está longe de ser ideal, mesmo que em alguns momentos ele veja tudo de modo paradoxal, entre a tentativa de encontrar sentido na barbárie e fazer parte desta.

Após realizar estes levantamentos sobre o narrador na obra de Conrad, fez-se o mesmo no filme de Coppola, no qual constatou-se que uma das categorias de apresentar o que está ocorrendo na tela é por meio da *monstration*, a qual baseia-se em mostrar a atuação dos personagens ao invés de contar o que está se passando com eles naquele momento da diegese. Levando esse aspecto em consideração, foi possível notar que o narrador pode se

enquadrar como homodiegético, uma vez que Willard conta sua história ao passo que também é protagonista dela, tanto como extradiegético, pois suas ações podem ser compreendidas como vistas de fora para dentro. Essas constatações foram notadas por meio das narrações que ocorrem em *voice-over* e *offscreen*. Assim como Marlow, Willard também em alguns momentos parece ser consciente de todo o sofrimento que a guerra traz, como nas cenas iniciais do filme, mas, ao mesmo tempo, trata os vietnamitas de forma austera, como visto no episódio da pequena embarcação.

Já na categoria do espaço foi possível verificar que *Coração das Trevas* parece situar os nativos congolenses em um todo indistinguível, no qual eles são o espaço e o espaço é formado por eles. Se, até então, Marlow narrava sobre a barbárie na qual o Outro está exposto, por outro lado, durante as descrições do espaço, tem-se o Outro como subalterno, silenciado e sem individualidade. De forma análoga, em *Apocalypse Now*, o espaço, visualmente concebido por imagens cinematográficas muito grotescas repletas de violência, também retrata os vietnamitas e cambojanos de forma silenciada, dando aos mesmos status de figurantes, como se fossem parte do cenário que compõe este filme.

Ao final, ao aliar os estudos pós-coloniais com as cenas em questão, percebemos que ambas as narrativas, ainda que busquem ponderar sobre a barbárie na qual tanto congolenses, quanto vietnamitas e cambojanos estão sujeitos, elas insistem em representar esses sujeitos em condições longe de ser ideais, uma vez que tanto em *Coração das Trevas* quanto em *Apocalypse Now* eles são pouco explorados se comparados aos personagens centrais das duas tramas.

Sendo assim, ao retomarmos a pergunta de pesquisa desta dissertação, a qual indaga de que forma a discussão das obras de Joseph Conrad e de sua tradução intersemiótica dirigida por Francis F. Coppola pode contribuir para o entendimento da forma como o colonizado é representado em ambos os meios, textual e cinematográfico, chegou-se à conclusão de que a discussão de ambas as obras é relevante para tal compreensão do modo de representação do Outro. Isto pode ser verificado, primeiramente, por ambos os narradores, que vivem um contexto de dualidade: enquanto em alguns momentos eles sentem as adversidades as quais o Outro está inserido, pouco é executado por esses narradores para mudar a situação. Em segundo lugar, ao analisar tanto o texto de Conrad quanto o de Coppola, tem-se que a categoria do espaço corrobora para uma ilustração silenciada dos congolenses,

vietnamitas e cambojanos, de forma a desconsiderar a condição subalterna na qual os sujeitos das ex-colônias estavam inseridos.

Portanto, a leitura e análise tanto de *Coração das Trevas* quanto *Apocalypse Now* são relevantes para compreender como ocorre a forma de representação do Outro dentro dessas obras, pois, ainda que elas possivelmente critiquem alguns aspectos relacionados à exploração das colônias e à guerra do Vietnã, o discurso de alteridade ainda permanece em alguns momentos. Sendo assim, sugere-se que, futuramente, sejam realizados mais estudos nesse âmbito, relacionando as outras obras nas quais *Coração das Trevas* se desdobra (como quadrinhos, game, animação) mas em contextos de sala de aula, de modo a investigar de que formas as novas mídias podem contribuir para um ensino multimodal e pluralista, levando em consideração a grande diversidade de leitores que uma sala de aula pode apresentar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHEBE, Chinua. An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness. **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. 1783-1794.
- ARENDT, Hannah. **The Origins of Totalitarianism**. London: Allen & Unwin, 1979.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: 34 Letras, 2003. Tradução Jorge de Almeida.
- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1979. Tradução Artur Morão.
- AMARAL, Pauliane. A Ausência do Narrador e o Protagonismo das Personagens em “O que cada um disse”, de Luis Vilela: Entre Cortes e Enquadramentos, in **Anais do XV ABRALIC. Experiências Literárias Textualidades Contemporâneas**. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491435295.pdf>. Acesso em 24 de Agosto de 2017.
- AUGUSTONI, Prisca. VIANA, Anderson Luiz. **A identidade do sujeito na fronteira do pós-colonialismo em Angola**. IPOTESI: Juiz de Fora, v.14, n.2, p.189-2005, jul./dez. 2010.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. In: **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Ed. By Milton José Pinto. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1981.
- BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Tradutor**, Tradução de Karlheinz Barck e outros. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____.(Org.) **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Romanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.
- BHABHA, Homi K. A Questão do “Outro”: Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In **Pós-Modernismo e política** (Rocco, 2. ed.) Tradução Francisco Caetano Lopes Júnior, 1991.
- BOGUE, Ronald L. The Heartless Darkness of “*Apocalypse Now*”. **The Georgia Review**, vol. 35, no. 3, 1981, pp. 611–626.
- BONNICI, Thomas. **O pós- colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: Eduem, 2004.

- BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRADBROOK, Muriel C. **Joseph Conrad: Poland's English Genius**. United States: Cambridge, 2014.
- BRADDOCK - O SUPER COMANDO**. Adoro Cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-51873/>, Acesso em: 13 de outubro, 2018.
- CAHIR, Linda Costanzo. "Narratological Parallels in Joseph Conrad's 'Heart of Darkness' and Francis Ford Coppola's 'Apocalypse Now.'" **Literature/Film Quarterly**, vol. 20, no. 3, 1992, pp. 181–187. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/43796548.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia, in **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p.13-25.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e a Vida Social, in **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p.27-50.
- CARDOSO, Luis Miguel. **Literatura e Cinema, Vergílio Ferreira e o Espaço do Indizível**. Lisboa: Arte & Comunicação, 2016.
- CARDOSO, Luis. Miguel. A Problemática do Narrador - Da Literatura ao Cinema. **Lumina**, Juiz de Fora, v.6, n.1/2, p.57-72, jan./dez. 2003.
- CLARKE, George Herbert. Joseph Conrad and His Art. **The Sewanee Review**, Johns Hopkins University, Vol. 30, No. 3, Jul. 1922. <<http://www.jstor.org/stable/27533558>>. Data de acesso: 14 de Outubro de 2017.
- CLÜVER, Claus. **Inter textus/inter artes/inter media**. Aletria: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v.6, 2006.
- CONRAD, Joseph. **O Coração das Trevas**. Edição Bilíngue. São Paulo: Landmark, 2011.
- CUTLER, Frances Wentworth. Why Marlow? **The Sewanee Review**, Johns Hopkins University, Vol. 26, No. 1, Jan. 1918. <<http://www.jstor.org/stable/27533073>> Data de acesso: 14 de Outubro de 2017.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2a. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Tradução Intersemiótica: do texto para a tela**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa, in Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin (Orgs.) **Teoria Literária. Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009. p.33-58.

- FREITAS, Marcello R.B de. **O panoptismo no cinema: a construção do espaço através do olhar**. Dissertação de Mestrado. PUC –Rio de Janeiro, 2008.
- GAUDREAU, André. JOST, François. Enunciation and Narration, in Toby Miller and Robert Stam (Eds.) **A Companion to Film Theory**. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004. Cap. 4. p.45-63.
- GRØNSTAD, Asbjørn. Coppola's Exhausted Eschatology: *Apocalypse Now* Reconsidered. **Nordic Journal of English Studies**, Oslo, NJES, vol.4, no.1, 2005.
- GUERARD, Albert J. The Journey Within. **Conrad the Novelist**, Harvard College, 1958.
- HABIB, Sadia. **Heart of Darkness and its Critics: Controversies and Assessments**. Outono, 2011. 42 f. Dissertação (mestrado). Department of English. East West University, 2011.
- HAYWARD, Susan. **Cinema Studies: The Key Concepts**, second edition. New York: Routledge, 2000.
- HELLMANN, John. Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in the Deer Hunter and *Apocalypse Now*. **American Quarterly**, 1982, vol. 34, n.4, p.418-439. doi:10.2307/2712690
- HUNEKER, James. The Genius of Joseph Conrad. **The North American Review**, University of Northern Iowa, Vol. 200, No. 705, Ago. 1914.
<<http://www.jstor.org/stable/25108229>>. Data de acesso: 14 de Outubro de 2017.
- HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge. 2013.
- IMDB. *APOCALYPSE NOW*. Disponível em
<http://www.imdb.com/title/tt0078788/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: 19 fev. 2018.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschner. São Paulo: Editora 34, 1999, v. 1.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschner. São Paulo: Editora 34, 1999, v. 2.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes**. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1969.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JEFF'S SITE. Disponível em:

<http://www.geoffhook.com/archive/get_archive.cgi?image=1967/12/jeff041267>, Acesso em: 13 de outubro, 2018.

KINDER, Marsha. The Power of Adaptation in ‘*Apocalypse Now.*’ **Film Quarterly**, vol. 33, no. 2, 1979.

LODGE, Tom (1983). **Black Politics in South Africa Since 1945.** Longman: England.

MARQUES, Rogério. **Rambo e a Ressignificação Dos Símbolos Culturais.** Obvious.

Disponível em:

<http://lounge.obviousmag.org/jollyroger_80s_para_as_massas/2014/11/rambo-e-a-ressignificacao-dos-simbolos-culturais.html>, Acesso em: 13 de outubro, 2018

MCLEOD, John. **Beginning Postcolonialism.** New York: Manchester University Press. 2000. Print.

MUNAGA, Kabengele. “África: trinta anos de processo de independência”, **Revista da USP**, nº18, fev./ago. 1993.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. *In.*

Pellegrini, Tânia. *et al.* **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

SAID, Edward W. **Culture and Imperialism.** New York: Vintage Books, 1994.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** 3ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SILVA, Bruno dos Santos. A representação do subalterno em *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now.* **Revista Inventário.** Universidade Federal da Bahia, 14ª ed., jan./jun. 2014.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. *In:* NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation.** New Jersey: Rutgers University, 2000. p. 54-76.

STAM, Robert. **Film Theory: An Introduction.** USA: Blackwell Publishing, 2000.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação.** Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STAPE, John H. On Conradian Biography as a Fine Art. **The Conradian**, 32.2 (2007): pp. 57-75.

TEMPLETON, Alan R. Biological races in humans. *Studies in history and philosophy of biological and biomedical sciences*, **PubMed Central**, 2013, vol. 44, ed. 3, pp. 262-71.

SUPER GREEN BERET. International Hero. Disponível em:

<<http://www.internationalhero.co.uk/s/supgrber.htm>>, Acesso em: 13 de outubro, 2018.

VERMEER, Hans J.: “**Esboço de uma teoria de tradução**”, tradução portuguesa.

Faculdade de Coimbra: Edições ASA, 1985, 6-21.

VIETNAM WAR OVERVIEW PART 4: 1964-1968. History on the Net. Disponível em

<<https://www.historyonthenet.com/authentichistory/1961-1974/4-vietnam/1-overview/4-1964-1968/>>, Acesso em: 13 de outubro, 2018.

WOOLF, Virginia. **The Common Reader.** New York: Harcourt, Brace and Company, 1925, pp.309-315. Primeira publicação: **Times Literary Supplement**, após a morte de Conrad, no dia 03 de Agosto de 1924.

<<https://screenwriting.io/what-is-the-difference-between-v-o-and-o-s/>>, Acessado em 03 Março, 2017.

APÊNDICES

APÊNDICE A – “A Outra Ascensão ao Desconhecido” (tradução nossa)

The Other Ascent Into The Unknown

Fonte: <https://www.historyonthenet.com/authentichistory/1961-1974/4-vietnam/1-overview/4-1964-1968/>, Acesso em 13 de outubro, 2018.

Resposta de Herbert Lawrence Block (cartunista editorial do *The Washington Post*) às inúmeras escalações de soldados para a guerra do Vietnã, em junho de 1965. Nesta figura é possível notar o soldado que parte para o desconhecido, em meio à fumaça e escuridão.

APÊNDICE B – Quadrinhos do personagem “Boina Verde”



Fonte: <http://www.internationalhero.co.uk/s/supgrber.htm>, Acesso em 13 de outubro, 2018.

“Tales of Green Beret” (ou “As histórias do Boina Verde”, tradução nossa) foram os quadrinhos criados por Robin Moore e pelo artista Joe Kubert. Publicado na década de 1960, em que o cenário era a Guerra do Vietnã. Seu personagem principal se chamava Tod Holton, que se transformava no “Super Green Beret” após colocar sua boina.

APÊNDICE C – “Vietcongues estão convidados a participar das Nações Unidas”
(tradução nossa)



“At least we’ll know where to find them . . .!”

Fonte: http://www.geoffhook.com/archive/get_archive.cgi?image=1967/12/jeff041267, Acesso em 13 de outubro, 2018.

Legenda: “Pelo menos agora nós iremos saber onde encontrá-los...” (tradução nossa)

Quadrinhos por Geoffrey Raynor Hook, cartunista editorial. Em seu site, logo abaixo desta imagem, consta a seguinte descrição:

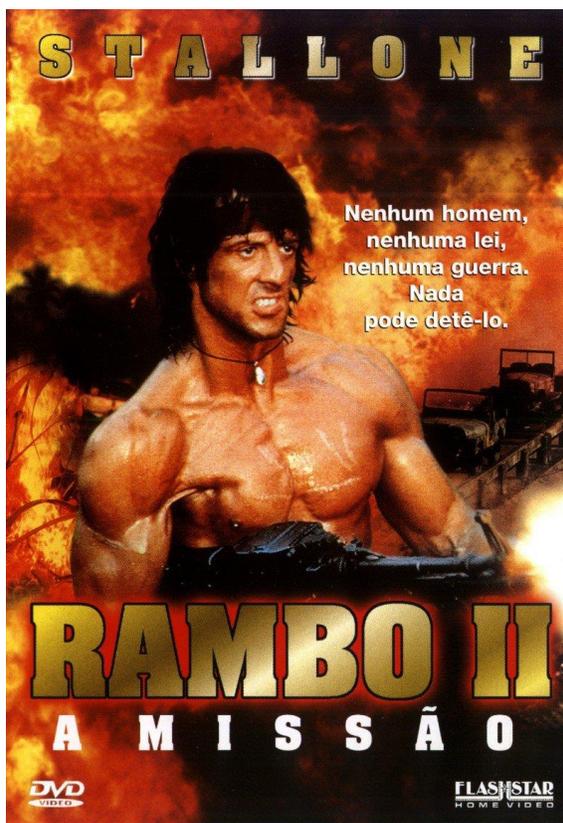
Depois de várias tentativas de receber um convite para se dirigir à Assembleia Geral da ONU, a Frente Nacional de Libertação é convidada a fazê-lo. A habilidade dos vietcongues de desaparecer ao fundo da selva era lenda. Soldados americanos - e australianos - persistiram contra todas as probabilidades. (tradução nossa⁴⁰)

A descrição, juntamente com esta tira, corrobora para uma apresentação de um Vietnã, desconhecido, temido pelos soldados americanos.

⁴⁰ After several attempts to gain an invitation to address the UN General Assembly, the National Liberation Front are invited to do so.

The ability of the Viet Cong to melt into the jungle background was legend. American - and Australian - soldiers persisted against all odds. (Fonte:

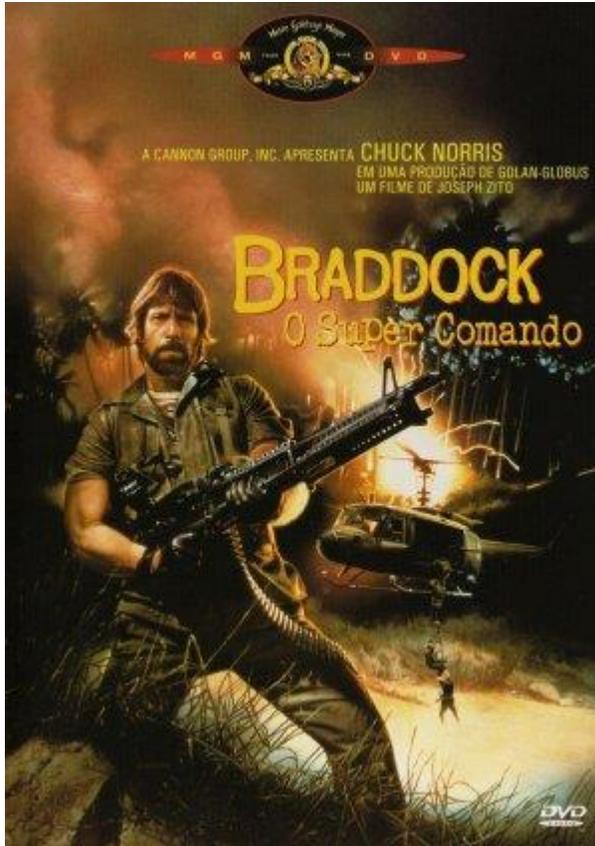
http://www.geoffhook.com/archive/get_archive.cgi?image=1967/12/jeff041267)

APÊNDICE D – Rambo II: Exemplo de filme cujo inimigo é o Vietnã

Fonte: http://lounge.obviousmag.org/jollyroger_80s_para_as_massas/2014/11/rambo-e-a-ressignificacao-dos-simbolos-culturais.html, Acesso em 13 de outubro, 2018.

Em Rambo II (1985), personagem homônimo interpretado por Sylvester Stallone, tem-se o primeiro exemplo de filme em que os heróis americanos devem lutar contra o Vietnã. Em Rambo II, o filme “reescreve a história”, ao retratar americanos como vitoriosos nessa guerra.

APÊNDICE E – Braddock, o Super Comando: Exemplo de filme cujo inimigo é o Vietnã



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-51873/>, Acesso em 13 de outubro, 2018.

Braddock (1984) interpretado por Chuck Norris, descreve a trajetória do herói que é o título do filme em resgatar soldados americanos que foram mantidos como prisioneiros no Vietnã do Norte.