



AFLUENTE: REVISTA DE
LETRAS E LINGUÍSTICA
ISSN 2258-3441

10.18764/2525-3441V9N26.2024.15

Coração das Trevas, Apocalypse Now e a questão da metáfora viva

Heart Of Darkness, Apocalypse Now, and the question of the living metaphor

ALAN CAMPOS

<https://orcid.org/0000-0001-8705-8042>

Resumo: O presente artigo faz uma análise comparativa e ensaística, através da teoria da metáfora de Paul Ricoeur, do romance *Coração das Trevas* (Joseph Conrad, 1899) com sua adaptação mais famosa, o filme *Apocalipse Now Final Cut* (Francis Ford Coppola, 2019). As reflexões do trabalho focam nas estratégias dos autores implicados para gerenciar a referencialidade metafórica nas respectivas obras. O artigo complementa a teoria da metáfora com breves alusões acerca das relações da imagem técnica com o pensamento conceitual e com ensaios históricos sobre a colonização do Congo. Por fim, o artigo traça a aparição do personagem Kurtz nas respectivas obras como sendo correspondentes com as estratégias metafóricas das obras.

Palavras-chave: *Coração das Trevas*; *Apocalipse Now*; Hermenêutica; Metáfora; Adaptação cinematográfica

Abstract: This article presents a comparative and essayistic analysis, through Paul Ricoeur's theory of metaphor, of the novel *Heart of Darkness* (Joseph Conrad, 1899) and its most famous adaptation, the film *Apocalypse Now Final Cut* (Francis Ford Coppola, 2019). The reflections of the work focus on the strategies of the authors involved to manage the metaphorical referentiality in their respective works. The article complements the theory of metaphor with brief allusions about the relations of the technical image with conceptual thought and with historical essays on the colonization of the Congo. Finally, the article traces the appearance of the character Kurtz in the respective works as being corresponding to the metaphorical strategies of the works.

Keywords: *Heart of Darkness*; *Apocalypse Now*; Hermeneutics; Metaphor; Film adaptation



PANORAMA GERAL DO LIVRO CORAÇÃO DAS TREVAS

Coração das trevas é um livro lançado por Joseph Conrad em 1899 que narra a jornada do personagem Marlow, marinheiro mercantil no continente africano, em busca do mercador de marfim Kurtz, figura que gera um fascínio nos habitantes locais e em outros mercadores. Inicialmente, o livro não gerou um grande alarde, mas com o tempo sua fama foi crescendo como uma crítica ferrenha ao imperialismo europeu na África. Contudo, no rastro dos estudos pós-coloniais, autores como Chinua Achebe (1930-2013) denunciaram a visão de Conrad do continente africano como uma imagem racista que subtrai toda a humanidade dos povos locais.

Se o texto suscita opiniões tão divergentes isso se dá porque sua prosa é carregada de ambiguidade e nesse ponto, tanto uma imagem anticolonial como uma racista se tornam possíveis. Essa ambiguidade também faz com que diversos artistas e escritores percebam algo muito mais geral na obra. Sven Lindqvist, em um trabalho intitulado *Exterminem todos os malditos* – uma referência a uma fala de Kurtz –, vê no livro um tipo de imagem exemplar do genocídio perpetuado pela Europa em vários lugares, “Coração das Trevas acontece por toda parte” (2023, p.235), já o historiador Adam Hochschild concorda com essa visão afirmando que o livro é lido como sendo sobre “todos os tempos e lugares. [...] O próprio Conrad escreveu ‘Coração das Trevas é uma experiência’”¹ (2019, p.143).

A combinação da narrativa protagonizada por indivíduo caminhando rumo aos confins do civilizado para encontrar outro sujeito com um subtexto que reflete sobre a predisposição do humano para a insanidade acabou por influenciar diversas adaptações. Exemplos dessas adaptações incluem: *Ad Astra* (James Gray, 2019), onde Roy, um astronauta, descobre que seu pai está vivo, orbitando ao redor do planeta Netuno e liberando diversas ondas nucleares que ameaçam a via láctea. Roy então recebe a missão de viajar até Netuno e convencer seu pai a retornar para a Terra. Já o videogame *Spec Ops: The Line* (2K, 2012) se passa numa Dubai devastada por um cenário apocalíptico, onde o capitão Martin Walker parte com seu esquadrão pelas ruínas da cidade em busca do paradeiro do oficial

¹ O autor (2019) ainda comenta que parte do legado duradouro do livro se deu por suas investigações, comumente psicanalisas, acerca da natureza da maldade e insanidade.

John Konrad (uma alusão óbvia a Conrad), que supostamente começa a cometer atrocidades com a população local num governo ditatorial. Há também uma adaptação cinematográfica mais fiel ao livro que foi lançada em 1993 e dirigida pelo britânico Nicholas Roeg, como também um longa brasileiro de animação. Intitulado *Heart of Darkness* e dirigido por Rogério Nunes, o filme adapta o livro de Conrad para o Rio de Janeiro num futuro próximo e mergulhado socioambientais. Na obra, Marlow é um jovem policial que sai em busca do capitão Kurtz, que sumiu em circunstâncias misteriosas durante uma operação policial, pelas ruas alagadas do Rio de Janeiro.

Contudo, a adaptação mais famosa do livro é o filme *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979, 2001, 2019)². A obra se tornou infame pelos seus problemas de produção – apresentados extensamente no documentário *Francis Ford Coppola – O apocalipse de um cineasta* (George Hickenlooper; Fax Bah, 1991) –, mas também impressionou audiências por suas cenas de ação elaboradas com vários helicópteros e por ser um dos primeiros filmes populares a retratar a guerra do Vietnã, ganhando óscares, globo de ouros e a palma de ouro no festival de Cannes. Seu legado só cresceu com o passar dos anos³ e sendo uma forte influência para vários artistas⁴, além de ter sido o último papel de destaque da carreira de Marlon Brando (1924-2004). Interpretando Kurtz, Brando estampou o pôster do filme⁵, sedimentando a insanidade do personagem na cultura pop e sendo referenciado diversas vezes na cultura midiática⁶, de modo que o imaginário em torno de Kurtz muitas vezes é associado com a caracterização de Brando.

Portanto, diante dessa ressonância do filme na cultura midiática, o presente artigo visa analisar comparativamente a adaptação com o material original. Para esse percurso ser bem realizado também há que se atravessar os contextos do romance de Conrad e do filme de Coppola. Mas antes, iremos definir as ferramentas conceituais das análises, em seguida, faremos a análise e por último, vamos concluir em torno das duas representações de Kurtz.

2 O diretor lançou três cortes da obra ao longo de 40 anos, mas, o presente artigo analisa a última versão, lançada em 2019 e intitulada como o corte final.

3 Em 2022, na prestigiada revista de cinema Sight and Sound, críticos do mundo todo elegeram o filme como um dos vinte melhores da história do cinema. Disponível em ><https://www.bfi.org.uk/news/revealed-results-2022-sight-sound-greatest-films-all-time-poll>< Acesso em 05/10/2024.

4 Disponível em ><https://filmschoolrejects.com/apocalypse-now-legacy/>< Acesso em 05/10/2024.

5 Disponível em >https://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_Now#Legacy< Acesso em 05/10/2024.

6 Disponível em ><https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ColonelKurtzCopy>< Acesso em 05/10/2024.

METÁFORAS E TEXTOS EM ABERTO

Sendo *Coração das Trevas* uma obra tão ambígua parece apropriado que sua subsequente crítica e análise se valha de teorias que coloquem essa dubiedade de maneira produtiva. Isto é, a qualidade poética e aberta do texto não deve ser um mero adjetivo. Portanto, o ente “poético” deve ser aberto em direção a arquitetura semântica fundada pela experiência do pesquisador junto ao livro. Nesse sentido, a teoria da metáfora de Paul Ricoeur parece um caminho apropriado para o pesquisador identificar o complexo jogo de relações do texto que faz fundar a antevisão do ser para além da linguagem cotidiana.

Além disso, para lidar com o intercâmbio do livro ao cinema precisamos, primeiramente, de tanto um chão comum entre as obras. Novamente, Paul Ricoeur é convocado com sua hermenêutica dos textos no intuito de auxiliar traços comuns, divergentes e criativos entre o livro e sua adaptação. Não se deve antever o conceito de “texto” como referindo-se ao que é escrito:

A fixação pela escrita é constitutiva do próprio texto. Mas o que é corrigido pela escrita? Já dissemos: qualquer discurso. Isto é dizer que o discurso deve ser pronunciado inicialmente numa forma física ou mental? Que toda escrita foi inicialmente, ao menos num jeito em potencial, discursiva? [...] Fixação pela escrita assume o lugar do discurso, ocorrendo no local onde a fala poderia ter surgido (RICOEUR, 2016a, p. 107).

Nesse caso, o texto funciona como um tipo de comunicação que poderia ter ocorrido pela oralidade, mas como não ocorreu, o discurso é armado num corpo produtor de uma ação enunciativa. Nesse rastro, a ideia de texto abarca a história humana (GRONDIN, 2012) tanto quanto objetos como pinturas, esculturas, peças de teatro e, evidentemente, filmes. Tudo que possa ser montado numa gramática ferramental (parágrafos, volumes constituídos por materiais – mármore ou madeira, por exemplo –, planos cinematográficos, etc) e finalizado enquanto obra, é capaz de suscitar interpretações e críticas, se enquadrando, portanto, na ideia de texto.

A dicotomia é a seguinte: textos, ao contrário do diálogo, não pode falar como um “eu” a um “tu”, pois os participantes não estão presentes, de carne e osso, no momento da comunicação. Ao ler Machado de Assis, por exemplo, eu não estou numa conversa com o autor, pois ele não se encontra presente. Nesse caso, o texto não é a mesma coisa que um “tu”, pois ele não se comunica como

um diálogo, ele é uma obra, à princípio, "fechada", pois se trata de algo armado com um início, meio e fim que não são alterados – você não pode, por exemplo, abrir um livro e esperar que sua ordenação de capítulos tenha mudado desde a última leitura. No entanto, o ato de leitura, como experiência "abre" o livro para uma reconfiguração constante de sentidos que podem levar a ricas interpretações distintas entre si. O autor José Carlos Reis aprofunda a ideia ricoeuriana do texto a partir de sua diferença com a fala:

Na fala, o locutor se dirige a um interlocutor e 'fala alguma coisa sobre alguma coisa'. A fala se refere ao mundo. Ao contrário, a comunicação mediada pelo texto não é uma relação viva e realista. A relação agora é entre autor e leitor. A leitura não é viva como o diálogo, é uma 'relação ausente': o leitor é ausente na escrita, o autor é ausente na leitura. O autor não pode responder ao leitor. O texto não se refere mais a um mundo exterior a ele, é sem referência exterior. O texto oculta e substitui o mundo exterior dentro do seu mundo intertextual. Um texto se refere a outros textos, e a rede intertextual vem substituir a realidade (REIS, 2011, p.265).

Qual a contrapartida para uma teoria da leitura textual diante das ausências citadas? Sobre o leitor, Ricoeur defende que ele é condicionado por uma *apropriação* ao texto, de modo que este último não fique preso ao tempo da sua feitura. Ao ler o texto, portanto, o leitor, junto a obra, faz acontecer um universo de significâncias que atualizam a leitura como sendo um ato intransferível para outros leitores. Mas Ricoeur (2016a) defende que o leitor não se encontra presente no sentido de que ele tem domínio de como a leitura irá se desenrolar. A *apropriação* é um gesto de fazer presente um sentido, mas isso não significa que ele brota de um "eu" racional e no controle da experiência. Se há um leitor no espaço físico que lê a obra, não se pode dizer que se trata de um indivíduo que projeta sua personalidade e desejo ao texto, pois este se encontra suspenso no ato de leitura

O termo 'apropriação' sublinha duas características adicionais. Um dos objetivos de toda hermenêutica é lutar contra a distância cultural. Essa luta pode ser entendida em termos puramente temporais como uma luta contra estranhamento secular, ou em termos mais genuinamente hermenêuticos como uma luta contra o distanciamento do próprio sentido, isto é, do sistema de valores sobre o qual o texto se baseia. Nesse sentido, a interpretação 'reúne', 'igual', torna 'contemporâneo e semelhante', assim genuinamente tornando seu o que era inicialmente estranho [...]. O texto 'atualizado' encontra um entorno e uma audiência; ele recomeça o movimento referencial – interceptado e suspenso – em direção a um mundo e para assuntos. Este mundo é o do leitor, este

sujeito é o próprio leitor. Na interpretação, diremos, a leitura torna-se como a fala (RICOEUR, 2016a, p. 121).

A experiência ao texto produz diálogos no intuito de fazer sentido ao que lido e sentido durante a leitura. Nesse caso, o que interessou Ricoeur é como o texto gera falas e transforma a experiência do vivido no leitor, onde este, ao ler o texto, se perde, mas é reconfigurado durante e no lastro da leitura. Já o autor ser interpretado como ausente significa que a experiência de leitura dos textos não se trata de uma relação de indivíduos: eu não recebo insights da mente de Joseph Conrad ao ler *Coração das Trevas*, pois o íntimo do autor não é transferível. Ricoeur (2019) defende uma independência semântica do texto em relação ao vivido do autor, contudo, há de se falar ainda de um autor *implicado*, isto é, aquele que torna comunicável a obra em questão: "Resulta daí que o único tipo de autoridade está em jogo não é o autor real, objeto de biografia, mas o autor implicado. É ele que toma iniciativa do teste de força que subjaz à relação entre escrita e leitura. (RICOEUR, 2019, p.272).

O autor implicado é responsável pelo esculpir do texto a partir da gramática, é que molda a obra para comunicar algo, mas o que é comunicável para o leitor não é a existência do autor real no momento de feitura do texto, mas linguagem, a gramática, o chão comum que faz a ponte entre texto e leitor. Esse "chão" é cultivado e edificado no encontro da leitura. No caso de um filme como *Apocalypse Now* podemos pensar no autor implicado não em termos de "O que o diretor quis dizer com a obra foi...", mas a partir da utilização de determinados planos cinematográficos, na montagem que propõe um ritmo ao filme, na atuação dos atores, na tonalidade da direção de fotografia e na significância dos objetos cênicos. Ou seja, não se trata de defender uma interpretação com base na crença de que ela é baseada na visão do autor biográfico, mas na própria textura do texto como ação comunicável dentro de uma linguagem. O que brota dois problemas para nossa análise:

O primeiro surge na forma de uma pergunta: isso significa que quaisquer comentários dos autores reais sobre o texto devem ser ignorados? Diria que não *desde* que o comentário seja interpretado como texto – enquanto sentido possível – e não como uma evidência a atestar que respectivo argumento defendido seja o único correto na interpretação. A hermenêutica dos textos não se enquadra no paradigma da verdade como verificação concreta da realidade, mas como uma

verdade que dá a se pensar, criticar e debater. Outro problema surge, se a verdade originada da análise não assume uma posição que almeja a certeza das ciências da natureza, isso significa que qualquer saber é válido? Ricoeur responde a isso dizendo:

Mostrar que uma interpretação é mais provável à luz do que sabemos é algo diferente de mostrar que uma conclusão é verdadeira [...]. A conjectura e a validação encontram-se, em certo sentido, relacionadas circularmente, enquanto abordagem subjetiva e objetiva ao texto. [...]. Uma interpretação deve não ser provável, mas mais provável do que outra interpretação. (RICOEUR, 2016b, p. 111).

Ou seja, se não há uma forma correta de fazer boas conjunturas interpretativas, há como se perguntar na potencialidade que certas arquiteturas de sentido, que Ricoeur (2016b) chama de “Mundo do texto”, possuem para debates ricos sobre a obra. Ao final, o que Ricoeur promove é a criação de uma comunidade de leitura em torno do texto, que se dá tanto através da fortuna crítica como dos diálogos sociais que o texto faz circular. Quem mede o valor do mundo do texto é a comunidade de leitores – vocês, que estão lendo agora, por exemplo. Por último, vale retornar ao ponto inicial sobre a teoria metafórica no autor francês, pois é ela que justifica o método interpretativo ricoeuriano. Ou seja, o filósofo defende que os textos que confeccionam metáforas são os que necessitam da hermenêutica dos textos.

Para Ricoeur a ambiguidade semântica própria da obra literária escrita é vista em “miniatura na metáfora” (2016b, p.70). Nesse âmbito, o que parece marcante é como a metáfora aproxima os distantes ao tecer uma nova maneira de sentir os entes: “ela consiste em falar de uma coisa nos termos de outra que se assemelha” (RICOEUR, 2015, p.302). Esse caráter do semelhante não busca uma relação de cópia exata entre duas coisas, mas a correspondência de uma epifania que age ao evocar imagens no leitor durante o texto a partir de uma proximidade recém descoberta entre as coisas. Jean-Luc Amalric (2016, p.134) chama essa junção de diferentes num novo de “criatividade languageira”.

A linguagem no fazer-poético se faz de modo a ser uma nova raiz por onde novos sentidos, deslocados de sua banalidade, possam ser a seiva da leitura. Uma metáfora, portanto, define-se como esse modo de ser da linguagem em efervescência, que reinicia a referencialidade do mundo, colocando-o em ação e fazendo o intérprete voltar ao fundo das coisas de onde o sentido é (novamente) possível: “a abertura ao texto é a abertura ao imaginário que o sentido libera”

(RICOEUR, 2015, p.321). A metáfora, portanto, busca semelhanças não-óbvias para gerar ambiguidade de modo que o leitor veja os sentidos como se eles estivessem se reestruturando diante de si.

Como mostra Ricoeur, 'o ver como' metafórico é a tradução de uma 'função imaginante da linguagem' capaz de ligar intuitivamente o sentido e a imagem, a semântica e o sensível. É ao mesmo tempo uma *experiência* que nos *afeta* – na medida em que a onda das imagens escapa a todo ato voluntário –, e um ato que efetuamos – na medida em que a compreensão de uma metáfora é um ato de leitura e de interpretação pelo qual o fluxo icônico encontra-se orientado e ordenado [...]. O próprio da *imaginação ficcional* é operar uma *ruptura radical com a ordem do real* (AMALRIC, 2016, p.162).

Diante disso, não devemos esquivar que a interpretação do fazer-metafórico é fictícia, mas não no sentido de "irreal" e sim no de "possível". O agir fictício da interpretação é a contrapartida para o realinhamento do indivíduo com a referencialidade ambígua da libertação do texto pela metáfora. A *ruptura* com o real, descrita acima por Amalric, não se refere a uma alienação completa dos entes que rodeiam a existência do leitor, se trata, antes de tudo, de uma reconfiguração desse *real* – direto, banal, repetitivo, e, ditatorial em sua fria visão míope – para suas possibilidades inexploradas.

Contudo, Ricoeur (2015) diferencia a metáfora entre mortas e vivas, onde as primeiras se tratam das expressões e dos jogos textuais que promovem a semelhança dos diferentes, de maneira já-antevista, ocasionando em um *sentir* mais frouxo e menos irruptivo. Ditados populares, expressões que se tornaram clichês, representam exemplos dessa agência metafórica, enquanto que a ideia de uma metáfora viva condiz com tudo que já foi descrito nos parágrafos anteriores, uma experiência capaz de realinhar um atravessamento novo entre intérprete e o mundo do texto. Portanto, não é de estranhar que Ricoeur (2015, 2016b) chega a afirmar que não há metáforas vivas dentro de um dicionário, pois este já se propõe a sedimentar o novo, tornando-o excessivamente explorado. A análise do presente trabalho em torno das obras de Conrad e Coppola gira em torno dessa distinção metafórica, mas também a partir de direcionamentos metodológicos da hermenêutica textual ricoeuriana. Iniciaremos agora esse trajeto.

OS HORRORES

O Congo jamais é explicitado como sendo o país de fundo para a jornada de Marlow em busca de Kurtz, Porém, não há apenas diversas alusões no texto que conectam diretamente com a colonização dessa região pelos belgas⁷, como o próprio Joseph Conrad esteve durante meses no Congo. Até mesmo a edição bilíngue do livro que orienta o artigo faz referências ao Congo em suas notas de rodapé (CONRAD, 2023, p.21). Portanto, a partir dessas pistas, iremos presumir que *Coração das Trevas* é uma obra que se passa durante a colonização do Congo porque esse caminho origina pontes criativas para as interpretações mais ambíguas da obra. Em contrapartida, a adaptação de Coppola, inicia a narração de Willard (Martin Sheen), capitão das forças armadas dos EUA – o “Marlow” adaptado por Coppola e protagonista do filme –, com esse personagem olhando para fora de uma janela dizendo “Saigon”⁸ e, instantes depois, descobrimos que se trata do contexto da guerra do Vietnã (1955-1975).

Além disso, há uma diferença crucial nas obras, Marlow inicia sua narração fora do Congo, com a inocência intacta e confiante na missão civilizatória europeia no continente africano, afirmando que apesar de não ser um gesto belo, tal ação pode ser “redimida” (CONRAD, 2023, p.19) por seu valor – algumas dezenas de páginas separam esse momento das primeiras tentações insanas provocadas não apenas pela visão de atrocidades coloniais como pela própria selva do Congo. Willard, por outro lado, já começa o filme muitos meses após sua chegada na guerra. Se trata de um personagem cínico que não consegue esperar para voltar a selva numa missão, pois já não há mais nada para ele exceto a guerra.

Uma coisa em comum surge entre o livro e sua adaptação: o tratamento com o outro. Tanto os povos do Congo como a população vietnamita desempenham um papel marginalizado nas narrativas. *Apocalypse* abre-se para denunciar as atrocidades norte-americanas contra o povo vietnamita e *Coração* se contrai em apresentar cenas horríveis que caíram sobre os povos às margens do rio Congo, contudo nenhuma das obras traz qualquer voz das vítimas para a

7 A colonização do Congo se tornou um elemento canônico nos estudos sobre *Coração das Trevas* por diversos fatores: A permanência de Conrad na região durante a década de 1890, a presença constante no livro da comercialização do marfim (principal produto extraído pela Bélgica na região), a descrição de Marlow do grande rio da região com cabeça no mar e que invade os confins do continente como sendo virtualmente idêntica ao Rio Congo. Além disso, há a confirmação de que a feitura do livro (LINDQVIST, 2023) foi iniciada dias após Conrad ler um artigo detalhando várias atrocidades no Congo.

8 A cidade era assim nomeada até 1975 quando passou a se chamar Cidade de Ho Chi Minh.

narração. O filme de Coppola possui diversos figurantes e personagens menores que grunhem, atacam, sofrem, choram, mas que nunca se aproximam – não há sequer o interesse em legendar as falas desses personagens. As duas obras enxergam os locais (sua alteridade e cultura) como outros, alienados da narrativa. No caso do livro de Conrad, se trata de uma escolha da autoria implicada ao nosso ver para a construção das metáforas da selva a partir da riqueza semântica do termo “escuridão”, contudo, não há como deixar de perceber a pertinência da crítica de Achebe⁹ de que a África de *Coração...* é incapaz de surgir na narrativa por uma visão mais próxima das culturas locais. O continente é inteiramente reduzido aos medos da marcha europeia progressista e racional, ou como Achebe coloca:

Fique longe da África, ou então! O Sr. Kurtz... deveria ter dado ouvidos a esse aviso e o horror à espreita em seu coração teria mantido seu lugar, acorrentado a seu covil. Mas ele tolamente se expôs ao fascínio selvagem e irresistível da selva e eis que a escuridão o encontrou (ACHEBE apud HOPCHSCHILD, 2019, p. 146 e 147).

Ou seja, a denúncia do colonialismo não escapa de práticas racistas na narração de Marlow, mas, no entanto, não estamos defendendo que o narrador do livro é o próprio Conrad. Já em *Apocalypse*, a temática da guerra irracional e absurda se torna mais importante do que os efeitos sociais dos massacres na cultura vietnamita. No lastro do filme, mesmo com a barbárie imperialista caindo sobre os vietnamitas, as vítimas são os soldados estadunidenses.

Diante dessas breves explanações sobre alguns pontos das obras, gostaríamos de propor uma primeira conjuntura em torno do nome das obras a partir da jornada dos respectivos protagonistas. As “trevas” do livro de Conrad – *darkness*, no original em inglês, que significa “escuridão” – nos parece associada com a ressonância metafórica entre a selva/África e paisagem interna de seus personagens. Frequentemente¹⁰, Marlow se vê num estado de paranoia a partir do silêncio e da imutabilidade da floresta diante de seus pensamentos. Ao descrever sua iniciação pelos terrenos africanos, ele diz “Era como uma peregrinação exaustiva entre insinuações de pesadelos” (CONRAD, 2023, p.41), já, ao

⁹ Disponível em> <https://www.youtube.com/watch?v=qugz13NC7TY&t=71s>< Acesso em 13/10/2024.

¹⁰ Se nós nos atentamos para as recorrências do texto, isso se deve a estratégia metodológica de Ricoeur (2016b) em perceber o texto a partir de suas “partes” que se conectam ao “todo” da obra. Nesse sentido, defendemos a necessidade da atenção do leitor para ideias que se repetem no texto. A imutabilidade amedrontada da selva em *Coração das Trevas* é um dessas ideias que assombra todo o texto.

descansar, ele conta como se sentiu vigiado pela natureza: "o sertão silencioso que rodeava aquele pontinho descampado na terra afigurou-me algo grandioso e invencível, como o mal ou a verdade, aguardando pacientemente a passagem daquela fantástica invasão" (CONRAD, 2023, p.61). Em outro momento, Marlow questiona se não teria a própria floresta, em sua dignidade e potência, planos macabros para os homens ali presentes:

O grande muro de vegetação, uma massa exuberante e entrelaçada de troncos, galhos, folhas, ramos e festões, imóvel ao luar, era como uma invasão tumultuosa de vida silente, uma onda profusa de plantas, intumescida, encristada, pronta para desabar por cima do nosso remanso, para varrer cada um de nós, homenzinhos, para fora de nossa pequena existência. E ela não se movia (CONRAD, 2023, p. 77).

Marlow jamais percebe que a floresta é um mundo para os colonizados, uma forma de habitação, de morada. Não. A natureza é poetizada por ser capaz de desvelar sentimentos angustiantes no narrador. Essa força eterna, misteriosa e maldosa é envolta em trevas de maneira a revelar uma faceta do homem que já se encontra presente. A natureza africana não cria a maldade, ela a desoculta.

Burocratas, homens sedentos por marfim e outros aventureiros brancos são, aos olhos de Marlow, pessoas pequenas que muitas vezes têm a morte como destino merecido (CONRAD, 2023, p. 87), contudo, apesar da denúncia ao colonialismo, não nos parece que o texto objetiva a crítica como fim, mas como meio para refletir o reascender das trevas nos corações dos homens. Por isso que é difícil encarar a obra como uma simples crítica ao colonialismo, ele reconfigura muito mais como a situação colonial – exploração de marfim em povos considerados "não civilizados" através da violência no meio da paisagem natural dos rios e florestas do Congo – é um catalisador para reverter a segurança existencial humana em puro desespero.

Olhemos para uma cena em particular: no início do trajeto em direção ao posto de Kurtz, Marlow compara sua sensação de estar voltando ao primórdio do mundo, onde as "árvores eram reis" (CONRAD, 2023, p.89), como algum assustador, que parecia "muito distante – noutra existência, talvez" (CONRAD, 2023, p.89). No entanto, o que poderia ser uma simples metáfora representativa dos estereótipos que o homem branco sentia do continente africano, logo revela uma camada metafórica mais profunda, o fato de que a quietude da natureza não apenas habita o coração do homem como o abala constantemente:

Era a quietude de uma de uma força implacável que remoía um intento inescrutável. Ela olhava para você com um aspecto vingativo. Terminei me acostumando com aquilo; não a vi mais; eu não tinha tempo. Tinha que continuar adivinhando o canal; tinha que discernir, principalmente por inspiração, os sinais de areais ocultos [...]. Quando você tem que se ocupar com coisas desse tipo, com os meros incidentes da superfície, a realidade – a realidade, estou dizendo – some. A verdade interior fica escondida – felizmente, felizmente (CONRAD, 2023, p.89).

Ao deslocar a semântica das trevas – do mal, da inquietação – da floresta ao coração, Marlow abre sua narração para a vulnerabilidade do seu ser de modo a ir além de suas observações acerca da missão colonizadora. Esse ocupar da consciência com tarefas cotidianas, do trabalho e relógio, o narrador abre o texto para as implicações de que há algo de oculto no íntimo humano que é mantido sempre no véu das preocupações banais da vida. Há trevas guardadas.

A evocação dessa imagem de angústia tão íntima e potente costura as entranhas de *Coração das Trevas* em torno de relações metafóricas tão vivas, que a narração compreende que não cabe explica-las e sim, apresenta-las em suas manifestações ao longo do rio e da figura de Kurtz. O trabalho da semelhança entre floresta/trevas/coração/ser/colonização não busca explicar um destes por outro desses, mas em desvelar um parentesco epifânico, que lança o narrar de Marlow, que, em determinado momento, nos conta como um pedaço de carne de hipopótamo apodrecida “fez o mistério do sertão feder” em suas narinas (CONRAD, 2023, p. 91). Para nós, esse mistério associado com o grotesco e aterrorizante, liberta a obra de ser uma denúncia do colonialismo em prol da ambiguidade de suas imagens marcantes. A metáfora ocorre num ponto tão intrincado entre evocar uma sensação física (o mau cheiro) com o inatingível das trevas oriundas da conexão floresta-humanidade, que ela parece a própria realização de um mistério tão instintivo quanto difícil de delimitar. Contudo, frequentemente essas associações não surgem sem problemas, como quando Marlow se depara com um ritual dos locais:

Nós penetrávamos cada vez mais fundo no coração das trevas [...]. Éramos vagabundos numa terra pré-histórica, numa terra que trajava o aspecto de um planeta desconhecido. Poderíamos nos imaginar como os primeiros homens a tomarem posse de uma herança amaldiçoada, que havia de ser subjugada à custa de profunda angústia e de faina excessiva. Mas, subitamente, ao contornarmos a duras penas um meandro, houve um vislumbre de muros de junco, de telhados pontiagudos de capim, um estrondo de gritos, um turbilhão de membros negros, uma massa de mãos aplaudindo, de pés pisoteando,

de corpos balançando, de olhos se revirando, sob a inclinação da folhada pesada e imóvel [...] mas o que arrepiava era justamente pensar na humanidade deles – como a nossa – pensar em nosso remoto parentesco com aquela algazarra feroz e apaixonada [...] O que havia ali afinal? Alegria, medo, tristeza, devoção, bravura, fúria – quem poderia dizer? – senão a verdade – a verdade despida da capa do tempo (CONRAD, 2023, p. 93 e 95).

Aqui o informe metafórico das trevas que são, simultaneamente, a natureza e o coração humano, tende a uma representação da incapacidade europeia em perceber a alteridade cultural. Contudo, aí mesmo, onde Marlow vê no ritual o horror e na dança o bárbaro, existe alguma ressonância com um tipo de verdade universal e sem o filtro moral que separa as comunidades em culturas. A imagem do outro estremece as bases existenciais do narrador, mas também força a necessidade de pertencimento a um chão comum. Uma imagem racista que oferece ainda oferece alguma empatia? Mas a verdade desvelada nunca é inteiramente compreendida por Marlow, ela só é posta para trabalhar e nesse sentido, a construção metafórica do título "*Coração das trevas*" pode ser interpretada pela própria semântica das trevas em obscurecer os sentidos e impedir uma clareza nas coisas. A leitura se torna, portanto, uma profusão de momentos que dissolvem polarizações, impede objetivações e abraça a instabilidade do narrador.

Apocalypse Now, por outro lado, em nossa abertura textual, tem em seu título, a visão de que as trevas da obra original podem ser elucidadas num tipo de imagem mais clara. Sua tradução literal de "Apocalipse agora", antes de referenciar o contexto infernal das explosões de napalm do Vietnã e o absurdo social da guerra, desvela o significado original de "apocalipse" como "revelação" – mas, o que é revelado? E a quem? À princípio, apontaríamos para Willard, que, imerso no contexto da guerra do Vietnã abraça a violência do contexto ao ponto onde se torna quase que anestesiado. No entanto, isso nada impede que sua narração discorra sobre a hipocrisia norte-americana no fazer da guerra, sobre seu próprio desejo de continuar imerso no conflito já que não há nada fora dele e sobre a ambiguidade que sente em torno de Kurtz. Para Willard, Kurtz tem alguma revelação no Vietnã sobre a guerra e os EUA, ele só não sabe se se trata de algo bom, ruim ou até mesmo útil, mas o desejo de descobrir tal revelação é o que motiva sua jornada no rio. Diante disso, *Apocalypse Now* adapta consideravelmente o texto de Conrad para ser mais especificamente sobre o seu

fundo histórico, já que Coppola não apenas altera o contexto da obra original, mas também seu continente.

Essa atitude já nos força a refletir em torno do já citado trecho de Sven Lindqvist, acerca de como o livro de Conrad “acontece por toda parte” (LINDQVIST, 2023, p.235). As brutalidades das ações imperialistas norte-americanas no Vietnã ressoam com os anais históricos da colonização belga no Congo. Contudo, se houve um menor clamor midiático em torno deste último evento, a barbárie do Vietnã foi amplamente divulgada e assistida no mundo por meio de televisões e fotografias documentais.

Outra conexão se dá na logística estatal implementada na morte em grande escala. Tanto a colonização do Congo como as invasões militares norte-americanas no Vietnã dispunham de uma longa cadeia de burocracias (operantes ou não) para a violência acontecer. A relação que Coppola estabelece com o texto de Conrad pode ser vista, à princípio, como um *template* da barbárie generalizada e os efeitos dela na sanidade dos homens. No lançamento da primeira versão do filme, em 1979, Coppola enfatiza o pertencimento do seu filme ao conflito de fundo e diz que seu filme é o próprio Vietnã¹¹, isso se refere não ao país, mas ao que esse nome evoca nos norte-americanos. Se olharmos para o filme em concomitância com essa interpretação, vemos como ele adapta o livro no intuito de alinhá-lo ao imaginário da guerra na cultura midiática e no depoimento de veteranos: massacres de civis inocentes, soldados entediados que cometem atos cruéis para lidar com o medo e a frustração, uso excessivo de drogas, comandantes mesquinhos com muitos recursos bélicos, pessoas traumatizadas com os eventos da guerra.

Essa escolha, manifestada no filme e defendida pelo cineasta, empobrece a possibilidade das metáforas vivas, justamente por se tratar de algo que tenta num nível mais direto *lidar* com os traumas do Vietnã na consciência estadunidense. *Coração das Trevas* não constrói situações tão desveladas, tão “resolvidas-à-princípio”, como as de *Apocalypse Now*. Nesse sentido, muitas cenas do filme – como, por exemplo, o massacre de civis por dezenas de helicópteros ao som de Wagner – parecem facilmente associadas com um sentido de denúncia ao absurdo da guerra, sua futilidade e seu caráter revoltante.

11 Disponível em> <https://www.youtube.com/watch?v=04dkHlE9t2A>< Acesso em 12/10/2024.

Ou seja, a potencialidade metafórica tem seu escopo reduzido porque as cenas parecem se direcionar, num nível mais sensível e subtextual, ao mesmo ponto: a crítica do envolvimento dos EUA na guerra do Vietnã.

Há várias ferramentas cinematográficas que o autor implicado utiliza para reforçar o trauma horrendo do Vietnã na consciência norte-americana: os personagens dialogam abertamente sobre a futilidade da guerra – um dos personagens chega a dizer que os americanos lutam por nada –, a narração de Willard frequentemente crítica seus superiores pela desorganização ou imaturidade na condução do conflito – há uma cena, por exemplo, onde os soldados estão batalhando sob nenhuma ordem¹². Contudo, a própria imagem técnica parece trabalhar contra a construção de metáforas mais vivas ao longo do filme. Para adentrarmos nessa perspectiva, convocamos o filósofo Vilém Flusser (1920-1991).

Flusser (1985) desenvolveu uma teoria da imagem produzida por aparelhos técnicos (filmadoras, máquinas fotográficas, etc) que soa pertinente acerca da nossa reflexão sobre a redução da metáfora viva em *Apocalypse Now*. Segundo o autor, a sedução da imagem técnica nos espectadores se dá porque há um caráter de realismo nessas imagens que funciona em torno da ilusão de estar observando como real. Ou seja, Flusser (1985) diz que o filme, em si, funciona como uma janela para um mundo que soa tão realista e banal que seu caráter conceitual é reduzido por ser tudo apresentado e desvelado, com quase nenhum mistério. Para Flusser, a imaginação junto da imagem técnica tende “a desprezar toda ‘explicação profunda’ e a preferir ‘superficialidade empolgante’” (FLUSSER, 2008. p. 41).

No acesso fenomenológico das imagens técnicas, o espectador é condicionado por um fascínio com o grau de verossimilhança da realidade que acaba por habitar a superfície da imagem como sendo uma que dispara seu interesse por meio das técnicas do aparelho. Nesse sentido, o fazer cinematográfico pode ser interpretado como sendo um que é fascinado, antes de tudo, com seu modo de mostrar o mundo.

Seguindo os caminhos de Flusser, podemos tecer essa “superficialidade excitante” em *Apocalypse* a partir de sua necessidade em estimular o espectador

¹² Há outros momentos que podem ser interpretados na temática do absurdo, como quando um coronel ordena diversos bombardeios para seus soldados poderem surfar numa praia ocupada pelo inimigo.

com imagens de ataques aéreos, grandiosas explosões, confrontos armados, ou seja, a partir de convenções do próprio fazer cinematográfico hollywoodiano. Esses momentos tendem a enfraquecer a densidade do texto original em prol de puros excitamentos cinematográficos que, num plano conceitual, permanecem enfraquecidos e tendem a desviar dos próprios dilemas do filme. Nesses momentos, a denúncia de um modo imperialista é substituída por um modo industrializado de fazer cinema próprio ao cinema hollywoodiano como mídia cujo objetivo é manter o espectador sempre estimulado pela plasticidade da imagem.

Indo além e já comparando nossos dois objetos, podemos dizer que *Coração das Trevas* é um livro que se passa quase que inteiramente a partir de como Marlow percebe o que está diante de si. O leitor sempre está dentro da percepção de Marlow para si, seus entornos e sua moral. *Apocalypse Now*, na grandiosidade de seu espetáculo, adapta isso apenas parcialmente – e com diferentes graus de criatividade – ao colocar Willard frequentemente expondo seus pensamentos, porém esses pensamentos não revelam muito sobre a vitalidade profunda do personagem¹³. Um recurso propriamente cinematográfico para conferir a imagem um certo grau de profundidade conceitual é o da sobreposição da imagem. Na cena de abertura, por exemplo, vemos diversas imagens da paisagem vietnamita em chamas de Napalm ao som da melancólica canção *The End* (tradução livre “O fim”), da banda de rock *The Doors* sobrepostas com o rosto de Willard entediado no seu hotel¹⁴(Fig.1). O enquadramento reconstrói o rosto com a paisagem, de modo com que haja a possibilidade de associações entre o indivíduo com o contexto histórico. A metáfora reside no napalm do conflito como sendo uma habitação interna ao personagem. O som dos helicópteros que começam a se confundir com as hélices do ventilador cultivam a imagem como sendo uma cujo significado se encontra nas associações a partir da sobreposição. Como se o filme nos dissesse: eis a guerra na forma de personagem.

Em outro momento, ao se aproximar do quartel de Kurtz, a imagem é novamente sobreposta do barco adentrando no horizonte do rio com cenas

13 Martin Sheen, o ator que interpreta Willard, chegou a comentar que teve uma grande dificuldade com o personagem justamente porque havia tão pouco no roteiro que esclarecesse as motivações e anseios de Willard. Disponível em > https://www.youtube.com/watch?v=Ov_Xf6m5SfU< Acesso em 19/10/2024. Colocar a partir de 9m:30s para o trecho citado.

14 A cena pode ser conferida aqui: > <https://www.youtube.com/watch?v=ClrvSJwwJUE>< Acesso em 19/10/2024.

inexplicáveis de uma divindade esculpida em pedra – mais tarde, reconhecemos que a escultura se encontra na moradia de Kurtz¹⁵. Essa cena, que é precedida por um breve vislumbre da presença de cabeças em estacas – uma das cenas mais famosas de *Coração das Trevas* –, é acompanhada por uma linha de baixo bem calma, gerando suspense para o esperado encontro de Willard com Kurtz. Aqui, a montagem cinematográfica parece replicar o racismo da cena do ritual no livro, por fazer uma associação do aspecto sinistro e macabro de Kurtz com um ícone religioso não-cristão. Tal como no livro, o filme faz a sobreposição do sinistro a partir do que lhe é desconhecido – afinal nenhum aspecto da cultura do sudeste asiático é minimamente debatido.

Essas duas cenas talvez revelam tanto da limitação cinematográfica quanto da redução de metáforas vivas no filme, pois as duas demonstram como a linguagem do cinema age na construção de associações mais livres. Se no livro, Marlow conduzia o leitor ao fundo dos seus pensamentos a partir das cenas brutais que ele presenciava, *Apocalypse...* foca justamente na credibilidade das cenas, ou seja, ele foca no cinema enquanto artifício narrativo – fotografia belíssima em tons alaranjados, direção de arte que reconstrói realisticamente a cena das caveiras. Diante disso, o que era profundidade conceitual e metáforas ambíguas em *Coração das Trevas* se torna uma reconstrução fiel de uma imagem *previamente codificada* pelo universo televisivo da barbárie do Vietnã¹⁶. A imagem anseia pela excitação do suspense, do sangue gráfico, da cor, da plasticidade desse Vietnã filmado nas Filipinas, num set construído nos mínimos detalhes para comunicar “a barbárie, a barbárie, a loucura, a loucura, o trauma, o trauma”. A imagem, portanto, é incapaz de sentir o cheiro da carne de hipopótamo apodrecido, existindo apenas na dimensão do estímulo sensorial e sacrificando o melhor do texto de Conrad.

¹⁵Tal momento é visto no primeiro minuto do vídeo seguinte: <https://www.youtube.com/watch?v=N0vQnGQTHgU&t=5s>. Acesso em 19/10/2024.

¹⁶A ironia que percebemos é que a frase de Coppola no lançamento do filme “Meu filme é o Vietnã” acaba refletindo o próprio modo de fazer histórias de hollywood: Tantos recursos para priorizar um senso de realismo perfeito na ideia de “barbárie”, que o filme termina por refletir que seu próprio gesto de construção narrativa apaga as principais vítimas do que ele visa denunciar como ação imperialista. O que não era um problema para *Coração das trevas*, pela textura incapaz de fixar a obra como mera denúncia, se torna um grande incomodo em *Apocalypse* porque enquanto os Estados Unidos são denunciados, o verdadeiro mal reside no centro do Vietnã, onde Glauber Rocha famosamente apontou: “O Mal para Francis não está em Wall Street, que financia a guerra do Vietnã e financia o filme. O Mal reside no Camboja, nas ruínas de um palácio (budista?) iluminado pelo italiano Vittorio Storaro, o ‘mestre de sombra e luz’, o ‘gênio das trevas’ (ROCHA, 2006, p. 154).

No entanto, há algo que *Apocalypse Now* captura com perfeição de *Coração das Trevas*: um tipo de “ver para crer” acerca do que aconteceu no Congo/Vietnã que desafia o pensamento a encarar a barbárie. Um tipo de olhar para as violências dos anais da história agrupa os dois textos. Falemos dessa relação agora.

O “ver” que apontamos não se trata de confeccionar um texto realista, apesar de ser o grande interesse do filme de Coppola, mas de algo que coloca em êxtase o próprio regime de representação devido ao conteúdo que caminha entre o absurdo e a violência. O que parece originar, no sentido de fazer-poético e não de inspiração biográfica, a criação metafórica das obras é um sentimento de que as respectivas autorias implicadas estão lidando com algo difícil de ser narrado coerentemente e isso dá urgência ao ato de narrar. Esse é um tipo de estratégia amplamente buscada por historiadores, pois de acordo com Ricoeur (1994), o pacto do historiador com o leitor se dá num acordo de compreender que sua narração busca contar o que aconteceu de forma verídica. Mas Marlow e Willard não são historiadores, eles são ensaístas em contextos culturais que são percebidos por eles como *relevantes* para os anais da história. A partilha com o ofício do historiador reside, portanto, na urgência com a qual os narradores contam os acontecimentos. O ensaísta Sven Lindqvist expande essa linha de raciocínio:

Não, os belgas não foram os únicos; os oficiais suecos a serviço deles tampouco. Marlow-Conrad poderia ter contado a mesma história a respeito de qualquer povo culto da Europa. Na prática, toda a Europa comportou-se de acordo com a máxima ‘exterminate all the brutes’¹⁷. Oficialmente, todos negaram, claro. Mas todos sabem que foi assim. É por isso que Marlow pode narrar a história de maneira como a conta no romance de Conrad. Ele não precisa contar os crimes perpetrados por Kurtz. Não precisa descrevê-los. Não precisa apresentar provas. Porque ninguém duvidada [...]. Esse conhecimento reprimido é a pressuposição mais fundamental da obra. (LINDQVIST, nota nossa, 2023, p. 234).

Se lemos nossos objetos, a partir dessa abertura de Sven Lindqvist, ou seja, como textos cujo os narradores são testemunhas de algo que se encontra mais ou menos desvelado pelos anais da história, podemos nos perguntar então o que resta a ser desvelado pelas obras no quesito dos seus fundos históricos?

17 A tradução seria “Exterminem todos os brutos”.

Devemos lê-los como testemunhas da história? Há o que ser descoberto sobre a colonização do Congo ou a guerra do Vietnã a partir de nossas obras? Sim, mas apenas se levarmos em conta que o fundo histórico não funciona, ao nível da leitura, como uma crônica factual, no entanto, há uma busca pelo encontro histórico como uma *experiência*, um ato imaginativo. Nesse sentido, acordarmos com Sven Lindqvist que as obras podem funcionar no plano do conhecimento reprimido do leitor, particularmente no tempo presente que muito se debate questões raciais e decoloniais.

Se levantarmos o pacto ricoeuriano (1994) de que o historiador que ser percebido como tecedor de verdades verificáveis, podemos, a partir dos narradores Marlow-Willard, ativamente ficcionalizar a experiência dessas obras como sendo uma que não visa necessariamente contar a veracidade factual do Congo/Vietnã, mas redescobrir tais contextos pela ficção. Diante disso, nossa interpretação desvela que toda metáfora originada nas obras possui um quê de verdade-verificável, porque ela está enraizada no fundo histórico. Por exemplo, nos parece que a frase “Exterminem todos os brutos”, que leva o nome do ensaio de Sven Lindqvist e que é citada no parágrafo anterior como o mantra europeu no gesto colonizador, só pode ser erguida em toda sua expansividade metafórica a partir da associação com a violência geopolítica real que aconteceu no Congo e Vietnã – já que a frase aparece em *Apocalypse Now*.

Nas duas obras, a frase surge num documento escrito por Kurtz acerca de sua missão. Mas se a frase surge como um close-up no momento após em que Willard retira os documentos da casa de Kurtz após mata-lo, ela é densamente refletida por Marlow como uma invasão a peroração tal qual “um relâmpago em céu sereno” (CONRAD, 2023, p. 129). A frase é a ponta de lança para a execução do projeto colonial, por parte de Kurtz, no Congo. No entanto, há uma estratégia da autoria implicada para fazer o leitor antever o fundo da metáfora como sendo baseado numa experiência histórica bastante real quando se reflete que “toda a Europa contribuiu para a confecção de Kurtz” (CONRAD, 2023, p. 129). A construção metafórica do extermínio soa menos como um projeto de Kurtz e mais como uma missão europeia e mesmo que *Coração das Trevas* não seja um estudo científico acerca da ideologia da colonização o que a obra faz é justamente preencher o tempo histórico com metáforas que parecem gerar uma percepção carregada de *pathos* do momento histórico em questão.

“Exterminem”, um verbo no imperativo que suscita a imagem da violência por sua frieza calculista e transmitida como uma herança, faz ressoar uma imagem sobre a colonização que abre espaço para discussões históricas para além das obras. Portanto, nos parece ingênuo não alavancar a camada da metáfora que possui ressonâncias bastante diretas com os gestos geopolíticos da colonização. Se trata de um desafio para a interpretação, o desafio de anexar o fundo histórico a partir do querer poético em reabrir o mundo para novas percepções. Há um efeito plástico relativo ao impacto metafórico, mas este somente existe por ser dependente com um fundo factual, que por mais difuso que se encontre no livro, persiste como uma memória de uma história que está sendo recontada. O tempo do calendário, isto é, relativo aos acontecimentos históricos de muito tempo atrás – no caso das obras, a colonização do Congo e a guerra do Vietnã –, é preenchido com a ficção imaginativa.

Esse aspecto de história e metáfora encontra seu ponto fulminante na figura de Kurtz. Portanto, como conclusão do presente trabalho, gostaríamos de olhar diretamente para as confecções metafóricas do personagem que fez a fama do livro e filme.

20

À TÍTULO DE UM (BREVE) FIM – KURTZ E O HORROR EM SER HUMANO

Se Marlow recebe a missão de salvar Kurtz – mercador famoso cujo os métodos passaram a ser questionados –, Willard recebe a missão de matar Kurtz – coronel das forças armadas norte-americanas que se rebelou contra seus superiores e passou a conduzir a guerra nos próprios termos. O interessante é que seja o texto original ou a adaptação, os narradores não sabem exatamente o que irão fazer quando encontrar Kurtz. Há momentos onde Marlow cogita matar Kurtz, enquanto que Willard questiona a todo momento se sua missão está correta. Mas se há uma diferença entre os narradores, a figura de Kurtz permanece parecida nas obras.

Kurtz é descrito como um homem culto, patrono das artes e um profissional notável em seu campo de atuação e que é adorado pelos locais como um tipo de deus. O fator que mais se destaca é sua oratória e vários personagens

do livro e filme descrevem que ouvi-lo discursar era uma verdadeira dádiva¹⁸. Adam Hochschild diz que Kurtz persiste na imaginação de seus leitores por conta de sua natureza, aparentemente paradoxal:

Esboçada com apenas alguns traços ousados, a imagem de Kurtz permaneceu na memória de milhões de leitores: o agente branco solitário bem acima do grande rio, com seus sonhos de grandeza, seu grande estoque de marfim precioso e seu feudo esculpido na selva africana. Talvez mais do que tudo, nos lembramos de Marlow, no barco a vapor, olhando através de binóculos para o que ele pensa serem botões ornamentais no topo dos postes da cerca em frente à casa de Kurtz – e então descobrindo que cada um é ‘preto, seco, afundado, com pálpebras fechadas – uma cabeça que parecia dormir no topo daquele poste, e com os lábios secos e encolhidos mostrando uma estreita linha branca de dentes’ (HOCHSCHILD, 2019, p.143).

No início, a imagem descrita por Hochschild é basilar no modo como o europeu se viu agindo nos países colonizados. Essa pureza do intelecto resplandece tanto na ideologia imperialista quanto nas representações populares desses aventureiros em continentes vistos como “exóticos”. Dessa forma, nos parece, que há uma busca da autoria implicada em fazer Kurtz ser percebido como típico homem com poder nas colônias. O impacto da cena com as cabeças é condicionado por essa imagem, por essa história que “ninguém duvidava” (LINDQVIST, 2023, p. 234) – para fazer referência ao debate do final do tópico anterior – do humanitário progressista na África.

O intelectual, de repente, produz o frio na espinha dos seus leitores ao revelar a face assustadoramente humana de sua brutalidade. A metáfora que anima o cerne das encarnações de *Coração das Trevas* depende do choque do espectador/leitor ao relacionar que o mais culto dos homens também é o mais desconcertante. Como se torna possível articular a qualidade de grande orador e pessoa notável com práticas violentas e, supostamente, insanas?¹⁹. O personagem engloba o poder da metáfora viva porque ele exige que o

18 No entanto, diferentemente de Marlow, é Willard que cultiva uma admiração profunda por Kurtz antes mesmo de conhecê-lo pessoalmente. Willard vê um vislumbre de racionalidade em Kurtz no meio da insanidade do Vietnã.

19 A pergunta natural a ser feita é: Kurtz foi real? Ou se trata de uma criação fictícia, apesar de modelada a partir de diversas situações no Congo? Adam Hochschild (2019) dedica um capítulo inteiro no seu livro sobre a colonização do Congo no intuito de investigar documentos e biografias em busca de Kurtz. O autor defende que o candidato mais provável foi Léon Rom (1859-1924), oficial belga que ficou infame por sua brutalidade, mas também por seus dons em biologia e escrita. O principal argumento de Hochschild (2019) é que a cena do jardim de cabeças foi algo que de fato existiu na casa de Rom no Congo – matérias jornalísticas foram feitas e Conrad teve acesso as mesmas. Além disso, o autor acredita que pode ter ocorrido um encontro de Conrad e Rom no Congo em 1890. Já Sven Lindqvist (2023) discorda de que houve uma figura principal para Kurtz, mas defende que diversas passagens de Kurtz no livro foram extraídas diretamente de notícias reais sobre o que estava acontecendo durante a colonização africana (2023, p. 73 e p. 90).

pensamento veja, perceba, se fascine com suas próprias possibilidades. Dessa forma, em Kurtz há espaço para entes conflitantes como "loucura", "racionalismo", "intelecto", "sabedoria", "colonialismo", "barbárie" se articularem em torno da representação de que o colonizador jamais escapou da imagem da barbárie. Isto é um gesto caro ao historiador, onde a autoria implicada nos persuade a ver um tipo de verdade parcialmente apagada dos anais da história e se levarmos em conta o ano de lançamento de *Coração das Trevas* (1899), podemos antever uma maior urgência em seu narrar, pois sua história ainda estava acontecendo no Congo sob a bandeira Belga.

Mas esta é a apenas a casca interpretativa elucidada pela figura de Kurtz, pois, esse mesmo fundo histórico também faz desprender a metáfora para uma nova referencialidade e isso implica na destruição da referência primária como própria condição do fazer metafórico. Sai-se da denúncia ao homem branco e chega-se a um novo sentido. Eis o paradigma metafórico: pode ser uma coisa e outra. Mas o próprio Ricoeur (2015) reconhece que o paradigma dessa nova referencialidade não pode ser testado pela verdade-verificação, pois o caminho foi aberto para o recomeço da linguagem: "A autodestruição do sentido, sob a influência da impertinência semântica, é apenas o inverso de uma inovação de sentido do enunciado inteiro, inovação obtida pela "torção" do sentido literal das palavras. Essa inovação de sentido constitui a metáfora viva" (RICOEUR, 2015, p. 351).

Quanto mais abismal for a destruição da primeira referência pela confecção de semelhantes sob a influência da reconfiguração metafórica, maior será o informe textual na não-obviedade. Nesse sentido, a figura de Kurtz é o último horizonte para o mistério das trevas que afundam a narração de Marlow. Kurtz é o poema infinito que nunca é inteiramente montado pelo narrador. Como o autor implicado atinge tal vitalidade da metáfora viva? Parte disso se deve as estratégias da obra em manifestar o personagem muito a partir dos outros, onde estes, por exemplo, falam sobre como Kurtz tem uma oratória fantástica, mas nós, leitores, nunca o vemos discursar. Não o vemos matar, mas vemos um jardim de cabeças, não o vemos participar dos rituais macabros, mas sua presença é anunciada por sons e sussurros que habitam alucinações reais de Marlow com a selva ao redor do posto de marfim. O próprio Marlow recai num feitiço sobre Kurtz

de modo que não há uma linha clara que conduz o texto numa clareza acerca das mudanças de humor do narrador em relação ao mercador.

Quando uma prática ritualística ocorre no topo de uma colina, sussurros do indizível chamam por Marlow. Ele se sente atraído pela cena que tanto teme e a partir daí a prosa de *Coração das Trevas* parece abstrair-se de qualquer classificação quando o narrador encontra Kurtz enfeitiçado no coração da selva, hipnotizado pelo ritual. Marlow teme pela própria vida e escuta Kurtz comentar que tinha grandes planos para aquela terra:

'Eu tinha planos imensos', ele murmurou irresoluto. 'Sim', eu disse; 'mas se você tentar gritar, esmagarei sua cabeça com...' Não havia pau nem pedra por perto. 'Eu o estrangularei de uma vez por todas', corriji-me [...]. Tentei quebrar o feitiço – o feitiço mudo e pesado do sertão – que parecia atraí-lo para o seu impiedoso seio com o despertar de instintos brutais e esquecidos, com a memória de paixões monstruosas e satisfeitas. [...]. Dane-se o homem! Ele fizera a terra mesma em pedaços. Ele estava sozinho, e eu, diante dele, não sabia se ficava no chão ou se flutuava no ar. Eu venho-lhes contado o que dissemos – repetindo frases que pronunciamos – mas de que adianta? Eram palavras comuns do cotidiano – os sons familiares e vagos que trocados em cada bendito dia de vida. Mas e daí? Havia por trás deles, no meu entender, a tremenda sugestividade das palavras ouvidas em sonhos, das frases faladas em pesadelos. Alma! Se alguém já pelejou com uma alma, este homem sou eu. E eu tampouco discutia com um lunático. Acreditem ou não, sua inteligência era perfeitamente clara – concentrada, é verdade, em si mesmo com uma horrível intensidade, porém clara; e eis ali minha única chance – tirante, é claro, mata-lo naquela hora e lugar, o que não seria tão bom, por causa do inevitável barulho. Mas sua alma estava louca. Sozinha no sertão, ela olhara para dentro de si e, céus! Estou dizendo, ficara louca" (CONRAD, 2023, p. 169 e 171).

Na nossa conjuntura, se continuarmos a ver, ao nível macro, que essa insanidade se encontra sustentada pela incapacidade do homem branco em reconhecer o outro, estamos perdendo entre os dedos toda a carne do fazer-metafórico. Não há dúvidas de que a metáfora parte do estranhamento da alteridade, mas isso nunca desenvolve numa realização definitiva sobre a África e seus habitantes, pois a narração sempre retorna para o "eu" de Marlow e sua incapacidade, tanto moral quanto linguística, de lidar com a cena diante de si. Diante do absurdo, a linguagem cai, se afrouxa e se esconde da primeira referencialidade semântica. Para nós, Marlow apontar o caráter onírico das palavras e o sentimento de estar entre o ar e o chão durante a cena representa a própria necessidade metafórica de ir além da mera denúncia. A própria narração questiona sua ação, pois já parece que a evocação do ritual e da floresta evocam

imagens tão intensas que a linguagem não foi feita para mediá-las. A narração junto de Kurtz se torna informe, os pontos de partida se reiniciam e o texto nos conduz ao fundo das coisas onde podemos olhar para o personagem *de outra maneira*. A própria sustentação do livro – que, para nós, é dita no trecho “Ele fizera a terra mesma em pedaços” da citação acima –, cai em pedaços e o narrador perde todo o caráter didático de sua fala e se transforma na cena. Já não conhecemos mais Marlow. Nossa leitura não chega ao fundo da polarização entre mente sã e alma insana, mas ela é aprofunda no intuito perder seu caráter de divisão e se tornar um amalgama irresoluto.

Essa propriedade de *Coração das Trevas* em se remontar diante de nossos olhos a partir de Kurtz escapa a *Apocalypse Now*, pois o filme aplica a mesma retórica da denúncia ao Vietnã para o personagem de Kurtz, de modo a delimitá-lo como produto de sua crítica imperialista. Se falamos que o livro parece compreender a eficácia em deixar Kurtz no silêncio, o filme busca com que o personagem explique seu próprio subtexto. O Kurtz fugidio do livro se transforma num personagem bastante comunicativo no filme de Coppola e todos os véus são retirados em um dos seus monólogos, onde o personagem explica a origem para seu lado sinistro: Em uma missão no Vietnã, onde os soldados estadunidenses injetaram as crianças de um vilarejo com poliomielite, os moradores locais não hesitaram em arrancar os braços de todas as crianças de modo a prevenir a doença de se espalhar. Kurtz participou dessa missão e se viu espantado pelo ímpeto dos vietnamitas em fazer o que precisava ser feito. Esse gesto de *Apocalypse* é o equivalente a retirar o mistério da carne de hipopótamo apodrecida, e Kurtz revela seu desejo de ter homens tão bons e dispostos a fazer o necessário como esses ao seu lado. O mistério dissipa, o terror que anima sua alma se revela como sendo a imagem do desejo de matar melhor ao lado de matadores mais sérios no ofício da guerra.

Podemos desvelar uma incoerência na cena²⁰, pois o monólogo do personagem é filmado com Marlon Brando na penumbra, e seu close-up entre a luz e a escuridão confere um caráter fora do espaço-tempo ao personagem, como se ele estivesse imerso em si. Se trata de uma forma da linguagem cinematográfica em aplicar um tipo de profundidade emocional ao personagem

²⁰ Disponível em> <https://www.youtube.com/watch?v=sodDYJRpQjY>< Acesso em 20/10/2024.

que Willard nunca teve. Se há um embate entre a lucidez e a insanidade do personagem, o efeito da montagem e roteiro, ao final da cena, acaba por realizar toda uma retórica de transparência ao personagem. Já não há mais nenhuma metáfora, apenas o homem que quer matar melhor e teme que ninguém o compreenda.

Diante dessa descoberta, já não resta mais tanto espaço para o filme prosseguir, Willard, num gesto confuso, narra que não se vê mais no exército, mas executa a missão de matar Kurtz como um ato de aparente piedade. O final não mergulha nas questões propostas pelo filme – perda de sanidade num contexto cuja organização já beira ao absurdo –, ele as resolve a partir da morte de Kurtz por Willard, onde este último passa a ser adorado pelos locais. Talvez por questões da sua própria produção²¹, *Apocalypse Now* parece cair sob o peso da própria ambição e no melhor dos casos, reduz um personagem de infinitas leituras ao dar um motivo narrativo claro para suas ações.

Já *Coração das Trevas* conclui com Marlow visitando a viúva de Kurtz – o personagem morre de malária no caminho de volta –, e se depara com o assombro das palavras finais do mercador quando a viúva pergunta sobre as últimas palavras do amado: “Eu estava a ponto de gritar-lhe: ‘Você não as ouve?’ O crepúsculo as repetia num sussurro persistente ao nosso redor, num sussurro que parecia se acentuar ameaçadoramente como o primeiro sussurro de uma crescente ventania: ‘O horror! O horror!’” (CONRAD, 2023, p. 197).

“O horror” dito por Kurtz no seu último instante de vida condiciona toda a confusão mental do homem de sonhos frustrados, violência desenfreada, e (in)sanidade imanente, a partir dessa abertura que pode tanto revelar as imagens mais profundas do seu ser quanto potencialmente condensar a semântica da obra em uma palavra oceânica, que abarca uma epifania possível para Marlow abraçar as trevas que o invadiram desde a chegada ao continente africano. O horror ressoa como um tipo de ritual de passagem, que pode ser interpretado tanto como da África para Kurtz, de Kurtz para Marlow, de Marlow para seus leitores. O horror que recobre a existência humana, catalisado pelo pavor do

21 No documentário já citado pelo artigo, *Francis Ford Coppola – O apocalipse de um cineasta*, o diretor, em áudios da época das gravações do filme, reclama que a atuação de Marlon Brando não conduz com Kurtz e que boa parte de suas falas são incoerentes com a narrativa. No mesmo documentário, o roteirista, John Milius revela que o final original iria envolver Kurtz e Willard se unindo para derrotar o exército do Vietnã numa cena de ação grandiosa. Esses problemas de execução podem revelar o que para nós soa como um final confuso e carregado de lacunas que não lançam metáforas poderosas.

homem branco da paisagem africana e da violência cometida, se transformar num tipo de acesso fenomenológico cotidiano, de modo que há um véu sob a realidade de Marlow, invisível aos outros, mas sentido pelo narrador como a própria pulsão da vida.

É notável como o texto se reconfigura na qualidade sobrenatural e paranoica do seu protagonista e nos deixa a mercê de uma confusão mental que, em nossa leitura, faz retornar toda bagagem de impressões – a selva imóvel e maldosa, a violência, a carne apodrecida, o ritual diabólico, a insanidade de Kurtz – como sendo uma que exige um sentido que é impossível de ser montado sem suas lacunas. Colonialismo, insanidade, delírios de grandeza, perversões inerentes, racismo – todos esses elementos compõem a imagem que mantém Marlow refém e que Kurtz consegue, aparentemente, perceber com tanta clareza no momento de sua morte.

Apocalypse Now repete essa frase, no último suspiro de Kurtz ao ser brutalmente assassinado por Willard. No entanto, a manifestação do “horror” citado nos parece empobrecida. Não há um motivo bem construído para a decisão de Willard em matá-lo exceto uma interpretação de que matá-lo seria um gesto misericordioso – mesmo que o personagem nunca explicita o motivo que o leva a crer porque Kurtz esteja em dor. Além disso, no momento antes de sua morte, Kurtz está narrando suas memórias e apontando a hipocrisia norte-americana em ensinar os seus soldados a matar enquanto pede que eles evitem o uso de palavrões por serem considerados obscenos. “O horror, o horror”, como últimas palavras, se perde no meio dessas relações como algo que se assenta em lugares já comuns na experiência: horror como sinônimo do Vietnã, horror como associação com a insanidade.

Aqui, a montagem faz paralelo do assassinato de Kurtz com imagens de um búfalo de água sendo abatido numa cerimônia ritualística que o quartel está fazendo a partir do que se convencionou chamar de “Montagem de Atração”²², que consiste numa estratégia cinematográfica em fazer perceber algo comum entre duas cenas distintas. Nesse caso, o comum se manifesta no assassinato meticuloso e frio, mas também pode ser interpretado como o gesto de provação de Willard em cumprir sua missão. A cena recai numa dança de sombras, luz e

22 A cena pode ser conferida aqui <<https://www.youtube.com/watch?v=3k1OYtFZs6I>> Acesso em 26/10/2024.

sangue de modo a corresponder ao Clímax do filme como um momento empolgante e de alto teor emocional, onde os cortes entre planos são rápidos de modo a recair no estímulo da imagem técnica como Flusser apontou (2008). O assassinato busca resolver pela excitação cinematográfica o que o livro sabe que só pode ser narrado num tom alucinado. Se o "horror" no livro abre espaço para reavaliações de toda a jornada, no filme ele parece buscar amarrar uma conclusão para o embate Kurtz e Willard.

Em contrapartida, "o horror, o horror" em *Coração das Trevas* funciona, na nossa leitura, como algo que ressoa a partir da miríade de entes que citamos no último parágrafo, mas *para além* deles, como um horizonte jamais alcançado. Esse olhar para longe torna impossível afirmar que somente há o gesto do historiador na textura do livro. A metáfora viva não nos conduz ao cerne do colonialismo, mas utiliza dele para extrapolar nossas referências mais banais.

Podemos dizer, portanto, que o "horror" encapsula um tipo de porta para fora do discernível e racional do pensamento, mas que retém uma alta carga de *pathos* na sua suscetibilidade imagética. Imagens vêm, mas de maneira informe, no campo do possível, enriquecendo a experiência por fazer subsistir aquela sensação de que algo nunca pode ser inteiramente preenchido, mas suas lacunas emulam a imaginação a se aventurar um pouco mais no terreno dos possíveis significantes, eis a eficácia da metáfora viva.

Em nossa leitura, esse horror exige um imaginar que deve ser feito na sua própria dificuldade em se tatear alguma clareza, e a metáfora necessita de um esforço para a repreensão do mundo. Diante dessa combinação, *Coração das Trevas* abre caminhos para infinitas releituras acerca de diferentes caminhos possíveis de serem trilhados por esse horror. Por ora, o artigo se sente satisfeito em compreender como as duas obras produzem espaços para dois modos completamente distintos de metáforas: a) A metáfora que funciona como um subtexto estável que deseja falar de x a partir de y, como é o caso em *Apocalypse Now*; b) A metáfora que reascende a linguagem e se desdobra em caminhos instáveis e edificantes para o pensamento passear por uma grande variedade de horizontes que juntos formam o oceano na frase.

REFERÊNCIAS

- ALMARIC, Jean-Luc. Símbolo, metáfora e narrativa: o estatuto do ficcional em Ricoeur. In: WU, Roberto; DO NASCIMENTO, Cláudio (org). **Pensar Ricoeur – vida e narração**. Porto Alegre: Clarinete, 2016.
- CONRAD, Joseph. **Coração das Trevas**. Rio grande do Sul: Editora Literatura Clássica, 2023.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas – elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- GRONDIN, Jean. **Hermenêutica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- HOCHSCHILD, Adam. **King Leopold’s Ghost – a story of greed, terror and heroism in colonial África**. UK: Picador, 2019.
- LINDQVIST, Sven. **Exterminem Todos os Malditos – uma viagem a coração das trevas e à origem do genocídio europeu**. São Paulo: Fósforo, 2023.
- REIS, C. José. **História da “Consciência Histórica” Ocidental Contemporânea – Hegel, Nietzsche, Ricoeur**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2015.
- RICOEUR, Paul. **Hermeneutics and the Human Sciences – essays on language, action and interpretation**. UK: Cambridge University Press, 2016a.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 1**. Campinas: Papirus Editora, 1994.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 3 – o tempo narrado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019. RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação – o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 2016b.
- ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- WU, Roberto; DO NASCIMENTO, Cláudio (org). **Pensar Ricoeur – vida e narração**. Porto Alegre: Clarinete, 2016.

Enviado em: 26 de outubro de 2024

Aprovado em: 07 de fevereiro de 2025