



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA  
LINHA XI - ESTUDOS DE TRADUÇÃO CULTURAL E  
INTERSEMIÓTICA

**(RE)LEITURA E TRADUÇÃO DO HORROR  
EM *O CORAÇÃO DAS TREVAS* E *APOCALYPSE NOW***

**por**

**BRUNO DOS SANTOS SILVA**

**Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz**

**SALVADOR  
2015**

**BRUNO DOS SANTOS SILVA**

**(RE)LEITURA E TRADUÇÃO DO HORROR  
EM *O CORAÇÃO DAS TREVAS* E *APOCALYPSE NOW***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica.

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz

SALVADOR  
2015

*Aos meus pais, pela crença no caminho que decidi trilhar  
Aos meus amigos, por não deixar os tropeços me derrubarem.*

*“Nós vivemos como sonhamos – sozinhos”.*  
Joseph Conrad

## AGRADECIMENTOS

A todos que me auxiliaram no cumprimento de mais essa etapa da minha vida. Essa dissertação foi fruto de reflexões, leituras e estudo, mas o mundo sempre girou à minha volta nesse processo, e cada pessoa especial na minha vida contribuiu, direta ou indiretamente, para o fundamento de mais este ciclo.

Aos meus pais, que confiaram em minhas mãos as rédeas do meu próprio destino profissional e que me apoiaram em todos os momentos, com muito amor, conforto e bênçãos.

Ao Prof. Décio Torres Cruz, meu orientador, pelo imenso e grandioso auxílio na composição desta dissertação e, sobretudo, nas tantas outras etapas deste curso de Mestrado. Sua paciência, flexibilidade, extrema dedicação, sensibilidade e apoio valiosos foram cruciais para a materialização deste trabalho final, para o meu crescimento e maturidade acadêmicos, bem como profissional.

Aos meus mestres, pelas aulas magníficas e pelo despertar cada vez maior do meu desejo de seguir minha jornada pelos Estudos Literários. Especialmente (e especificamente) às professoras Elizabeth Ramos, Denise Carrascosa, Rosa Borges, Florentina Souza, Livia Nathalia Souza e ao professor Sérgio Cerqueda.

Aos colegas, professores e coordenadores do NUPEL, por me proporcionarem viver outras realidades e em outros espaços enquanto estudante da UFBA.

Aos meus amigos Leonardo Araujo, Rafael de Oliveira, Yuri Boaventura e Abdon Britto por aliviar as tensões decorrentes dos prazos e por acompanharem, sempre ao meu lado, essa jornada.

## RESUMO

A presente dissertação aborda as relações intersemióticas entre a novela *O Coração das Trevas* (1899) e o filme *Apocalypse Now* (1979), dando ênfase à (re)leitura e tradução do horror operada no processo de adaptação. Seguindo algumas das teorias pós-estruturalistas, concebemos a prática da tradução como uma operação de leitura. Ao identificarmos as leituras conflituosas da obra de Joseph Conrad, que se inscreveram na pós-modernidade, principalmente com a emergência da crítica pós-colonial, buscamos compreender qual das perspectivas de leitura em conflito foi adotada por Francis Ford Coppola na composição do projeto fílmico de *Apocalypse Now*. Discutimos teoricamente a tradução intersemiótica enquanto leitura e como tomada de posição nesse embate de significações que emergiu de algumas décadas para cá em relação à novela em questão. Seguindo as novas abordagens no campo de estudos da adaptação de obras literárias para o cinema, nos debruçamos sobre aspectos históricos, sociais e discursivos que permitiram a reconfiguração da novela conradiana para o contexto da guerra do Vietnã, e como a obra fílmica buscou instaurar o efeito crítico instaurado por *O Coração das Trevas* no que concerne às diferentes formas de imperialismo (belga, inglês e, no caso do filme, norte-americano). Para a análise do horror em *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*, buscamos mapear as principais definições do horror, analisar tanto os esforços críticos que buscaram posicioná-lo num horizonte teórico quanto a apropriação feita pela crítica literária, cinematográfica e psicanalítica dos textos que o evocam. Foi possível identificar como a noção de horror foi sendo historicamente reconfigurada, passando a ser concebida, sobretudo pela crítica literária e cinematográfica, enquanto um elemento atrelado às narrativas que buscam despertar em seus leitores/espectadores sensações que remetem ao medo. O fechamento dessa noção, promovido pelos estudos literários e cinematográficos, nos permitiu buscar caminhos teóricos que possibilitassem o desdobramento de seus sentidos, a compreensão de suas dinâmicas e a construção de novas possibilidades de interpretação das suas manifestações na literatura e no cinema. Por fim, analisamos o horror em ambas as obras literária e fílmica, de modo a compreender quais elementos narrativos estão relacionados a esse horror, bem como as convergências e divergências, tanto de sentidos como das relações narrativas, que se inscrevem no processo de releitura. Identificamos que em *O Coração das Trevas* o horror está associado ao nativo, à terra e ao imperialismo e que pertence à seara da experiência do homem branco nos trópicos, ou seja, nos lugares distantes de sua civilização. Em *Apocalypse Now*, o mesmo se relaciona à terra, à loucura e a guerra. Apesar de alguns deslocamentos no que concerne ao que o horror está atrelado, na novela e no filme, a experiência nos trópicos demonstra que o espaço colonial e o espaço do conflito são os lugares primordiais nos quais o horror se manifesta. Para além das ambivalências de sentido que se configuram na análise do horror em *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*, discutimos como esse horror pode funcionar, para seus leitores/espectadores, como um elemento que os permita questionar experiências históricas e discursos de algumas potências ocidentais que promoveram ações de pilhagem e extermínio em espaços além de suas fronteiras.

**Palavras-chave:** horror; tradução; imperialismo; guerra.

## ABSTRACT

This thesis approaches the intersemiotic relations between the novel *Heart of Darkness* (1899) and the film *Apocalypse Now* (1979), emphasizing the (re)reading and translation of horror operated in the adaptation process. Following some poststructuralists theories, we understand the practice of translation as a reading operation. By identifying the readings in conflict of Joseph Conrad's work, which emerged in postmodernity, especially with the emergence of the postcolonial criticism, we aimed at understanding which perspectives of reading in conflict was adopted by Francis Ford Coppola in the composition of his film *Apocalypse Now*. We aim at discussing theoretically the intersemiotic translation as reading and as a position in this signifying battle which emerged, from some decades on, in relation to the novel in question. Following some new approaches on the field of adaptation studies of literary works to film, we aimed at studying the historical, social and discursive aspects which allowed the reconfiguration of Conrad's novel to the context of the Vietnam war, and how the film aimed at establishing the critical effect of *Heart of Darkness* concerning the different forms of imperialism (Belgian, English and, in the case of the film, North American). To analyze the horror in *Heart of Darkness*, we mapped the main definitions of horror, analyzing both the critical efforts to position it in a theoretical horizon and the appropriation of texts which evoke it by literary, cinematographic and psychoanalyst criticism. It was possible to identify how the notion of horror has been historically set, starting to be understood, mostly by literary and cinematographic criticism, as an element linked to narratives which aim at arousing in their readers/audiences sensations that refer to fear. The immobilization of this notion, promoted by the literary and cinematographic studies, allowed us to search for theoretical paths that enabled the outspread of the senses of horror, the comprehension of its dynamics and the construction of new possibilities of interpreting its manifestations both in literature and cinema. Lastly, we analyzed the horror in the novel and the film to understand which narrative elements are related to this horror, as well as convergences and divergences, both in senses and in narrative relations, present in the (re)reading process. We identified that horror in *Heart of Darkness* is associated with the native, the land and the imperialism and that it has to do with the experience of white men in the tropics, that is, places which are far from their civilization. In *Apocalypse Now*, the horror is related to the land, the madness and the war. In spite of some shifts concerning what horror is related to, both in novel and film, the experience in the tropics shows that the colonial space and the conflict space are the primordial places where the horror manifests itself. In addition to the ambivalence of meaning that are present in the analysis of horror in *Heart of Darkness* and *Apocalypse Now*, we discussed how this horror can function, to their readers/audiences, as an element that allows the questioning of historical experiences and discourses of some Western powers that promoted actions of loot and extermination in the spaces beyond their boundaries.

**Key words:** horror; translation; imperialism; war.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A cabeça do capitão Willard emergindo do pântano em <i>Apocalypse Now</i> .....	44
Figura 2 – Coppola nos <i>sets</i> de filmagem de <i>Apocalypse Now</i> .....	49
Figura 3 – O primeiro Frankenstein do cinema (1910) .....	68
Figura 4 – Conde Orlok (Max Schreck) em <i>Nosferatu</i> (1922) .....	69
Figura 5 – Cena de abertura de <i>Apocalypse Now</i> .....	117
Figura 6 – Willard num quarto de hotel em Saigon .....	118
Figura 7 – A paisagem natural em <i>Apocalypse Now</i> .....	120
Figura 8 – Cores saturadas na paisagem da guerra .....	120
Figura 9 – Uma névoa intensa atinge o barco .....	121
Figura 10 – Willard observando algo dentro da mata .....	121
Figura 11 – O desequilíbrio emocional de Chef .....	122
Figura 12 – Kilgore jogando cartas em camponeses mortos .....	124
Figura 13 – Kilgore: “Adoro o cheiro de napalm pela manhã” .....	125
Figura 14 – O bombardeio ao som de música clássica .....	125
Figura 15 – Lance no campo de batalhas com seu cãozinho .....	126
Figura 16 – Lance indiferente ao assassinato de Clean .....	127
Figura 17 – Soldados pendurados num helicóptero .....	127
Figura 18 – Willard e os soldados chegam ao refúgio de Kurtz .....	130
Figura 19 – Willard leva um banho de lama antes de conhecer Kurtz .....	131
Figura 20 – O rosto de Kurtz entre luz e sombras .....	132
Figura 21 – Willard no cativeiro .....	133
Figura 22 – A aparição fantasmagórica de Kurtz .....	133
Figura 23 – A cabeça decapitada do soldado Chef .....	133
Figura 24 – Willard e Kurtz se preparam para o sacrifício .....	136
Figura 25 – “O horror! o horror!” .....	137

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 (RE)LEITURAS CONTEMPORÂNEAS DE <i>O CORAÇÃO DAS TREVAS</i></b> .....	17
2.1 A tradução como operação de leitura .....	34
2.2 <i>Apocalypse Now</i> : a <i>mise en scène</i> da tradução fílmica .....	39
2.3 <i>Apocalypse Now</i> e o legado histórico do Vietnã .....	50
<b>3 O HORROR</b> .....	56
3.1 (Re)definindo o horror .....	59
3.2 O horror enquanto gênero .....	64
3.3 O horror invade o cinema .....	67
3.4 O horror no limiar da teoria.....	71
3.4.1 O enfoque de gênero .....	73
3.4.2 Horror e psicanálise .....	79
3.4.3 O apelo ao horror .....	86
<b>4 DAS TREVAS AO APOCALIPSE: A EXPERIÊNCIA DO HORROR NOS TRÓPICOS</b> .....	92
4.1 O horror em <i>O Coração das Trevas</i> : a terra, o nativo e o império .....	92
4.1.1 A terra .....	92
4.1.2: O nativo .....	99
4.1.3: O império .....	106
4.2 O horror em <i>Apocalypse Now</i> : a terra, a loucura e a guerra .....	114
4.2.1 A terra .....	116
4.2.2 A loucura .....	122
4.2.3 A guerra .....	129
4.3 O horror é o mesmo? Aproximações e distanciamentos na adaptação .....	138
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	142
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	145

## 1 INTRODUÇÃO

“O horror! O horror!”. A marcante frase do general Kurtz (na voz de Marlon Brando), sussurrada numa das cenas finais do célebre filme norte-americano *Apocalypse Now* (1979) tornou-se instantaneamente uma referência a uma mesma frase, sussurrada pelo explorador de marfim moribundo de mesmo nome, o qual seguia numa viagem de barco que o levaria para longe da selva do Congo nas páginas da também célebre novela *O Coração das Trevas* (1889), de Joseph Conrad. Tal frase, enunciada nessas duas obras artísticas, é um dos elos que nos permite estabelecer as relações tradutórias entre a novela e o filme.

O estranhamento que as duas obras parecem demonstrar, numa comparação preliminar, no que tange às suas relações tradutórias, se dá pelos afastamentos narrativos, pela reconfiguração do texto de Conrad operada pelos produtores do filme, de modo a adaptar a narrativa do marinheiro inglês Marlow, em sua jornada pelo Congo dominado pelo império de Leopoldo II, para o Vietnã conflituoso com sua causa de independência nacional e em guerra com os Estados Unidos. Sendo assim, é difícil manter a identificação total do texto literário e de sua adaptação para o cinema, neste caso, quando fomos condicionados a ver, primordialmente, obras canônicas adaptadas com seus títulos, enredo e personagens principais mantidos.

Embora os afastamentos no que concerne a alguns elementos de *O Coração das Trevas* o distingam de *Apocalypse Now* em seu nível narrativo, ainda assim temos no filme um homem a serviço de uma empreitada civilizatória, uma viagem de barco numa selva, um sujeito desolado de nome Kurtz e, principalmente, um ou o horror. Se “o horror!” que o coronel Waltz E. Kurtz enuncia antes de morrer persiste um mistério, uma frase controversa e emblemática, que ainda tem atraído muita atenção interpretativa, há um horror também permeando toda a obra fílmica, bem como a obra literária em foco – que é o horror das atrocidades, das mazelas e dos danos causados pelos esforços e ações imperialistas de alguns países sobre nações africanas e asiáticas e seus povos, justificados por suas concepções etnocêntricas de progresso e de salvação.<sup>1</sup> Para os europeus (no caso do sistema imperialista que engendraram no século

---

<sup>1</sup> Constantemente atrelada aos sistemas de exploração engendrados por potências europeias como França, Inglaterra e Bélgica, que dominaram territórios e povos situados, sobretudo, na África e Ásia nos séculos XIX e XX, a noção de imperialismo pode ser utilizada tanto para designar a prática de exploração de riquezas naturais e trabalho humano, que funcionaram como engrenagem da economia europeia, quanto para se referir a um sistema, ou mais precisamente – em consonância com as formulações de Edward Said (2011, p. 42-43) – uma “esfera cultural geral” cujo domínio perpassava instâncias políticas, econômicas e culturais. A ênfase na cultura, enquanto instância mediadora das representações sobre os territórios conquistados e seus povos, foi adotada por alguns críticos culturais como Said (2011), Bhabha (2013) e Hall (2013) para servir de suplemento às teorias sobre o domínio imperialista ter sido legitimado, sobretudo, pela violência e pela “superioridade” bélica europeias, evidenciando que as formações ideológicas e as representações literárias serviram como legitimadoras desse

XIX) e para os norte-americanos (em sua ocupação ao Vietnã na segunda metade do século XX), tratavam-se de nações pouco ou nada civilizadas, terras cuja história teria de ser começada, “[...] cujos arquivos deve[sse]m ser preenchidos, cujo progresso futuro deve[sse] ser assegurado [...]” (BHABHA, 2012, p. 334).

Em ambos os textos, o pano de fundo histórico que se apresenta serve como cenário para os dilemas subjetivos dos personagens centrais, ou seja, homens brancos que trabalham a serviço dos colonizadores, no primeiro caso, e do governo norte-americano, no segundo, que são a tônica principal da novela e do filme. Esses personagens estão inseridos na lógica arbitrária dos sistemas aos quais serviam e, conforme avançavam em suas missões, são confrontados com a dura e cruel realidade que os cerca, descortinando a real natureza das suas ações e desconstruindo as ideias e os discursos engendrados pelos idealizadores dos projetos expansionistas e colonialistas.

A novela *O Coração das Trevas* trata do relato de um marinheiro de nome Marlow sobre sua lacônica e obscura jornada através da África Equatorial – nos tempos da dominação imperialista europeia no continente africano – em que ele, a serviço de uma companhia belga cujo propósito era o comércio de marfim –, é enviado para transportar marfim rio abaixo e para uma missão incomum: trazer de volta à civilização o Sr. Kurtz, um misterioso comerciante de marfim que havia supostamente se refugiado no coração da selva do Congo e que acreditavam ter enlouquecido e apreendido um *modus vivendi* não civilizado, “selvagem”.

Conforme a narrativa se aprofunda e o barco a vapor de Marlow atinge o coração da selva congoleza, o encontro com o enigmático Kurtz revela um homem, outrora brilhante explorador, fragilizado, que sucumbiu aos horrores, às atrocidades cometidas pelo sistema ao qual servia e à “selvageria”. A novela retrata os dilemas vividos pelos personagens europeus diante de um cenário desolador promovido pela ocupação imperialista no continente africano.

Em *Apocalypse Now* a história gira em torno da missão do capitão Benjamin Willard (interpretado por Martin Sheen), que esperava ansioso num quarto em Saigon por uma missão ultrassecreta: exterminar o Coronel Kurtz (Marlon Brando), um brilhante homem de guerra que havia supostamente enlouquecido e se refugiado na selva do Camboja, liderando um grupo de nativos que o venerava como a um deus tribal.

Enquanto o capitão Willard avança em direção ao cumprimento de sua missão, ele vai se deparando, em sua jornada, com bombardeios, mortes e horrores, que descortinam verdades

---

sistema, justificando a dominação orquestrada pelos grandes centros coloniais. Em *O Coração das Trevas*, o pano de fundo histórico é o Congo dominado pelo rei Leopoldo II da Bélgica, que empreendeu ações de pilhagem e extermínio de populações nativas nesse território, transformando-o em sua propriedade privada.

e realidades outras, distoantes da “verdade” narrada pelos discursos oficiais, que marcaram aquele conflito. Os momentos finais do filme, numa atmosfera tenebrosa e obscura, revelam o tão esperado encontro com Kurtz que, impossibilitado de retornar à civilização pelos danos psicológicos e emocionais causados pelo horror do conflito, acaba deixando que Willard cumpra a sua missão original, libertando-o do seu cárcere existencial.

*Apocalypse Now* revela o *nonsense* bélico e a insanidade que caracterizou os ataques aos vietnamitas durante a guerra, além de incitar reflexões sobre os limites da sanidade, do poder, a barbaridade da guerra e, acima de tudo, a condição humana.

As duas obras, que são focos desta dissertação, têm sido lidas, desde suas respectivas épocas de emergência, como críticas às ações imperialistas de Estados soberanos economicamente dominantes sobre nações e povos ditos “não civilizados”, bem como obras que promoveram uma subversão dos discursos hegemônicos que sustentavam as atrocidades cometidas por esses mesmos Estados.

A novela de Joseph Conrad, da qual estamos tratando, é parte integrante do chamado cânone ocidental e tem sido exaustivamente explorada pela crítica literária desde sua publicação. Contemporaneamente, os debates sobre a obra se acaloraram com a emergência da crítica pós-colonial e das leituras que passaram a enxergar Conrad como um reproduzidor de estereótipos racistas em relação à África e aos negros congolezes.

Alguns críticos pós-coloniais, como o nigeriano Chinua Achebe, acusam Joseph Conrad de pintar a África como antítese da Europa e os negros do Congo como selvagens. Evidentemente, surgiram contrapontos a essa leitura, o que instaurou um verdadeiro embate de significações referentes à novela. Para Said (2011), apesar das limitações do escritor polonês enquanto um europeu, falando a partir do seu lugar de enunciação, de suas visões eurocêntricas de mundo e num momento histórico no qual os discursos colonialistas e de hierarquias étnico-raciais ainda não haviam sido desconstruídos, ele – ainda assim – tecera críticas ao sistema imperialista europeu e à barbárie que o caracterizava. Segundo o crítico palestino, “Conrad nunca poderia usar Marlow para apresentar seja o que for além de uma visão de mundo imperialista, pois nada havia de não europeu acessível aos olhos, fosse de Conrad fosse de Marlow” (SAID, 2011, p. 64).

Em relação ao filme *Apocalypse Now*, não há um debate tão polarizado acerca da crítica que a produção faz à ocupação americana no Vietnã. No entanto, críticos como Baudrillard (1991) se desvinculam dessa premissa da “obra crítica à guerra”, supostamente concebida originalmente pelos seus idealizadores. Ele afirma que, no filme, “não estava em causa uma vitória ou uma política, mas a ostentação sacrificial, destemida, de uma potência filmando-se a

si própria no desenvolvimento, não esperando talvez nada mais que a consagração de um superfilme, que remata o efeito de espetáculo de massas desta guerra” (BAUDRILLARD, 1991, p. 78).

Sendo assim, tanto a novela de Conrad quanto a tradução fílmica feita por Coppola demonstram essas ambivalências interpretativas, esses modos díspares de leitura que têm emergido desde suas épocas de criação e ainda mais na contemporaneidade.

Uma vez superadas as discussões sobre fidelidade ao texto original, que sempre estiveram presentes tanto nas análises de traduções interlinguais de textos literários quanto nas suas adaptações para o cinema, o escopo teórico desta dissertação está assentado nos novos paradigmas dos estudos das traduções/adaptações da literatura para o cinema. Entre esses novos paradigmas que emergiram na pós-modernidade estão as análises de como são feitas as traduções, quais as formações discursivas que se reconfiguram no trânsito entre as línguas ou as linguagens (no caso das traduções intersemióticas), suas amplitudes sógnicas e as diversas possibilidades de deslocamento e construção de novos significados. Sendo assim, a crítica e as análises de tradução se deslocam dos julgamentos de valor essencialistas, que levam em conta a noção de fidelidade entre o texto de partida e o texto de chegada, para dentro de abordagens críticas que abarquem as dimensões sociais, discursivas e políticas desse processo de tradução.

Plaza (2003) traz uma noção da tradução intersemiótica que dialoga contemporaneamente com essas novas abordagens críticas do fenômeno tradutório:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2003, p. 14)

Levando em consideração um conceito recorrente nos Estudos de Tradução, o da reescritura, cunhado por Lefevere (1992), podemos considerar que as análises de tradução podem levar em conta o papel conservador, subversivo ou repressivo desta reescritura: quem a promove, por que a promove, em que circunstâncias, para qual audiência e quais questões ideológicas estão envolvidas.

Evocando esses elementos de análise para as relações intersemióticas entre a novela *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*, podemos considerar que questões políticas e ideológicas podem estar imbricadas no processo de reestruturação da narrativa de Conrad para a adequação à realidade da guerra do Vietnã, presente no filme. Isso porque a novela conradiana suscitou e suscita debates acerca das empreitadas imperialistas europeias e de seus danos,

debates estes que se estenderam para realidades outras que não as ocupações do continente africano por europeus e a manutenção de colônias no século XIX.

A realidade da guerra do Vietnã revela um novo modo de Imperialismo que foi engendrado pelos Estados Unidos. Num momento histórico cuja sociedade norte-americana estava começando a discutir os efeitos nocivos das empreitadas bélicas contra o Vietnã, ocorre a emergência do filme *Apocalypse Now* nos limiares do discurso cinematográfico para instaurar o efeito crítico que a obra de Conrad instaurou desde a sua época de criação. É esse efeito crítico, que persiste apesar das leituras que descreditam as obras por elas terem emergido dos grandes centros coloniais/imperialistas, que deve também ser considerado.

A adaptação de *O Coração das Trevas* para o filme *Apocalypse Now* parece demonstrar que o processo de ressignificação do texto literário para o filme se dá por meio do que Roman Jakobson chama de “transposição criativa”, aquela que permite o distanciamento e a reconfiguração do texto original ao ser transposto para o cinema, não só no nível semiótico, mas também no nível narrativo. Plaza (2013) sinaliza em torno desse processo de reconfiguração ao afirmar que o tradutor, diante do texto original, “detém um estado do passado para operar sobre ele, [...] reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, [...] sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido” (PLAZA, 2003, p. 5).

Sendo assim, diante de um momento histórico em que a sombra do Vietnã se alastrava por toda a América, o tradutor transpôs o arsenal crítico presente na obra de Joseph Conrad para o longa-metragem, de modo a ressignificá-lo e ressignificar o horror cujo coronel Kurtz, agonizando, profere nas cenas finais de *Apocalypse Now* e cujas leituras têm trazido para o amplo debate de significações os sentidos que o atribuem aos efeitos devastadores da máquina de guerra norte-americana presente na ocupação ao Vietnã, bem como a loucura pela qual a empreitada bélica se caracterizou.

Esse horror, como podemos perceber, não se encontra num lugar a salvo de um embate de significações. Ele suscitou e ainda suscita em *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* leituras diversas. O horror representado dentro dos dilemas presentes na narrativa e “o horror!” enunciado pelo Kurtz explorador de marfim e o Kurtz general de guerra norte-americano antes de suas mortes. Segundo Bhabha (2012), a ilegibilidade desse horror tem atraído muita atenção interpretativa. Tentar defini-lo tem sido uma grande tarefa da crítica. O “representável e o inominável”, como definiu o crítico literário Luís Costa Lima em seu livro *Redemoinhos do horror: as margens do ocidente* (2003), traduz, talvez, a impossibilidade da sua significação.

Este horror pode ser lido como um dos elementos que as duas obras evocam para o tecimento da crítica às atrocidades dos imperialismos em voga nas suas respectivas épocas de emergência.

Considerar a dimensão tradutória do horror permite um diálogo mais amplo entre texto literário e filme, uma vez que o enfoque nas construções discursivas, nos elementos culturais e ideológicos tem tomado cada vez mais a cena nos estudos de tradução ou nos chamados *adaptation studies*, que analisam as adaptações de obras canônicas para o cinema, Ampliando, assim, as possibilidades de análise dessas traduções.

O horror permeia ambas as narrativas, mas tem seu ápice nos momentos finais em que Kurtz, em seu momento de morte e libertação, profere as palavras: “o horror! o horror!”. Diferente do Kurtz explorador de marfim, que morre sendo transportado de barco de volta à civilização, o Kurtz de *Apocalypse Now* é morto pelo capitão Willard com diversos golpes de facão. A construção da cena em que acontece o momento de epifania de Kurtz, a sobreposição de imagens cadavéricas e o sacrifício ritualístico de um touro no momento de sua morte podem ser pistas das associações desse horror com o universo criado pela barbárie da guerra ou pela “selvageria” que o cercava naquela selva, que retirou sua “humanidade civilizada”. As possibilidades de construção de significado desse horror, a partir dessas cenas finais, mostraram-se múltiplas e buscamos explorá-las nesta dissertação.

Os estudos acadêmicos que abarcam as análises da adaptação de *O Coração das Trevas* para o filme *Apocalypse Now*, em sua maioria, o fazem sob a égide das aproximações temáticas entre as duas obras, das suas relações críticas e de como, em suas respectivas épocas de emergência, as mesmas figuraram como respostas, no campo artístico e ficcional, que vieram significar, simbolicamente, o que estava por trás das grandes empreitadas “civilizatórias” e coloniais que tanto causaram mal a diversos povos, etnias e nações, tanto no século XIX quanto no século XX. É o caso, por exemplo, da dissertação de mestrado “A Choice of Nightmares: the adaptation of Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* in Francis Ford Coppola’s film *Apocalypse Now*” (2008).

O estudo dessas relações, que extrapolam os textos e que se detêm, primordialmente, em questões mais sociais e históricas, no entanto, não abarcam a dimensão tradutória, que também é importante para o debate que permeia a relação entre obra literária e adaptação, e, do mesmo modo, não se detêm no horror como um dos elementos principais da adaptação do texto literário para o filme. Sendo assim, apesar de suscitar os mais diversos debates nos mais plurais campos de estudos teóricos dentro das ciências humanas, fez-se necessário um estudo mais aprofundado sobre as duas obras que contribuísse para um debate que contemplasse, também e

talvez principalmente, os aspectos intersemióticos na análise das relações entre *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* e a ênfase na releitura do horror.

É importante ressaltar, no entanto, que esta ênfase nos trânsitos entre linguagens não visa somente à classificação e descrição dos signos que foram transpostos da novela para o filme no processo de tradução. Os aspectos intersemióticos se conjugam, também, a aspectos políticos e discursivos, de modo que há possibilidades múltiplas de construções de significados e formas de ler e interpretar – no caso dessa dissertação – o horror que figura nas duas obras ficcionais.

No primeiro capítulo desta dissertação, faremos uma discussão acerca dos embates interpretativos que se inscreveram na contemporaneidade, desestabilizando os antigos pressupostos que posicionavam tanto *O Coração das Trevas* quanto Joseph Conrad como favoráveis à causa do fim do imperialismo e das hierarquias raciais. Juntamente com essas novas leituras, outras surgiram para advogar em favor de Conrad e sua novela. Discutimos, ainda, como a tradução, como sendo uma operação de leitura, se inscreve neste embate e marca uma posição – posição esta que se expressa no texto traduzido. Além dessa discussão, apresentamos os principais pressupostos teóricos que trazem a dimensão de leitura do processo tradutório e de como operar uma análise de tradução que leve em consideração as dimensões políticas e sociais que se inscrevem no momento desta transcrição.

O segundo capítulo é dedicado ao horror. Propusemos um escrutínio das suas principais definições e de como a teoria se apropriou dele como objeto de estudo, bem como em quais áreas de saber ela o posicionou. Investigamos, também, como o horror se cristalizou, nos estudos literários e cinematográficos, como estando atrelado às narrativas que têm como escopo primordial causar sensações de pavor e medo em seus leitores/espectadores. Buscamos redimensionar a questão do horror para outros espaços, de modo a operarmos a leitura do mesmo que faremos levando em conta as duas obras-foco desta dissertação.

No terceiro capítulo, promovemos uma análise do horror em *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*, lançando um olhar sobre os modos com os quais foi transposto no processo de tradução. Levando em conta as especificidades dos sistemas semióticos em jogo nesse processo, discutimos quais as possibilidades de construção dos sentidos acerca do horror em ambas as narrativas e como ele funciona enquanto elemento que tensiona o leitor/espectador a operar, em sua leitura, uma crítica às atrocidades cometidas por empreendimentos imperialistas (e neo-imperialistas) ocidentais.

## 2 (RE)LEITURAS CONTEMPORÂNEAS DE *O CORAÇÃO DAS TREVAS*

Nesse primeiro capítulo, discutiremos as leituras conflituosas da obra de Joseph Conrad que se inscreveram na contemporaneidade. Em tempos pós-modernos, em que uma multiplicidade de discursos outrora silenciados passam a emergir trazendo consigo leituras novas de textos das eras imperialistas, o romance *O Coração das Trevas* passou a ganhar novas leituras.<sup>2</sup> Instaurou-se um debate acalorado acerca de Joseph Conrad e sua obra, trazendo uma desestabilização dos antigos pressupostos que sempre posicionaram tanto o autor quanto o romance ao lado da causa do fim da colonização e das hierarquias raciais.

Ao mapear essas leituras conflituosas, empreenderemos uma discussão teórica acerca da tradução enquanto leitura e interpretação, de modo a identificar qual dessas perspectivas conflituosas de leitura foi adotada por Francis Ford Coppola e John Milius no projeto fílmico de *Apocalypse Now*. Por fim, seguindo as teorias pós-estruturalistas de adaptação, abordaremos aspectos históricos e discursivos que permitiram a reconfiguração da obra conradiana para o contexto da guerra do Vietnã e como essa tradução fílmica buscou instaurar o mesmo efeito crítico que *O Coração das Trevas* em sua época de emergência no que concerne às diferentes formas de imperialismo (belga, inglês e, no caso do filme, norte-americano).

O continente africano e tudo aquilo que não pertence à esfera cultural de um mundo demarcado pelo selo civilizatório do homem branco ao qual convencionalmente chamamos de Ocidente, mais do que espaços geográficos, são também espaços imaginados, contados, lidos e representados por diversas gerações através da literatura e, mais contemporaneamente, do cinema. Não só esses espaços são explorados nas muitas narrativas já feitas, principalmente no século XIX, mas também o são os habitantes que os povoam. Eles são explorados a partir de mentalidades predominantemente coloniais, a partir de visões de mundo reducionistas, que concebiam tais espaços e tais povos como antíteses do espaço metropolitano e do homem branco europeu.

Como afirma o crítico palestino Edward Said,

o poder de representar o que está além das fronteiras metropolitanas, mesmo em conversas informais, deriva do poder de uma sociedade imperial, e esse

---

<sup>2</sup> Queremos afirmar, aqui, que a ênfase no momento histórico-cultural no qual se deu a emergência das leituras díspares de *O Coração das Trevas* (como o título do capítulo sugere), empreendidas por críticos pós-coloniais, não significa que a temporalidade, ou, mais precisamente, o momento histórico-cultural, tenha sido o fator principal ou a mola propulsora de tais críticas. É importante ressaltar, e vamos argumentar neste sentido durante todo este primeiro capítulo, que a emergência das leituras díspares de *O Coração das Trevas* e o tecimento delas estão mais relacionados ao lugar que os leitores ocupam no discurso crítico e suas posições de sujeito do que às temporalidades em que elas se inscrevem.

poder assume a forma discursiva de um remodelamento ou reordenamento de dados “brutos” ou primitivos segundo as convenções locais da narrativa e da exposição formal europeia ou [...] da sistemática da ordem disciplinar. (SAID, 2011, p. 171)

A atenção que os romances coloniais têm despertado por parte da chamada crítica pós-colonial se dá, talvez principalmente, pela necessidade das vozes silenciadas neste processo de construção de imagens e representações dos sujeitos da colônia e do território colonial serem enfim postas em evidência no discurso literário, crítico e historiográfico, justamente para fazer com que novas emergências discursivas e saberes sujeitados<sup>3</sup> se insurjam e disputem o espaço hegemônico outrora ocupado por um único discurso, eurocêntrico e imperialista.

O “potencial anti-imperial” (Ashcroft, Griffiths e Tiffin, 2004) que alimentou discursivamente essa crítica pós-colonial fez com que até mesmo romances que emergiram dos centros coloniais e que são conhecidos por subverter os ideais imperialistas passaram a ganhar leituras novas. É o que acontece com *O Coração das Trevas*. Aclamado pela crítica literária desde sua publicação e conhecida como uma obra que revela em seu enredo o lado monstruoso do imperialismo a partir dos danos causados aos sujeitos da colônia e aos sujeitos que serviam ao sistema de exploração imperialista, o romance tem sido relido, também, por alguns críticos pós-coloniais, como perpetuador de estereótipos racistas e de visões da África que são nada mais do que distorções provenientes de uma mentalidade colonial.

Um crítico em particular empreendeu uma leitura de *O Coração das Trevas* que chamaremos aqui de díspar, uma vez que destoa das leituras tradicionais do romance, não mais enxergando na obra uma crítica ao imperialismo e às suas atrocidades, mas tão somente seu endosso aos ideais e discursos que sustentaram a mentalidade e a ideologia imperialistas, como, por exemplo, a operação de oposições binárias ao representar, por exemplo, África e Europa, africanos e europeus, negros e brancos, selvageria e civilização etc., todos esses pares como sendo pertencentes a esferas opostas e inconciliáveis. Essa relação de oposição – relação esta que é estruturante na metafísica ocidental – serve, como a filosofia desconstrutivista de Derrida pontua, para o estabelecimento de hierarquias entre conceitos opostos.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Foucault entende por saberes sujeitados “uma série de saberes que estavam desqualificados como saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível do conhecimento ou da cientificidade requeridos. Saberes desqualificados: o do psiquiatrizado, o do doente, o do enfermeiro, o do médico, mas paralelo e marginal em comparação com o saber médico... Um saber particular, um saber local, regional, um saber diferencial... (FOUCAULT, 2011, p. 9). O que Foucault propõe nessa chamada “insurreição dos saberes sujeitados” é fazer com que sejam postos em evidências saberes “locais, descontínuos, desqualificados” de modo a contrariar a “instância teórica unitária que pretende filtrá-los”.

<sup>4</sup> Em seu projeto filosófico, Derrida promove a chamada Desconstrução, que pode ser compreendida, entre outras coisas, como uma desestabilização de muitos dos pressupostos da metafísica ocidental, sendo um deles o que o

O crítico de que falamos logo acima é o romancista, poeta e intelectual nigeriano Chinua Achebe. Famoso pelo romance *Things Fall Apart*<sup>5</sup>, publicado em 1958, seu projeto literário e intelectual se situam dentro dos chamados movimentos pós-coloniais, que lidam primordialmente com questões referentes à descolonização, o legado do colonialismo e as representações ocidentais dos espaços, povos e culturas africanos.

Em um famoso ensaio publicado sobre *O Coração das Trevas*, intitulado “*An Image of Africa: Racism in Conrad’s ‘Heart of Darkness’*”<sup>6</sup>, Achebe questiona o fato de a crítica literária ocidental não ter poupado elogios ao romance de Joseph Conrad, depondo contra o fato de um romance “que celebra esta desumanização, que despersonaliza uma porção da raça humana, pode[r] ser chamado de uma grande obra de arte”<sup>7</sup> (ACHEBE, 1977, p. 788).

Achebe inicia o ensaio discorrendo acerca de um evento ocorrido no outono de 1974 que chamou-lhe atenção enquanto saía da Universidade de Massachusetts (onde até então lecionava Literatura Africana) em direção a um estacionamento. Um velho senhor, que fazia o mesmo percurso que ele, teceu um comentário acerca dos jovens estudantes entusiasmados que enchiam o *campus* naquela manhã e indagou-lhe se era um estudante também. Ao responder que era na verdade professor e que ensinava Literatura Africana, o senhor afirmou conhecer alguém de uma certa faculdade que lecionava História da África, mas que jamais imaginou a África como tendo “este tipo de coisa”.<sup>8</sup> Achebe, em seguida, afirma que semanas depois recebeu cartas de alguns estudantes do ensino médio de uma escola em Yonkers, Nova York, que haviam acabado de ler o seu romance *O Mundo Se Despedaça*. Entre essas cartas a que lhe

---

autor chama de “metafísica da presença”, ou seja, a crença filosófica de que o significado está inscrito no texto e que é estável. Além disso, ele está preocupado com uma subversão das oposições binárias, sempre operadas hierarquicamente no pensamento logocêntrico. Deve-se, portanto, “reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando como uma coexistência pacífica de um face a face, mas como uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia (DERRIDA, 2001, p. 48).

<sup>5</sup> *Things Fall Apart* é o mais famoso romance de Chinua Achebe. Publicado em 1958 no Reino Unido, trata da vida de Okonkwo, um líder de uma vila local na Nigéria e de sua família, mostrando os dilemas de uma sociedade que vive sob a influência do colonialismo britânico e de missionários cristãos no século XIX. A obra causou controvérsia entre críticos, principalmente pela escolha do autor em escrevê-lo na língua inglesa.

<sup>6</sup> *An Image of Africa* é um ensaio publicado em 1977 numa revista chamada *Massachusetts Review*. Esse ensaio está relacionado a uma aula dada por Chinua Achebe na Universidade de Massachusetts em fevereiro de 1975 em que expõe sua polêmica leitura de *O Coração das Trevas*.

<sup>7</sup> And the question is whether a novel which celebrates this dehumanization, which depersonalizes a portion of the human race, can be called a great work of art (ACHEBE, 1977, p.788).

Todas as citações de ensaios e artigos em língua inglesa expostas nesta dissertação foram traduzidas pelo autor deste trabalho e seus trechos originais estão inseridos nas notas de rodapé. Os trechos de *O Coração das Trevas* em português, no entanto, foram extraídos da edição bilingue de 2011 da editora Landmark (traduzida por Fabio Cyrino) e, na parte da dissertação destinada à análise comparativa entre *Heart of Darkness* e *Apocalypse Now*, os trechos em inglês (da mesma edição) estão também inseridos.

<sup>8</sup> [...] It always surprised him, he went on to say, because he never had thought of Africa as having that kind of stuff [...] (ACHEBE, 1977, p. 252).

chamou mais atenção foi a de um estudante que afirmou estar particularmente feliz por aprender mais acerca dos costumes e superstições de uma tribo africana, como se – assim afirma o crítico – as próprias tribos de Yonkers não tivessem também seus costumes e superstições.

Esses dois exemplos (o do velho senhor e do jovem de Yonkers) vão servir de provocação para o tecimento do argumento principal de Achebe, que é introduzido antes mesmo de ele analisar mais a fundo o romance em questão, ou seja, *O Coração das Trevas*. Para ele, não fazia diferença se se tratava de um jovem estudante de ensino médio, um senhor de idade, ou até mesmo um professor de História (ele cita particularmente o caso de um historiador britânico de Oxford que afirmou não existir uma história da África): todos reproduziam uma discursividade acerca da África que era tão somente proveniente do desejo ou da necessidade, por parte do Ocidente, de posicioná-la como “um lugar de negações ao mesmo tempo remoto e vagamente familiar, em comparação ao qual se manifestará o próprio estado espiritual europeu de graça” (ACHEBE, 1977, 783).<sup>9</sup>

Ao expor o argumento de que a África foi construída na *psyche* ocidental como a antítese da Europa e que é a partir dessa mentalidade que partem as representações que são constantemente construídas e reproduzidas por homens comuns e catedráticos em universidades, Achebe situa *O Coração das Trevas* como um primoroso exemplo da materialização do já citado desejo de posicionar o continente africano nesse lugar subalterno em relação ao continente europeu.

Para legitimar sua leitura e instaurar um embate contemporâneo de significações acerca da obra (justamente para desestabilizar as leituras canônicas e positivas acerca da literatura de Conrad), Achebe expõe alguns trechos da narrativa de Marlow no Congo, de modo a sustentar suas posições. O que desperta seu interesse, preliminarmente, são os adjetivos utilizados por Marlow para descrever a África e os nativos. Mas o crítico nigeriano não se limita a descrever esses adjetivos; ao contrário, ele também advoga o direito de adjetivar o romance e o próprio Joseph Conrad. Entre as definições atribuídas ao escritor polonês no ensaio – e a mais branda delas – é o de “fornecedor de mitos confortantes”<sup>10</sup> (ACHEBE, 1977, p. 253).

Segundo Achebe, Conrad concebia os negros congolezes como selvagens numa terra pré-histórica. Um dos trechos que ele recorre para sustentar tal afirmação segue abaixo:

Era sobrenatural e os homens eram... não, eles não eram humanos [sic]. Aquilo vinha surgindo aos poucos. Eles uivavam, pulavam, rodopiavam, fazendo horríveis caretas; mas o que nos aterrorizava era justamente a ideia de

---

<sup>9</sup> [...] as a place of negations at once remote and vaguely familiar, in comparison with which Europe's own state of spiritual grace will be manifest (ACHEBE, 1977, p. 783).

<sup>10</sup> “purveyor of comforting myths” (ACHEBE, 1977, p. 784).

humanidade deles – como a de vocês – a ideia do distante parentesco com aquela selvagem e apaixonada baderna. Horrível. Sim, era horrível o suficiente. (CONRAD, 2011, p. 47) <sup>11</sup>

Sendo assim, a tônica racista de Marlow (e, portanto, de Conrad) residiria na negação da humanidade daqueles povos. Era como se esses selvagens, no livro, provavelmente não tivessem nenhuma outra ocupação na narrativa além de emergirem das florestas para importunar Marlow e os seus colegas da companhia de exploração belga.

A operação de oposições binárias no romance, por parte do narrador, acerca do que é europeu e do que é africano (sendo que nesta oposição hierarquizante o que é africano está sempre numa posição inferior, subalterna) está clara, para Achebe, na distinção entre a mulher negra (*the black mistress*) que aparece no romance como uma anfitriã do império de marfim de Kurtz no coração da selva congoleza e a pretendida (*the white intended*), uma jovem britânica que aparece no final da narrativa de Marlow como sendo a futura noiva de Kurtz no episódio conhecido no livro como “a mentira”.<sup>12</sup> Para ele, a mulher negra teria a função estruturante na narrativa de servir como uma contrapartida selvagem à pretendida.

O intuito deslegitimador de Achebe com relação às leituras hegemônicas não se dá apenas a partir dos trechos que expõem o caráter racista da narrativa, mas também a partir dos trechos conhecidos como sendo aqueles que revelam as atrocidades do sistema de exploração imperialista em relação aos povos nativos, como descrito abaixo:

Eles estavam morrendo lentamente – isso era bem claro. Eles não eram inimigos, eles não eram criminosos, eles não eram nada mais na terra, além de sombras negras de doenças e fome, lançados de maneira confusa dentro de trevas esverdeadas. Trazidos de todos os recessos da costa, dentro de toda legalidade de contratos temporários, perdidos nas cercanias incompatíveis, alimentados com uma comida desconhecida, eles adoeciam, tornavam-se ineficientes e, então, lhes era permitido rastejar até ali e descansar. Essas formas moribundas eram livres como o ar e, tão transparentes quanto ele. (CONRAD, 2011, p. 25) <sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> It was unearthly, and the men were – No, they were not inhuman. It would come slowly to me. They howled, and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity – like yours – the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough (CONRAD, 2011, p. 132).

<sup>12</sup> O referido episódio trata-se do momento em que, de volta a Londres, Marlow encontra-se com a Prometida de Kurtz. Ao invés de contá-la que seu noivo morreu proferindo a dolorosa frase “o horror! o horror!”, Marlow mente ao dizer que o nome da moça foi a palavra final que saiu dos lábios do Sr. Kurtz.

<sup>13</sup> They were dying slowly – it was very clear. They were not enemies, they were not criminals, they were nothing earthly now – nothing but black shadows of disease and starvation, lying confusedly in the greenish gloom. Brought from all the recesses of the coast in all the legality of time contracts, lost in uncongenial surroundings, fed on unfamiliar food, they sickened, became inefficient, and were then allowed to crawl away and rest. These moribund shapes were free as air – and nearly as thin (CONRAD, 2011, p. 114)

A tradição crítica de *O Coração das Trevas*, para Achebe, vislumbra nesta descrição do sofrimento dos nativos um sentimento de altruísmo por parte de Marlow. No entanto, Marlow estaria apenas mantendo ou reproduzindo as visões de humanidade apropriadas a um inglês de tradição liberal, que havia sido educado a se compadecer das atrocidades cometidas nas colônias do império belga do rei Leopoldo II.

Com relação a algumas descrições dos povos nativos, como já expostas aqui, em que Conrad utiliza termos como “selvagens”, “negros barulhentos”<sup>14</sup> etc., para se referir aos povos nativos da África em *O Coração das Trevas*, os primeiros críticos da obra não empreenderam leituras que viessem a problematizar e/ou pôr em evidência certa tendência, identificada posteriormente por Achebe e outros críticos pós-coloniais, da narrativa conradiana de descrever e representar os povos nativos no romance a partir de uma série de termos que, contemporaneamente, poderíamos considerar como possuindo teor racista.

Segundo Achebe, foi o tipo de liberalismo evidenciado no discurso de Marlow/ Conrad (no que concerne à questão altruística mencionada anteriormente) que tocou todas “as melhores mentes da época na Inglaterra, Europa e América”<sup>15</sup> (ACHEBE, 1977, p. 787), no sentido de que foram a partir das descrições do sofrimento dos nativos que a crítica literária europeia convencionou ler *O Coração das Trevas* como um romance que subverte os ideais imperialistas. De igual modo, “essas melhores mentes da sua época” não enxergaram o racismo nas diversas passagens do romance que contém descrições dos nativos, pois o racismo sobre a África e seus povos naquele momento histórico era tão normal, tão estruturante em sua cultura, que passou despercebido por muitos deles. É difícil definir claramente os motivos que permitiram a formação dessa cortina de fumaça que supostamente impediu os críticos europeus de enxergar a problemática racial inscrita no texto de Conrad. Achar que isso está atrelado ao fato de os críticos da obra terem sido eminentemente europeus, num primeiro momento, parece ser uma premissa um tanto superficial para entendermos melhor esse silenciamento da crítica em relação à questão racial em *O Coração das Trevas*.

É importante pontuar, antes de qualquer coisa, a inexistência do conceito de racismo como o conhecemos atualmente no momento histórico em que se deu a publicação de *O Coração das Trevas*, ou seja, no final do século XIX. De acordo com Ian Watt (2003), o termo *racism* não era conhecido por Conrad, nem havia qualquer menção do mesmo no *Oxford*

---

<sup>14</sup> A tradução da edição para o adjetivo “*quarrelsome*” (CONRAD, 2011, p. 126) como sendo “barulhento”, é importante pontuar, pode também ser estendida para os termos “briguento”, “brigão”, “conflituoso”.

<sup>15</sup> O tipo de liberalismo de Marlow/Conrad aqui exposto tocou todas as melhores mentes da época na Inglaterra, Europa e América [...] [The kind of liberalism espoused here by Marlow/Conrad touched all the best minds of the age in England, Europe and America. [...]] (ACHEBE, 1977, p. 787).

*English Dictionary* – pelo menos não até a primeira metade do século XX.<sup>16</sup> Poderíamos afirmar que isso então tornaria Conrad inocente das acusações empreendidas pelos críticos pós-coloniais, que o chamam de racista? Pelo menos é o que os defensores do escritor propõem quando esta questão se impõe nos debates contemporâneos acerca da obra e eles se veem confrontados com ela.

Impossibilitados ou não de discutirem esse aspecto em *O Coração das Trevas*, nos primeiros anos que se sucederam após sua publicação na *Blackwood Magazine*, os críticos se detiveram, primordialmente, nos aspectos estéticos da novela e do quanto ela se impõe enquanto um relato da devastação do Congo promovida pelo imperialismo belga. Sobre essa leitura, em especial, podemos pontuar a *review* escrita por Edward Garnett, na qual ressalta o caráter de denúncia da novela no que concerne às atrocidades cometidas pelos exploradores belgas no Congo. Conrad, inclusive, responde a essa crítica em uma carta a Garnett, afirmando ter suas palavras “o tocado profundamente”.<sup>17</sup>

Ainda sobre os primeiros críticos, é possível identificar, segundo Svensson (2010), uma tendência em se julgar primordialmente os méritos estéticos e narrativos de *O Coração das Trevas*, ou seja, debruçando-se sobre a forma do romance, a estrutura da narrativa e demais aspectos que dizem respeito a questões mais intrínsecas ao texto da obra. As críticas que extrapolaram esse viés mais interno se detiveram em outras questões, abordando, por exemplo, a experiência da aventura de Marlow no Congo, questões de cunho filosófico que a obra incita, bem como os dilemas psicológicos e morais dos personagens centrais que enfrentam situações na terra estrangeira que os empurram a reflexões acerca da própria natureza humana.

Contrapondo essas leituras hegemônicas empreendidas pela crítica europeia – ao expor o racismo que permeia a narrativa a partir dos trechos em que Marlow descreve os nativos congolezes –, Achebe afirma que, por mais que o inglês se compadeça da situação dos negros escravizados nas colônias em alguns momentos, ele seria incapaz de afirmar uma irmandade [*brotherhood*] entre o sujeito da colônia e o homem branco da metrópole: a humanidade só poderia pertencer a um deles e o que restaria de elo entre os dois seria um longínquo parentesco [*kinship*], afirmado num momento supremo.

---

<sup>16</sup> O termo “racism” não era conhecido por Conrad; a palavra não havia sido mencionada no *Oxford English Dictionary* até o suplemento de 1983” [The term “racism” was not known to Conrad; the word was not mentioned in the *Oxford English Dictionary* until the 1983 *Supplement*] (WATT, 2003, p.16).

<sup>17</sup> O quão agradável eles são, renuncio a dizer. Meu querido companheiro, você em muito me supera. E sua corajosa tentativa de lidar com a nebulosidade de o CDT em explicar o que eu próprio tentei moldar de olhos vendados, por assim dizer, tocou-me profundamente [How nice they are I renounce to tell. My dearest fellow you quite overcome me. And your brave attempt to grapple with the foggishness of H of D, to explain what I myself tried to shape blindfold, as it were, has touched me profoundly] (GARNETT, 1928, p. 184).

Com isso, Achebe chega ao ponto em seu ensaio que ele gostaria: afirmar que Conrad era um completo racista [*a bloody racist*].<sup>18</sup> E não apenas isso. O propósito é expor os fatos por trás da afirmativa para deslegitimar não só as leituras hegemônicas da obra, mas deslegitimar a própria obra literária em si. A questão central – ele escreve – é se “um romance que celebra esta desumanização [da África e dos africanos] que despessoaliza uma porção da raça humana, pode ser chamado de uma obra de arte”. Ele mesmo responde em seguida: “Não, não pode” (ACHEBE, 1977, p. 788).

Achebe vai mais longe com sua afirmação categórica de racismo contra Conrad, citando, inclusive, outra fonte: a de um relato do escritor acerca de um encontro seu com um negro no Haiti. Ele o chama de “*buck nigger*” [fanfarrão negro]. Ao expor esse fato, o crítico afirma ter Conrad alguns problemas com negros e uma paixão pelo termo *nigger* – paixão esta (ele acrescenta) que deveria ser digna de atenção por parte de psicanalistas (ACHEBE, 1977, p.789).

19

Caberia aqui, brevemente, uma rápida discussão acerca da palavra *nigger* que, como Achebe sugere, estaria sendo supostamente utilizada por Conrad num sentido pejorativo, sentido esse que historicamente a palavra têm carregado. Mas como alguns dicionários epistemológicos da língua inglesa sugerem (e.g Grimshaw, 1821, p. 172), os usos de *nigger* em meados do final do século XIX poderiam ser direcionados tão somente à classificação de um homem de pele escura. Já de acordo com o dicionário *Online Etymology Dictionary*, desde os usos mais primitivos, este termo carrega consigo a rejeição infligida aos negros pelos brancos e poderia ser utilizado tanto num sentido de insulto como num sentido meramente classificatório. A palavra foi incorporada à língua inglesa através da variante *Negro*, advinda do Espanhol, cujo sentido era “negro” ou “pessoa negra”.<sup>20</sup>

O próprio Conrad utilizou esta palavra em outras obras, especificamente no título de um de seus romances – *The Nigger of the Narcissus* (1897). Embora haja essa duplicidade de significados em relação ao termo, de modo a podermos certamente lê-lo em *O Coração das Trevas* como não possuindo um sentido racista, é inegável que *nigger* carrega consigo, historicamente, toda a carga de preconceito e ódio que foi infligida às populações negras,

---

<sup>18</sup> O ponto da minha observação deve estar bem claro a partir de agora, a saber, que Joseph Conrad era um racist sanguinário [...] [the point of my observations should be quite clear by now, namely that Joseph Conrad was a bloody racist [...]] (CONRAD, 1977, p. 788).

<sup>19</sup> Certamente, Conrad tinha um problema com negros. Seu amor excessivo por essa palavra em si deveria ser de interesse de psicanalistas. [“Certainly Conrad had a problem with niggers. His inordinate love of that word itself should be of interest to psychoanalysts] (ACHEBE, 1977, p. 789).

<sup>20</sup> NIGGER. In: Online Etymology Dictionary. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php?term=nigger>>. Acesso em: 16 de julho de 2014.

tornando-se um termo bastante usado por brancos para diminuir, humilhar e ridicularizar todos os negros, materializando, assim, na linguagem, o preconceito racial construído durante séculos. Sendo assim, o sentido de *nigger* (supostamente utilizado em *O Coração das Trevas*) que Achebe evoca para construir sua crítica é justamente aquele usado para diminuir, subalternizar e ridicularizar os povos negros.

Ao chegar no ponto crucial de sua crítica (a de que é lamentável que *O Coração das Trevas* seja considerada uma obra de arte), Achebe afirma:

Infelizmente o seu coração das trevas ainda nos assola. É por isso que um livro ofensivo e deplorável pode ser descrito por um intelectual como “entre os seis melhores romances de língua inglesa”. E é atualmente o romance mais comumente recomendado nos cursos de literatura do século XX nos Departamentos de Língua Inglesa das universidades americanas. (ACHEBE, 1977, 790)<sup>21</sup>

No final do ensaio, Achebe livra Conrad da culpa de uma possível criação de estereótipos e representações da África e dos africanos, afirmando que o autor de *O Coração das Trevas* não as criou: apenas sustentou e reproduziu. E que Conrad pode até mesmo ter enxergado o mal da exploração imperial no continente africano, mas não o mal do racismo, que era o que, de uma forma ou de outra, sustentava e justificava a *mission civilisatrice*<sup>22</sup>, ou seja, a ideia em si da dominação de povos racialmente superiores uns aos outros.

Não se pode ignorar, ao tratar da emergência desta leitura díspar empreendida por Achebe, que ela é 1) mediada por questões históricas e políticas (o processo de descolonização e a emergência de intelectuais diaspóricos nos países outrora colônias europeias); 2) está inscrita dentro de uma abordagem crítica que se propõe reler e questionar textos e autores pertencentes ao período imperialista que se propuseram a falar dos povos da colônia e representá-los; 3) e que sua leitura e crítica são locais, no sentido foucaultiano.<sup>23</sup> Sendo assim, é uma leitura que só foi possível de ser empreendida pelos motivos acima expostos, num dado momento histórico, e por Achebe fazer parte de um esforço coletivo de críticos pós-coloniais (dentre eles Hommi Bhabha, Gayatri Spivak, Stuart Hall, Edward Said etc.) de “inscrever,

---

<sup>21</sup> Unfortunately his heart of darkness plagues us still. Which is why an offensive and deplorable book can be described by a serious scholar as ‘among the half dozen greatest short novels in the English language’. And why it is today the most commonly prescribed novel in twentieth-century literature courses in English Departments of American universities (ACHEBE, 1977, p. 790).

<sup>22</sup> Termo francês para “missão civilizadora” referente aos esforços de intervenção e colonização de povos do Ocidente ditos “superiores” em relação a outros, de modo a levar a civilização a esses povos e lugares. Durante o século XIX, a *mission civilisatrice* esteve pautada em toda uma gama de conhecimentos ditos científicos e saberes acerca de raças e povos que deveriam ser subjulgados e civilizados.

<sup>23</sup> Esse “caráter local da crítica”, de acordo com Foucault (2011), tem um papel muito importante na construção de histórias alternativas e que falam por outros povos, quando eles podem agora advogar o direito de falarem por si e legitimarem suas leituras e julgamentos críticos sobre textos que lhes façam referência.

reinterpretar e ampliar as áreas de comprometimento, bem como o terreno em disputa com a Europa” (SAID, 2011, p. 73), além de “oferecer modos de dismantlar o sistema de significação do colonialismo e expor sua operação de silenciamento e opressão do sujeito colonial”<sup>24</sup> (ASHCROFT, GRIFFITHS e TIFFIN, 2004, p. 175).

Sendo assim, mais do que expor os dados dessa epistemologia ocidental que sempre buscou mecanismos de saber para reduzir a África e seus povos a meros selvagens, Achebe está preocupado, de igual modo, em criticar as estratégias de silenciamento dos nativos operadas por Conrad. Ele não teria, portanto, o propósito de conferir palavra às “almas rudimentares” (CONRAD, 2011, p. 146)<sup>25</sup> da África.

Ainda sobre a emergência da crítica pós-colonial e de suas leituras destoantes das leituras hegemônicas, Edward Said identifica em seu livro *Cultura e Imperialismo* a origem dessa crítica.

Muitos dos escritores pós-coloniais mais interessantes carregam dentro de si seu passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como estímulo para práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado tendendo a um novo futuro, como experiências a ser urgentemente reinterpretadas e rerepresentadas, em que o nativo, outrora calado, fala e age em territórios recuperados ao império. (SAID, 2011, p. 73)

Se o debate acalorado acerca das múltiplas interpretações conflitantes de *O Coração das Trevas* se inscreve na contemporaneidade, é nela que devemos buscar os contrapontos da visão oferecida por Chinua Achebe e foi nela que Coppola releu a obra para transpor para seu projeto fílmico.

Um dos maiores estudiosos contemporâneos de Joseph Conrad, Cedric Watts<sup>26</sup>, publicou em 1983 um artigo intitulado “‘A Bloody Racist’: About Achebe’s View of Conrad”, buscando advogar pela causa das leituras em favor de Joseph Conrad – aquele Conrad até décadas atrás intocável e não demonizado pela crítica pós-colonial.

Watts inicia o ensaio introduzindo o de Achebe, falando brevemente do seu legado literário crítico e, por fim, do seu *modus operandi* em relação ao texto de Joseph Conrad: a sua desqualificação completa enquanto grande obra literária do século XX. Se o projeto do escritor nigeriano era de fato conseguir fazer com que *O Coração das Trevas* soasse falho em seus

---

<sup>24</sup> [...] These critics have sought to offer was of dismantling colonialism’s signifying system and exposing its operation in the silencing and oppressing of the colonial subject. [...] (ASHCROFT, GRIFFITHS e TIFFIN, 2004, p. 175).

<sup>25</sup> “rudimentary souls” (CONRAD, 2011, p. 146).

<sup>26</sup> Professor na universidade de Sussex desde 1965 e um dos maiores estudiosos contemporâneos de Conrad, já publicou livros acerca do autor, entre eles “Conrad’s Heart of Darkness: A Critical and Contextual Discussion”. Editou, também, algumas edições atuais das obras de Conrad, Shakespeare e Arthur Conan Doyle.

próprios méritos (os exaustivamente atribuídos pela tradição crítica) ao expor a tônica racista da narrativa, Cedric Watts busca – e ele o afirma ainda no início do ensaio – “defender” o romance conradiano dos ataques empreendidos por Achebe. Para tal, ele afirma que parece ser uma premissa do pensamento achebiano que brancos estariam desqualificados a ler *O Coração das Trevas* de modo a enxergar nele elementos racistas, daí porque a leitura empreendida por si mesmo ter sido feita ou, se feita, silenciada e negligenciada pelo discurso crítico europeu. Watts recorre, então, ao dramaturgo e crítico negro Lewis Nkoski, também pesquisador de Conrad e seu colega na universidade de Sussex, que, ao ser indagado acerca dos argumentos de Achebe contrários ao *Coração das Trevas*, sorriu e citou uma das observações mais importantes de Marlow no romance.

A conquista da terra, que na maioria das vezes significa tomá-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. O que nos redime é a ideia em si. Uma ideia que existe por trás disso – não um pretense sentimento, mas sim uma ideia. E uma crença altruísta na ideia – algo que você possa elevar, se curvar diante e oferecer sacrifícios para. (CONRAD, 2011, p. 13)<sup>27</sup>

Para Watts e seu colega de Sussex, essa passagem configura-se em uma crítica ao imperialismo e que devemos enxergar além das obviedades aparentes, como é o caso – ainda em relação ao trecho acima – da menção de Marlow à “ideia” redentora, que enaltece e justifica o pragmatismo na condução do imperialismo por parte da Inglaterra em oposição à pilhagem tão somente empreendida pelo imperialismo belga.

Watts percebe que a leitura de Achebe é mediada, talvez, por sua experiência com os efeitos do colonialismo na Nigéria e acusa-o de estar empreendendo discursivamente uma espécie de “*cultural revenge*”<sup>28</sup> (“vingança cultural”) contra Conrad e os leitores em consonância com ele. Essa suposta “vingança”, no nível do discurso, por parte de Achebe faria com que ele, consciente ou inconscientemente, não se atentasse para alguns fatos acerca da época de publicação do romance, como o de que o fervor imperialista era extremo naquele momento histórico e que, portanto, alguns elementos da narrativa até então negligenciados pelo

---

<sup>27</sup> The conquest of the Earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much. What reedems it is the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretense but an idea; and an unselfish belief in the idea – something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to... (CONRAD, 2011, p. 104)

<sup>28</sup> O ensaio de Achebe foi originalmente apresentado como uma aula na Universidade de Massachusetts, e alguém pode imaginar que ele (assim como alguns de seus protagonistas ficcionais) apreciou a perspectiva de agitar as coisas, talvez chocando seus convidados e empreendendo uma vingança cultural [“Achebe’s paper was originally presented as a lecture at the University of Massachusetts, and one can imagine that he (like some of his fictional protagonists) relished the prospect of stirring things up, perhaps shocking his hosts and taking a *cultural revenge*”] (WATTS, 1983, p. 197, grifo nosso).

crítico em seu ensaio deveriam ser considerados, como o fato de Kurtz ser uma suposta materialização de um contra discurso imperial. A sua própria figura debilitada em seu império de marfim no meio da selva rodeado de crânios de nativos seria um bom exemplo da representação do império belga.

Os fatos negligenciados que Watts cita em seu ensaio o fazem chegar à conclusão de que, em seu ímpeto de “difamar” o autor de *O Coração das Trevas* e sua obra, Achebe prova que não faria, por exemplo, nenhuma distinção entre Conrad e Kipling, o contista inglês definido por Orwell como o profeta do imperialismo britânico. Ambos seriam racistas, imperialistas e eurocêntricos nos mesmos termos e em mesma escala.

Esse é um ponto importante ao qual não podemos ignorar. Por mais certos que alguns críticos estejam em posicionar a obra de Conrad sob o rótulo “romance imperial”, devemos ter cuidado com as implicações e conclusões superficiais que esta classificação pode suscitar num primeiro momento. Muitos romancistas ingleses, que escreveram durante o domínio imperial britânico sobre outros territórios e cujas histórias se passavam nesses lugares dominados, glorificavam a experiência imperial inglesa ao mesmo tempo em que ignoravam os efeitos devastadores desse sistema de dominação sobre os povos colonizados.

Linda Dryden (2000) chama atenção para o que ela classificou em seu livro *Conrad and The Imperial Romance* como “a fórmula do romance imperial” [*the formula of the imperial romance*], que seria um conjunto de modos de representação e de construção de narrativas em territórios colonizados que caracterizou boa parte desses chamados romances imperiais. Entre tais modos estão os esforços dos seus escritores em endossar a superioridade racial inglesa e de transportar do território colonial a representação pictórica de seu lado exótico, como a África, a Índia e o longínquo Oriente, apresentando visões idealizadas do passado e versões romantizadas do presente. Inserido nessa lógica imperial, o herói das narrativas tem atribuições de um *gentleman*, expressas através de sua boa conduta, moralidade cristã e patriotismo. Foi na expressão dessa literatura voltada aos ideais do Império que foi possível a legitimação e consolidação da ideia e de um discurso de Estado-nação, bem como de soberania britânica.

Dryden, ainda, posiciona Conrad como um autor que vai operar, em suas narrativas, um questionamento desses valores atrelados ao ideal imperialista. De forma sutil e às vezes não tão sutil, o romancista “conscientemente manipulou o gênero do romance imperial para forçar uma reavaliação da causa imperial e dos seus heróis. Às vezes, ao fazer isso, ele buscou

problematizar a resposta convencional aos sujeitos do Império” (DRYDEN, 2000, p. 195).<sup>29</sup> De que modo, olhando para *O Coração das Trevas*, ele fez isso? Mostrando justamente o *hollow man* (o homem oco), o herói sucumbido aos horrores, à insanidade a à barbárie de uma terra não mais exótica, porém repleta de trevas.

Apesar de operar diferentemente dos seus contemporâneos, Conrad não parecia estar defendendo nenhuma bandeira ou causa política em específico. Ele nunca foi politicamente engajado durante sua vida. É o que observa Ian Watt, um dos seus críticos mais famosos. Em seu livro, *Essays on Conrad*, Watt afirma que

nas cartas de Conrad e nos seus escritos críticos, ele deixa claro que não possuía nenhuma teoria ideológica particular que gostaria de expor, e que ele não pensava que isto pudesse ser uma intenção literária desejável. Sua relutância em adotar uma postura política ostensiva durou sua vida inteira e pode ser ilustrada por sua conduta em relação a Roger Casement. Conrad o havia conhecido e gostado dele, quando estava fora, no Congo. Mais tarde, Casement tentou obter seu apoio para o movimento de Reforma do Congo[...]; mas Conrad se recusou a se unir ao movimento, embora ele tenha deixado claro que era ainda firme em sua total rejeição das ações belgas no Congo. (WATT, 2000, p. 91-92)<sup>30</sup>

Voltando às respostas de Cedric Watts ao texto do nigeriano Achebe, entre as já citadas definições de Conrad feitas por Achebe, Watts contrapõe uma delas, especificamente, com mais veemência, que é a de que Conrad seria supostamente uma espécie de “fornecedor de mitos confortantes”. Em relação a essa qualificação, Watts pontua:

Longe de ser um ‘fornecedor de mitos confortantes’, Conrad mais incisiva e deliberadamente desmerece-os. O mito do inevitável progresso, por exemplo; o mito de que a civilização branca é necessariamente moralmente superior à ‘selvageria’; o mito do imperialismo ser uma questão altruísta de ‘separar aqueles milhões de ignorantes dos seus costumes repugnantes’: tudo isso zombado pelo conto. É um princípio organizacional de *O Coração das Trevas* que clichês reconfortantes sejam evocados e então subvertidos, assim como afirmações sejam solicitadas, brevemente estabelecidas, e então desestabilizadas. (WATTS, 1983, p. 197)<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Conrad consciously manipulated the genre of imperial romance to force a reassessment of the imperial cause and its heroes. At times, in doing so, he also managed to problematize the conventional response to the subject peoples of the Empire (DRYDEN, 2000, p.195).

<sup>30</sup> In Conrad’s letters and critical writings he makes clear that he had no particular ideological theory that he wished to expound, and that he did not think that this would be a desirable literary aim. His reluctance to adopt an overt political stance lasted his whole life and can be illustrated by his dealing with Roger Casement. Conrad had met him, and liked him, when he was out on the Congo. Later Casement tried to get his support for the Congo Reform movement [...]; but Conrad refused to join the movement, although he made it clear that he was still firm in his total rejection of Belgian actions in the Congo (WATT, 2000, p. 91-92).

<sup>31</sup> Far from being a “purveyor of comforting myths”, Conrad most deliberately and incisively debunks such myths. The myth of inevitable progress, for example; the myth that White civilization is necessarily morally superior to “savagery”; the myth that imperialism is the altruistic matter of “weaning those ignorant millions from their horrid ways”: all these are mocked by the tale. It is an organizational principle of *Heart of Darkness* that reassuring clichés are evoked and then subverted just as salutary affirmations are sought, briefly established, and then undermined (WATTS, 1983, p. 197).

Fica claro, portanto, que é uma questão estrutural (para Watts) a recorrência de Conrad a clichês em *O Coração das Trevas*: eles servem para serem afirmados até certo momento, para então serem subvertidos. Ele cita como exemplo a glorificação inicial do rio Tâmisia em Londres feita por Marlow no início da narrativa, quando suas palavras são interrompidas dramaticamente e completadas, logo em seguida, com a seguinte frase: “E mesmo assim... tem sido um dos lugares mais sombrios do mundo” (CONRAD, 2011, p. 11).<sup>32</sup>

Trazendo à discussão os supostos elementos racistas do romance, Watts busca contrapor à leitura de Achebe um dos trechos que o nigeriano usou em *An Image of Africa* em que estariam tais elementos. Mas antes de pôr em evidência aqui a argumentação de Watts, é importante ressaltar que fontes externas também foram utilizadas pelo teórico para legitimar sua visão de Conrad e livrá-lo da condenação de racista que ele vem sofrendo por críticos pós-coloniais. Ele cita cartas de Conrad para Roger Casement, um nacionalista irlandês que estava preparando para o Parlamento britânico um relatório acerca das operações desumanas do rei Leopoldo II no Congo, definindo como cruéis os modos com os quais os nativos eram explorados e maltratados.

Voltando à questão do racismo em *O Coração das Trevas*, é evidente para Watts que a relação entre a mulher negra a serviço do império de Kurtz e a pretendida não serve como um elemento estruturante de oposição na narrativa. Na verdade, a narrativa de Marlow “estabiliza um forte contraste simbólico entre a mulher negra, vista como uma emanção potente da escuridão sedutora da selva, e a pretendida, vista como uma representante escultural do idealismo nobre”<sup>33</sup> (WATTS, 1983, p. 200). Embora trate das interpretações acerca desse trecho em específico, Watts não faz nenhuma menção a, nem busca contrapor os trechos do romance em que Conrad usa termos como “selvagens” para (des)qualificar os povos nativos, nem mesmo o uso constante da palavra *nigger*. A discussão acerca do racismo para ele se encerra ali.

Outro ponto da crítica de Achebe apontado por Watts seria a referência pejorativa ao suposto *liberalismo* de Marlow/Conrad, que, para ele, traduzia o modo inglês de encarar as atrocidades cometidas pelos belgas nas colônias africanas. Acusá-los de liberalismo não faria sentido – segundo Watts –, uma vez que a “tradição liberal louva a maximização das liberdades humanas; ela defendeu a abolição da escravidão, e encoraja o sistema jurídico em tribunais de

---

<sup>32</sup> And this also... has been one of the dark places of the Earth (CONRAD, 2011, p. 103).

<sup>33</sup> [...] Marlow’s narrative does establish a strong symbolic contrast between the black woman, seen as a potent emanation of the seductive darkness of the jungle, and the Intended, seen as a statuesque representative of noble idealism (WATTS, 1983, p. 200).

justiça e o sistema democrático de eleições na política” (WATTS, 1983, p. 202).<sup>34</sup> Além disso, ainda segundo ele, era de certa forma louvável que britânicos condenassem a exploração dos negros pelos belgas.

Watts define Achebe como alguém “difícil de agradar”.<sup>35</sup> Por exemplo, quando a narrativa de Marlow oferece visões que ele considera como não liberal, ele as condena. E quando ela mostra-se humana e liberal, ele redefine tal liberalismo como uma espécie de liberalismo racista. Sugere, ainda, que o crítico estaria praticando um “imperialismo ideológico” ao advogar para si o poder de ler ou ler de forma adequada determinados textos. Para Watts algumas questões estão bem claras e Achebe, talvez, não as queira enxergar. Entre elas estão o fato de a narrativa de Marlow “obrigar”, “forçar” o leitor a se perguntar se a civilização é um aperfeiçoamento frágil da selvageria, ou uma elaboração hipócrita dela, bem como o fato dela sugerir que a África, na verdade, estaria sendo concebida como a base primitiva da qual a cultura europeia se desenvolveu.<sup>36</sup> Ele vai ainda mais longe: vislumbra outro fato, o de que a narrativa oferece uma terceira possibilidade, que seria a de uma possível equivalência cultural entre as duas regiões (África e Europa). Ele, no entanto, não dá um exemplo claro no romance conradiano dessa equivalência. Mas podemos vislumbrá-la, talvez, numa das passagens iniciais do romance, na qual Marlow descreve Londres como tendo se tornado um dos lugares mais escuros da terra, talvez tão escuro como a selva congoleza onde se deu a sua longa viagem ao coração das trevas.

Como pudemos ver até então, ao analisarmos esses dois ensaios críticos contemporâneos que tratam de *O Coração das Trevas*, as posições tanto de Achebe quanto de Watts (este não tão assumidamente) revelam que ambos buscam legitimar suas leituras ao desqualificar outras, desconsiderando a abertura do texto literário para diferentes sentidos, bem como os deslocamentos de significados e as múltiplas possibilidades de leitura. Não podemos afirmar, a partir desses dois ensaios, qual seriam as crenças teóricas dos autores sobre as práticas de leitura, interpretação e significação de um texto: se o significado está inscrito nele (e que, portanto, é uma questão de se deter apenas nele) ou se é construído levando em consideração o leitor e os contextos em que esse leitor está inserido. O que ocorre é que no trato com o texto

---

<sup>34</sup> [...] The liberal tradition commends the maximization of human liberties; it has advocated the abolition of slavery, and upholds the jury system in courts of law and the democratic electoral system in politics (WATTS, 1983, p. 202).

<sup>35</sup> Achebe appears somewhat hard to please [...] (WATTS, 1983, p. 202).

<sup>36</sup> The narrative obliges the reader to ask whether civilization is a valuable, fragile improvement on savagery, or a hypocritical elaboration of it (WATTS, 1983, 202).

de *O Coração das Trevas*, ambas as leituras se mostraram, de uma forma ou de outra, autoritárias.

Uma alternativa contemporânea (de igual modo) a esse empasse – que ainda persiste – poderia estar na abordagem que Edward Said dá ao romance de Conrad. O crítico palestino opera de forma diferente em seu livro *Cultura e Imperialismo*: sem maniqueísmos, sem considerar alguns aspectos positivos e ignorar os negativos, ou vice-versa. O subtítulo da seção do seu livro que trata das leituras do romance chama-se “Duas Visões sobre *O Coração das Trevas*”.

Essas duas visões, como veremos, não são expostas de modo a se chegar a uma síntese dialética, em que se poderá, em meio às leituras e fatos conflituosos acerca da narrativa, alcançar um ponto pacífico, mas servem tão somente para evidenciar o conflito e mostrar que ele não cessará. Enquanto houver leitores – e situados em contextos histórico-sociais e inseridos em comunidades interpretativas diferentes – as múltiplas interpretações e seus conflitos persistirão.

Said trata de duas possibilidades oferecidas por *O Coração das Trevas*: uma, que ele vai definir como sendo “imperialisticamente categórica”, e outra, como não sendo. Sobre a segunda, o crítico demonstra em sua discussão que esse imperialismo monopolizador, cujos tentáculos opressores dominavam todo o discurso, todos os regimes de representação, etc. nos faz desacreditar na possibilidade de que Conrad pudesse advogar explicitamente pela causa da descolonização ou da eliminação das hierarquias raciais e, ao mesmo tempo, acreditar que isso pudesse ser apenas uma questão de vontade política. O próprio gênero literário utilizado para a construção da narrativa de Marlow a enclausura para esse fim, devido às suas raízes burguesas e genuinamente europeias. Said afirma que as relações entre imperialismo e romance moderno no século XIX eram tão fortes que seria impossível “ler um sem estar lidando com o outro” (SAID, 2011, p.129).

Apesar de suas sérias críticas ao imperialismo, segundo Said, Conrad não consegue dar um passo adiante, e esse passo seria, através de Marlow, poder a sua narrativa não somente identificar as atrocidades cometidas pelo imperialismo na África, mas também vislumbrar um mundo pós-colonial, uma África autossuficiente, com Estados nacionais formados, independentes.

O Coração das Trevas [sic] é uma obra que funciona tão bem porque sua política e estéticas são, por assim dizer, imperialistas, as quais, nos últimos anos do século XIX, pareciam ser uma política e uma estética, e até uma epistemologia, inevitáveis e inescapáveis. Pois se de fato não conseguimos entender a experiência do outro e se, portanto, precisamos depender da autoridade impositiva do tipo de poder que Kurtz exerce como homem branco

na selva ou que Marlow, outro branco, exerce como narrador, é inútil procurar outras alternativas não imperialistas: o sistema simplesmente as eliminou ou tornou-as inconcebíveis. A circularidade, o fechamento perfeito da coisa toda é inexpugnável não só em termos estéticos, mas também mentais. (SAID, 2011, p. 63)

A despeito das intenções virtuosas ou não de Conrad de, através de sua obra, subverter as ideias que sustentavam o ideal imperialista ao expor o horror por trás da *mission civilisatrice*, Said afirma que o que a narrativa propõe-se a mostrar é justamente esse lado do domínio do homem branco na e sobre África. Mostrar justamente a pilhagem, o extermínio, tudo aquilo que ironicamente se volta contra o ímpeto e o exercício autojustificador de levar “salvação” àquele território de trevas e àqueles povos selvagens. Said, acrescenta ainda que

como Conrad **data** o imperialismo, mostra sua contingência, registra suas ilusões, sua tremenda violência e devastação, ele permite que seus leitores futuros imaginem algo diferente de uma África retalhada em dezenas de colônias europeias, mesmo que, pessoalmente, ele tivesse pouca noção do que poderia vir a ser essa África (SAID, 2011, p. 66, grifo do autor).

Embora o reconhecimento da posição de Conrad como um europeu situado num momento de impregnação dos discursos colonialistas na literatura, política e cultura europeias possa – para alguns leitores mais desatentos de Said – soar como uma absolvição para qualquer elemento racista ou imperialista em sua obra, o crítico palestino, como já explicitado, opera diferentemente de Chinua Achebe e Cedric Watts, que buscam *resolver* a problemática da interpretação da obra. Ele, ao contrário, busca pôr em evidência o conflito, o jogo, as iminentes contradições do texto, o seu transbordamento. O que torna sua análise peculiar – e potencialmente mais provocadora – é tão somente seu esforço em historicizar o texto com o qual está empreendendo sua crítica e demonstrar que sua leitura é apenas uma dentre muitas possíveis.

Um exemplo que pode elucidar a questão acima é o de que, ao mesmo tempo em que evidencia essa limitação, Said argumenta que – e aí está a primeira possibilidade citada acima (a “imperialisticamente categórica”) – em trechos como a explanação de Marlow sobre a “ideia” de eficiência redimindo os britânicos (aquela tratada por Watts) e condenando a rapacidade belga, comparando-a ao dos conquistadores romanos quando colonizaram as regiões inglesas séculos antes, está claro que os britânicos estão cercados do exercício da eficiência, pois não estão apenas pilhando a terra invadida e explorando seus povos nativos, mas antes de tudo trazendo algum benefício às consciências dos colonizados, demonstrando, portanto, que talvez fosse o império belga (e tão somente) e não o inglês (ou a ideia em si de dominação de povos

subalternos) que estaria sendo criticada pelo escritor. Talvez essa ideia possa ser melhor expressa pelo trecho abaixo:

Cabe a Conrad o enorme crédito de ter vibrado, numa prosa profundamente complexa e dilacerada, a autêntica nota imperialista – como se obtém as forças da acumulação e do domínio mundial com um motor ideológico autoconfirmador (o que Marlow, em *Coração das Trevas* [sic], chama de eficiência somada à devoção por uma ideia por trás de algo; sendo que esse “algo” consiste em tomar a terra daqueles que têm pele mais escura e nariz mais achatado –, **ao mesmo tempo fechando uma cortina sobre esse processo, ao dizer que a arte e a cultura não têm nada a ver com esse “algo”** (SAID, 2011, p. 114, grifo nosso).

Fica claro, portanto, que as posições e oposições em relação a *O Coração das Trevas* e seu autor, muito longe de traduzirem verdades (apesar dos esforços desses leitores de assim o fazerem), muito longe de essas leituras estarem corretas ou não, elas são o que são: leituras. Além disso, como Said demonstra durante todo o seu *Cultura e Imperialismo*, é importante não empreender julgamentos de leituras adequadas ou não, mas entender suas contingências, ou seja, de onde partem e onde estão situadas tais leituras. Como afirma Compagnon, “a experiência da leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo” (COMPAGNON, 2010, p. 161).

## 2. 1 A tradução como operação de leitura

Como principal objetivo deste primeiro capítulo, empreendemos uma apresentação e discussão dos principais embates interpretativos que se inscreveram na tradição crítica de *O Coração das Trevas*, dando ênfase às leituras contemporâneas da obra de Joseph Conrad que promoveram uma desestabilização do seu até então intocável *status* de romance identificado como uma crítica ferrenha à máquina de exploração imperialista. Demonstramos que surgiram contrapontos a essas novas leituras, que buscaram advogar pela causa da intencionalidade benéfica de Conrad acerca da suposta denúncia à exploração na África presente em sua escrita. Nesse meio conflituoso, surgiram leituras outras, que trouxeram não uma resolução para o impasse interpretativo instaurado, mas um escrutínio histórico que pudesse promover uma compreensão da emergência das leituras e dos conflitos interpretativos mencionados.

Partindo de alguns pressupostos teóricos – que apresentaremos neste tópico –, ao traduzir, o tradutor opera uma leitura do texto de partida. Como o processo de leitura é não só cognitivo, mas social e histórico, devemos nos questionar qual das perspectivas de leitura de *O Coração das Trevas*, mapeadas e discutidas anteriormente, foi adotada (ou construída) pelos mentores do projeto fílmico de *Apocalypse Now*. Ainda que a circulação dos discursos identificados com as teorias pós-coloniais – tais como: os ideais de desierarquização das raças (e até mesmo a negação da ideia de raça), a deslegitimação do domínio de algumas nações por outras, a reparação dos danos históricos às nações outrora colônias, etc. – esteja mais nos círculos acadêmicos, certamente tem impacto em outras instâncias das sociedades contemporâneas. Ou seja, podemos afirmar que os tradutores poderiam ler *O Coração das Trevas* a partir de quaisquer das perspectivas expostas até aqui. Diante disso, a seguinte questão surge: com qual(is) leitura(s) inscrita(s) na contemporaneidade a tradução operada pelos produtores de *Apocalypse Now* se identifica?

Antes de responder a tal questionamento, é necessário situar teoricamente a tradução como uma prática crítica de leitura, como interpretação, como tomada de posição (aplicando à discussão das leituras conflituosas), buscando compreender a emergência dessa noção e os fatores que a possibilitaram.

Por parte considerável do percurso histórico das abordagens e do pensamento sobre a prática da tradução, o tradutor teve seu papel diminuído, desconsiderado e até mesmo negligenciado. Quando considerado, era visto apenas como alguém que opera o transporte de signos (e de significados estanques) de uma *source language* (língua fonte) para uma *target language* (língua alvo), de modo a estabelecer uma equivalência entre texto original e traduzido.

Como pontua Susan Bassnett (2002), ao traçar um panorama histórico do pensamento e prática de tradução, na era romântica inglesa inicia-se um processo de exaltação do tradutor, visto agora como um gênio criativo de seu original, fruto de um momento histórico cuja emergência de uma sociedade industrial, individualista, acabou por moldar.<sup>37</sup> Já na era Vitoriana, ideias mais literalistas de tradução voltaram a entrar em jogo e o tradutor foi relegado à posição de um técnico, cuja tarefa era limitada. Portanto, é sintomático que cada uma dessas noções seja fruto da época que a produz, e aos fatores sociais que a moldaram e a determinaram.

É importante pontuar que a emergência da ciência Linguística foi de vital importância para a criação de manuais prescritivos de tradução que explicitavam como as operações de

---

<sup>37</sup> A tradução, segundo Bassnett, foi considerada, no pensamento alemão e inglês sobre tradução no período do Romantismo, como um empreendimento mecânico e ao mesmo tempo criativo, além de considerada enquanto uma categoria de pensamento, ao invés de uma atividade que se relaciona apenas com a literatura e a linguagem.

tradução deveriam proceder. O tradutor é visto, nessa concepção linguística, novamente como um transportador de significados estáveis, dessa vez de um sistema – língua – para outro.

Uma ampla gama de teorias que surgiram dentro de um movimento teórico que chamamos de pós-estruturalismo vieram desestabilizar os antigos pressupostos de equivalência, de original e cópia e, de igual modo, vieram fazer (r)emergir o tradutor, que passa a ganhar proeminência e centralidade no processo de reconfiguração do texto no momento da tradução. Mas essas teorias relacionadas à tradução estão de igual modo relacionadas a outras que surgiram no campo da filosofia, bem como de outros campos do saber.

Em seu livro *As Palavras e as Coisas*, Foucault discute uma das questões que sempre foram foco de calorosas discussões no campo da filosofia – relação esta que o próprio título do livro já evoca: a relação entre as palavras e as coisas e que o filósofo francês pretende deslocar, inverter ou subverter: a partir de agora não mais a relação das palavras com o mundo, e sim a relação que elas tecem de si para consigo mesmas.

Os sistemas de pensamentos e regimes de representação passaram, no percurso histórico, da relação entre signo e similitudes para a de identidade e diferença. Foucault busca focalizar, nessa sua fase arqueológica, nas rupturas e descontinuidades do saber em relação à questão da representação. Começa discorrendo sobre o século XVII, um período que marcou o fim da “idade do semelhante” em que ocorre, a partir daí, uma ruptura com os modelos do saber que trabalham com as semelhanças. Protagonistas dessas rupturas, Descartes, Bacon (em sua crítica empírica), dentre outros, acabam por deslocar o pensamento clássico sobre a experiência da semelhança como forma primeira de construção do saber, fazendo emergir outras formas. O semelhante, como categoria fundamental do saber, se vê dissociado, a partir daquele instante, nos jogos e análises feitas em termos de identidade e diferença.

Para Foucault, interessa não só quais foram as mudanças de abordagem de concepção dos signos, mas também as modificações na *episteme*, nas categorias de pensamento, que impulsionaram tais mudanças. Numa forte era racionalista, houve uma substituição da hierarquia analógica pela análise, que não substituiu, no entanto, a comparação como forma de conhecimento. Ela ainda persiste. Foucault se detém, também, na historicização das noções de signo, (re)visitando arqueologicamente aquelas noções sobre o signo ser afastado daquilo que significa, ser natural ou arbitrário, etc.

O que faz Foucault em sua abordagem arqueológica desse saber acerca das relações entre as palavras e as coisas, o faz também Deleuze (1974) ao pensar a construção da identidade e da diferença na perspectiva da filosofia platônica: problematizar as noções que partem de uma mentalidade ancorada na metafísica ocidental. Revelar não somente que as palavras não se

ligam às coisas, assim como os simulacros – no caso de Deleuze – não são cópias degradáveis ou que se instauram (ou pretendem se instaurar) no lugar do original. Seja o saber sobre os signos, sobre representar, ou então seja o saber sobre as relações entre os originais, cópias e simulacros, as empreitadas filosóficas e críticas de Deleuze e Foucault perpassam por uma desconstrução de modelos estanques e hierárquicos que moldaram a construção dos saberes na cultura ocidental, modelos que refletem no pensamento sobre a tradução quando se pensa nas construções de hierarquias acerca dos originais e de suas traduções.

Além dessa desestabilização da tradição logocêntrica ocidental provocada por Deleuze e Foucault, no que concerne à questão da relação entre os signos, bem como entre originais e cópias, outros teóricos e outras teorias abalaram também as antigas noções de texto, escritura, autor e leitor. Com isso, houve também um abalo na noção de leitura enquanto um processo de decodificação, uma prática que deve buscar exprimir a intenção do autor.

Em primeiro lugar, as teorias de dialogismo de Bakhtin e de intertextualidade de Kristeva desmistificaram e puseram em cheque as noções tradicionais que concebiam os textos como expressões apenas do gênio criativo de um autor (cuja obra era pensada em termos de originalidade) ao evidenciarem a relação ininterrupta que esses textos, ao longo da história, mantêm com outros textos, sendo que o autor se apropria, reproduz e reconfigura seu texto nessa cadeia de discursos, construindo esse “mosaico de citações” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Compagnon (2010, p. 143) cita algumas das abordagens teóricas – no campo da teoria literária – que revalorizaram a leitura e o leitor como produtores de significados, entre elas a estética da recepção e a *reader-response theory*, teorias que evidenciam a leitura como uma prática ativa de construção de significados. De acordo com a perspectiva da teoria da recepção de Iser (1992), há uma relação de interação entre texto e leitor, em que o leitor emerge como alguém que atua no texto, na medida em que busca preencher as lacunas que marcam esse texto. O texto literário, para ele, seria marcado por espaços vazios que regulam a formação da representação do leitor e que permitem a sua entrada nele, de modo a preenchê-los. Eles fazem com que o leitor se situe a si mesmo, projetando suas próprias experiências, historicamente mediadas, nesse texto.

Luiz Costa Lima reitera essa visão, demonstrando que não há como operarmos um resgate a uma possível intenção do autor de uma obra, coisa que as pessoas ainda hoje buscam ao ler um texto, principalmente um texto literário.

O nominalismo, qualquer que seja o grau que se lhe acate, admite que o projeto intencional, desde que tenha alguma complexidade, nunca corresponde ao que, de fato, o sujeito nomeia; que a nomeação, aquilo que se oferece por um texto, opera **com vazios**, construindo algo que diverge, em grau maior ou

menor, do que fora intencionado. Mais do que isso, o texto projeta um inconsciente, **que não se confunde com o do autor**. (LIMA, 2003, p. 198, grifos do autor)

Não há, portanto, no ato da leitura, nenhum resgate, nenhum horizonte no qual podemos vislumbrar aquela que seria “a vontade” ou a “intenção do autor”. O que quer que imaginamos que seja essa intenção será nada além de nossa percepção do que ela possa ter sido, nunca o que de fato foi.

Trazendo essa discussão do papel ativo do leitor sobre o texto – bem como da impossibilidade de resgate da intenção autoral – para o campo da tradução, entendendo o tradutor também como leitor, Thais Nogueira Diniz, em seu livro *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*, afirma o papel dessas teorias de leitura nas novas abordagens acerca do papel ativo do tradutor (enquanto um leitor) na reconfiguração do texto original.

Quando se têm em mente as teorias sobre leitura, que levantam questões como a do leitor como construtor do texto e a da existência do texto somente na medida em que é lido, veremos que é impossível haver em uma língua um texto pronto, cheio de significados que vamos descobrir e, em seguida, transportar para o texto em outra língua. A tarefa do tradutor passa a ser vista também como uma atividade de leitor – construtor do sentido – e não apenas de escritor. O texto, como produto da tradução, contém implícita toda a história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural. (DINIZ, 1999, p. 28)

Os sentidos de um texto são reativados durante seu percurso histórico e entre essas reativações de leitura podemos situar a tradução como sendo uma delas. Rodrigues (1999), ao escrever sobre as mudanças de abordagem da tradução promovida pela desconstrução de Derrida, sinaliza para o fato de que o processo de leitura não se trata da busca de uma recuperação da intenção do autor a partir do desvelamento de um suposto sentido oculto que se inscreve tão somente no texto. Ao ler, ela afirma, “estamos criando um texto, estamos escrevendo nosso próprio texto, não restituindo o sentido dado pelo autor” (RODRIGUES, 1999, p.202). A tradução, portanto, é um acontecimento, assim como a leitura: os sentidos são ativados no momento em que o processo ocorre e os sentidos historicamente atribuídos a determinados textos são reatualizados no processo de tradução.

Levando em conta a tradução como uma atividade semiótica, seus estudos devem abarcar e levar em conta as especificidades dos sistemas semióticos em jogo no processo, evidenciando que novos olhares devem ser lançados ao fenômeno da tradução. Essas são demandas dos estudos de tradução intersemiótica ou dos chamados *adaptation studies*: buscar

discutir questões como equivalência, adaptação e leitura, levando em conta, dentre outros, aspectos como contexto de produção, recepção, etc.

Ao tratar da prática de adaptação, ou da tradução entre sistemas de signos diferentes (da literatura para o cinema, precisamente), Linda Hutcheon (2006) afirma que adaptadores (ou tradutores) são primeiro leitores e intérpretes e, então, tornam-se criadores. Julio Plaza, teórico que desenvolve uma metodologia de análise das traduções intersemióticas baseada na semiótica estruturalista pierciana, define a leitura para a tradução como sendo um “movimento hermenêutico onde o tradutor escolhe e é escolhido” (PLAZA, 2003, p. 33). Ao evidenciar a tradução como prática de leitura, em consonância com as teorias que se desenvolveram no seio do que chamamos de pós-estruturalismo, Plaza ainda busca definir a tradução em termos de afinidades eletivas, como explícito no trecho abaixo:

Traduz-se aquilo que nos interessa de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexaminável, no sentido em que uma coisa está para a outra conforme os princípios da analogia e da ressonância. (PLAZA, 2003, p. 34)

Além de evidenciar que a tradução é uma leitura do texto de partida, ou seja, que na reconfiguração desse texto a sua apropriação é feita mediante uma leitura ou uma interpretação (não uma apropriação *per si*), Plaza demonstra que o tradutor empreende uma seleção de elementos do original que perpassam por suas escolhas e afinidades, que são, de certa forma, baseadas na sua subjetividade e nas percepções de mundo que perpassam o seu universo particular. É aí que chegamos ao cerne da discussão em torno de qual leitura e quais apropriações de *O Coração das Trevas* foram feitas no processo de transcrição para o filme *Apocalypse Now*.

## 2.2 *Apocalypse Now*: a *mise en scène* da tradução fílmica

Antes de discutir a leitura de *O Coração das Trevas* adotada pelos idealizadores do projeto fílmico de *Apocalypse Now*, é necessário levantar alguns fatos que perpassam o filme, sua produção e o contexto histórico e social de sua emergência. Este *modus operandi* de análise está ancorado nas proposições metodológicas acerca dos estudos fílmicos em termos de tradução empreendidas por Cattrysse (1992). Ele afirma que, a partir das novas abordagens pós-estruturalistas do conceito de tradução, não há mais motivos para seu fechamento e que, portanto, ele pode ser estendido para o estudo da adaptação fílmica.

Ao estudar um gênero proeminente na década de 1940 e 1950 conhecido como *film noir*, Cattrysse direciona seu estudo dos filmes selecionados em três abordagens: 1) política de seleção; 2) política de adaptação; e 3) função exercida em determinado contexto histórico. Sobre a política de seleção, ele observou, através do *corpus* de análise, um conflito entre a norma da pertinência narrativa e a norma da redundância narrativa, chegando à conclusão de que em se tratando do *film noir*, as adaptações predominantemente parecem preferir seguir uma linha narrativa linear. Conseqüentemente, *flashbacks* e estruturas narrativas episódicas são geralmente deletadas. O efeito geral, portanto, é o da simplificação narrativa. Em relação à política de seleção, Cattrysse observou que o prestígio literário do texto fonte, do gênero em que ele se insere e de seu autor são preponderantes na seleção das obras (34% dos filmes analisados – a maioria – eram adaptações de romances). Quanto à função da adaptação, ele pontua que deve-se buscar identificar o modo como determinada adaptação *funciona* dentro do seu contexto de produção. Portanto, questões como se as adaptações fílmicas se apresentam como tais ou são assim avaliadas por críticos e pelo público devem ser perguntadas para compreender esta função.

Ao falar sobre os novos paradigmas para o estudo da adaptação fílmica sob uma perspectiva descritiva, que não mais se defina a partir de bases pré-definidas de fidelidade, Cattrysse nos situa para o fato de que um filme pode seguir determinado viés narratológico do filme, incorporar personagens, eventos, etc., mas sempre haverá outras práticas de apropriação – que extrapolam o elemento literário – que dialogam com outros modelos e convenções.

Até mesmo adaptações de textos literários famosos geralmente não se limitam a adaptar apenas o texto fonte. A história de tal livro deve ter guiado a adaptação fílmica no nível narratológico, mas outros aspectos tais como direção, encenação, atuação, cenário, figurino, iluminação, representação pictórica, música, etc. podem bem ter sido governadas por outros modelos e convenções que não se originaram no texto literário e não servem como tradução de nenhum de seus elementos. Como consequência, a adaptação fílmica pode ser melhor estudada **como um conjunto de práticas discursivas (comunicacionais ou semióticas), produção pela qual foram determinadas várias práticas discursivas anteriores e pelo seu contexto histórico geral.** (CATTRYSSSE, p. 61-62, grifo do autor)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Even film adaptations of famous literary texts generally do not limit themselves to adapting the literary source alone. The story of such a book may have guided the film adaptation on the narratological level, but other aspects such as directing, staging, acting, setting, costume, lighting, photography, pictorial representation, music, etc. may well have been governed by other models and conventions which did not originate in the literary text and did not serve as a translation of any of its elements. As a consequence, film adaptation had better be studied **as a set of discursive (or communicational, or semiotic) practices, the production of which have been determined by various previous discursive practices and by its general historical context** (CATTRYSSSE, p. 61-62, grifo do autor).

Conforme exposto nessa discussão, devemos estudar a adaptação fílmica como sendo um conjunto de relações entre práticas discursivas e contextos históricos, sempre nos indagando como os filmes foram feitos, por quê, e de que modos foram feitos. Desse modo, vamos discutir os múltiplos fatores envolvidos na adaptação de *O Coração das Trevas* para o filme *Apocalypse Now*.

Duas fontes, em específico, foram utilizadas para o desenvolvimento dessa etapa da nossa investigação e foram cruciais para lançarmos um olhar mais atento às dinâmicas históricas, políticas, econômicas e artísticas envolvidas no processo de adaptação da obra de Conrad para o roteiro de *Apocalypse Now*, e deste para o filme. Essa tríade original-roteiro-filme, foco da análise que se seguirá abaixo, norteará a compreensão do processo de tradução fílmica, uma vez que tais elementos não operaram de forma isolada e autônoma. Nessas duas fontes citadas estão em evidência os acontecimentos mais significativos desde os bastidores da produção até o momento de seu lançamento, ambos registros que ressaltam as verdadeiras batalhas travadas por seus idealizadores para compô-la. Tratam-se do livro *The Apocalypse Now book* (2001), de Peter Cowie e o documentário *Hearts of Darkness: a filmmaker's apocalypse* (1991).<sup>39</sup>

Em 1939, Orson Welles envolveu-se no projeto de produção e adaptação fílmica de *O Coração das Trevas*. Um ano antes, ele já havia criado uma adaptação do mesmo romance para o rádio e, a partir do sucesso desta, decidiu transpô-lo às telas. O longa-metragem a ser produzido seria seu filme de estreia e o roteiro escrito para o mesmo era baseado tão somente no romance. Testes foram feitos, cenários montados e o próprio Welles entraria em cena como o Sr. Kurtz. O custo da produção, no entanto, fez com que o diretor/produtor desistisse das filmagens, o que o obrigou a se empenhar em outro projeto, cujo resultado final foi seu aclamado filme *Cidadão Kane* (1941), uma das produções hollywoodianas mais importantes do século XX.

Nem mesmo depois do sucesso de *Cidadão Kane*, que tornou Orson Welles famoso, o projeto original (e abandonado) de adaptar *O Coração das Trevas* foi retomado. Sendo assim, dos anos quarenta até o início da década de setenta do século XX, não havia indícios de que

---

<sup>39</sup> A esposa de Francis Ford Coppola (mentor, co-roteirista e diretor do filme), Eleanor Coppola, juntamente com seus filhos, acompanhou-o nas Filipinas na época da produção e filmagem de *Apocalypse Now* e registrou imagens que futuramente foram transformadas em um documentário que cobriu os 238 dias de filmagem do longa-metragem. Ela também gravou uma série de conversas com seu marido, além de escutas telefônicas, tudo isso sem o conhecimento dele. Esse material serviria preliminarmente para uma espécie de diário de produção que acabou, nos anos noventa, sendo utilizado para a produção do documentário. HEARTS OF DARKNESS: a filmmaker's apocalypse. Direção: Fax Bahr; George Hickenlooper; Eleanor Coppola. Paramount Pictures, 1991. 96 minutos. Disponível em: <<http://www.makingoff.org>>.

algum produtor de cinema adaptaria para as telas a viagem de Marlow pelo rio Congo em busca de Kurtz.

No início da década de 1970, um jovem diretor ganhou evidência no cenário cinematográfico mundial ao adaptar e dirigir *O Poderoso Chefão* I e II. Com a indicação em 10 categorias do Oscar e graças ao sucesso estrondoso em bilheteria dos seus filmes, Francis Ford Coppola ficou milionário. Juntamente com John Milius, reuniu-se com produtores para desenvolver um projeto de adaptação de *O Coração das Trevas*. No entanto, a concepção do filme se deslocou da ideia de uma transcrição do universo sepulcral do Congo na época do reinado imperialista belga (conforme o texto original) – como havia concebido Orson Welles anteriormente – para uma história que tivesse como pano de fundo histórico o Vietnã em plena guerra. Isso porque havia uma demanda social e política por produtos culturais que promovessem discussões acerca da guerra, dos seus pressupostos e, principalmente, dos seus efeitos.

Antes de adentrar esse universo que compõe os detalhes da verdadeira batalha para a produção e finalização do projeto fílmico de *Apocalypse Now*, gostaríamos de expor, preliminarmente, qual ou quais era(m) a(s) concepção(ões) original(is) por trás do longa-metragem, partindo de seus idealizadores, ou seja, do roteirista John Milius e do diretor e coreteirista Francis Ford Coppola.

Um pouco antes de viajar para as Filipinas para as filmagens do longa-metragem, Coppola e Marlon Brando (que viveria o coronel Kurtz no filme e que já trabalhara com Coppola em *O Poderoso Chefão*), tiveram uma longa discussão sobre a composição desse personagem central e nela o cineasta expõe qual a concepção (até aquele momento) do filme que pretendia produzir.

FCC - “Eu quero contar um tipo de *thriller* filosófico, sem realmente atacar a sua verdadeira relevância para o Vietnã. E meu medo, por outro lado, é que eu quero lidar com a relevância política de uma forma que seja evocativa, sem que ataque tão duramente a ponto de as pessoas o rejeitarem enquanto político...”. (COWIE, 2001, p. 26-27)<sup>40</sup>

Com relação ao fato de o filme e seu roteiro serem adaptações da história do marinheiro Marlow em *O Coração das Trevas* e de sua viagem num vapor pelo rio Congo no século XIX, o cineasta escreveu, num outro momento, uma pequena sinopse, discorrendo – em linhas gerais

---

<sup>40</sup> FCC - “I want to tell a kind of philosophical thriller without really hammering home the actual political relevance of it to Vietnam. And my fear, on the other hand, is that I want to deal with political relevance in a way that’s evocative of it without hammering it so hard that everyone dismisses it as a political...” (COWIE, 2001, p. 26-27).

– acerca do que mais entraria em pauta no filme, num sentido mais amplo de questionamentos e dimensões filosóficas e políticas.

“Apocalypse Now é uma releitura do pequeno clássico de Joseph Conrad, *O Coração das Trevas*. Situado no Vietnã durante a guerra em 1968.

É a intenção do cineasta criar um filme extenso, espetacular que, contudo, seja rico em tema e questionamento filosófico sobre a mitologia da guerra; e a condição humana.

... À medida em que nosso protagonista viaja através das insanidades e absurdos do envolvimento americano na guerra, ele é mais atraído para a própria selva, sua mística primitiva e seu imenso poder. Torna-se claro que a guerra americana ‘para trazer civilização aos milhões de ignorantes’ é meramente a extensão do colonialismo mercantil e que o horror e selvageria não se encontram na selva, mas na própria cultura americana [...].

A estória é metafórica: a jornada de Willard pelo rio é também uma jornada por ele mesmo, e o homem estranho e selvagem que ele encontra no fim é também um aspecto de si mesmo.

Claramente, embora o filme seja certamente ‘anti-guerra’, seu foco não está na política recente. A intenção é fazer um filme que é de um escopo muito mais amplo; e fornece ao público uma alegre jornada até a natureza do homem, e sua relação com a Criação.

É a esperança dos produtores contar esta estória usando a imagem única da recente Guerra do Vietnã; seus helicópteros, armamento disponível; bem como músicas de Rock, drogas e sensibilidades psicodélicas”. (COWIE, 2001, p. 35-36)<sup>41</sup>

Entre as já citadas batalhas que *Apocalypse Now* e seus mentores sofreriam, uma das primeiras que surgiu foi a batalha de criação e finalização do roteiro, que passou por diversas reformulações, sendo concluído somente nos últimos dias de filmagem. O roteiro original desenvolvido por John Millus para o filme foi idealizado de uma forma bastante díspar daquele que foi de fato seguido para a composição do longa. É interessante pontuarmos algumas das diferenças entre esses dois roteiros.

---

<sup>41</sup> “Apocalypse Now is a retelling of Joseph Conrad’s short classic *Heart of Darkness*. Set in Vietnam during war in 1968.

It is the intention of the film-maker to create a broad, spectacular film that however is rich in theme and philosophic inquiry into the mythology of war; and the human condition.

... As our protagonist travels through the insanities and absurdities of the American involvement in the war, he is more drawn to the jungle itself, its primeval mystique and immense power. It becomes clear that the American war ‘to bring civilization to the ignorant millions’ is merely the extension of mercantile colonialism and that the horror and savagery lie not in the jungle, but in the American culture itself... [...]

... The story is metaphorical: Willard’s journey up the river is also a journey into himself, and the strange and savage man he finds at the end is also an aspect of himself.

Clearly, although the film is certainly ‘anti-war’, its focus is not on recent politics. The intention is to make a film that is of a much broader scope; and provide the audience with an exhilarated [sic] journey into the nature of man, and his relationship to the Creation.

It is the hope of the film-makers to tell this story using the unique imagery of the recent Vietnamese War; its helicopters, disposable weaponry; as well as Rock music, the drugs and psychedelic sensibilities” (COWIE, 2001, p. 35-36).

Enquanto se encontrava no processo de composição, Milius, embora sempre atormentado pela história de Conrad na selva congoleza e ciente de que gostaria de adaptá-la, recusou-se a ler *O Coração das Trevas* novamente. Ele queria lembrar de toda a narrativa “como num sonho”.<sup>42</sup>

A história do filme começaria, nesse *script* original, com uma explosão de violência na selva, como se fosse um pesadelo, onde aparecem alguns soldados americanos armando uma emboscada para a patrulha norte-vietnamita. Ainda na cena de abertura, apareceria a grande cabeça de um soldado – e este seria Willard – emergindo assustadoramente de um pântano, seu capacete com as palavras “Bom Matador” (*Good Killer*) escritas. Na versão final do roteiro, essa cena é deslocada do início para o final do filme, com a diferença de que Willard emergiria sem o capacete e não para armar emboscada para a patrulha *vietcong*, e sim para exterminar o coronel Kurtz.



Fig. 1 – A cabeça do capitão Willard emergindo do pântano em *Apocalypse Now*

Dentre outras diferenças que foram surgindo à medida em que o roteiro sofria reformulações, promovidas não mais por Milius e sim por Coppola, estaria a cena – adaptada das últimas páginas de *O Coração das Trevas* – que esteve presente apenas no roteiro original. Nela, Willard – já de volta aos Estados Unidos depois da guerra – vai visitar a esposa de Kurtz na Califórnia para fornecer a ela um relato sobre a morte de seu marido. Quando questionado sobre quais foram as últimas palavras de Kurtz, ouve-se, na cena, a voz em *off* do coronel sussurrando: “O horror! O horror!”. Incapaz de dizer a verdade, assim como Marlow diante da pretendida de Kurtz em *O Coração das Trevas*, Willard diz: “Ele falou de você, madame”. Ao ouvir isso, a mulher chora e o filme termina com Willard sentando ao seu lado e olhando-a por algum tempo.

---

<sup>42</sup> “Milius recusou-se a lê-lo novamente quando começou a trabalhar no roteiro. ‘Eu queria lembrar como num sonho’, ele disse. [...] O que quer que eu tivesse que lembrar, eu lembraria” [Milius refused to read it again when he began to work on the script. ‘I wanted to remember it like a dream’, he says. [...] Whatever I would remember, I would remember”]. (COWIE, 2001, p. 4)

As incansáveis revisões do roteiro, promovidas por Coppola, foram feitas nos *sets* de filmagens, durante os mais de duzentos dias nos quais a produção do filme se arrastou. A sua versão final jamais foi publicada. E sobre isso, Coppola afirmou, em uma carta enviada à *United Artists* em 1976:

“Houve um roteiro circulando por aí. O roteiro FINAL, que contém algo da civilização da qual o filme trata, não vou deixar ninguém ver. Foi escrito muito mais para mim mesmo. Não estou escrevendo para vender um ator ou para conseguir um negócio, mas será um roteiro muito pessoal”. (COWIE, 2001, p. 113)<sup>43</sup>

Saindo da questão do roteiro e partindo para a filmagem e produção do filme, é interessante considerar que um dos primeiros receios que envolveram a concepção do filme *Apocalypse Now* – isso tanto no nível da adoção do projeto por uma produtora de Hollywood quanto no nível da recepção do público – era o fato de tratar-se de um filme sobre a Guerra do Vietnã. O cinema, até aquela época (início da década de 1970), havia explorado pouco ou quase nada desse universo da guerra recém findada. O desgaste da opinião pública, e o obscurantismo do governo norte-americano acerca das reais intenções da guerra fizeram com que a ideia de um filme que tratasse dela não vingasse. Isso do ponto de vista das grandes produtoras, como a Warner, que rejeitou, logo de início, produzir e filmar *Apocalypse Now*.

A guerra estava no auge e as grandes produtoras de Hollywood não se arriscariam em colocar um elenco de estrelas e uma equipe de centenas de pessoas para filmar nas selvas do Vietnã repletas de guerrilheiros vietcongues armando emboscadas para os soldados americanos. John Milius afirmou, em entrevista inclusa no documentário *Hearts of Darkness*, que soava insano – e até mesmo estúpido – para a Warner que ele, Coppola e um elenco de produção estivessem se propondo a ir ao Vietnã filmar ao mesmo tempo em que muitos cidadãos nos Estados Unidos, convocados para se apresentarem ao exército norte-americano, estavam fugindo e se casando no Canadá para evitarem a guerra.

Havia outros impedimentos para uma produção cinematográfica em solo vietnamita, como o fato de as forças armadas americanas jamais concordarem em ceder helicópteros para as filmagens, e, acima de tudo, a constatação feita pelos produtores de que não se queria um filme sobre aquela guerra naquele momento, ainda mais um filme que criticasse a guerra. A rejeição do público e da crítica à produção seria inevitável. George Lucas, diretor da épica saga cinematográfica de *Guerra nas Estrelas*, ao recuar em relação ao convite de Coppola para

---

<sup>43</sup> “There has been a script floating around. The FINAL script which contains some of the crystallization of what the movie’s about I am not going to let anybody see. It has been written very much for myself. I am not writing to sell an actor or get a deal, but it’s going to be a very personal script” (COWIE, 2001, p. 113).

dirigir *Apocalypse Now*, acreditava que filmar no Vietnã seria uma missão quase suicida e que as produtoras tinham plena noção disso.

Com um roteiro ainda pouco desenvolvido e sem desfecho, além de nenhuma chance de o filme ser produzido por Hollywood em nenhuma circunstância, *Apocalypse Now*, sem estúdio e sem recursos, foi arquivado e Coppola desistiu dele naquele primeiro momento. Nesse meio tempo, Coppola fez sua estreia no cinema ao dirigir *O Poderoso Chefão* (1973) e *O Poderoso Chefão 2* (1974). Os filmes ganharam, no total, doze premiações no Oscar, o que tornou Coppola milionário e uma grande aposta de Hollywood para futuras produções.

Em 1975, a *American Zoetrope* – companhia de filmes independente que Coppola havia idealizado – renasce e *Apocalypse Now* acaba sendo o primeiro projeto. A AZ foi fundada para servir como uma produtora à parte de Hollywood, de modo que os projetos cinematográficos do cineasta não encontrassem mais barreiras como as que encontraram no passado. Na ausência de uma ideia nova para promover a primeira produção da companhia, Coppola decide ressuscitar o projeto de *Apocalypse Now*, apropriando-se do roteiro de John Milius.

A ideia principal, como já exposto aqui, era produzir um filme de guerra com toda a sorte de efeitos visuais, bombardeios, tiros, além de cenas inusitadas como o *surf* de soldados em meio aos bombardeios e a *performance* das coelhinhas da *Playboy*, etc., mas que apresentasse, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a natureza da guerra e a loucura que a caracterizou. Por um lado, uma aventura, uma história de viagem por um lugar desconhecido e, por outro, a incorporação do lado filosófico, alegórico e político da guerra. *O Coração das Trevas* entraria no filme a partir do capitão Willard (que seria uma releitura do marinheiro Marlow) e da viagem pela selva até o destino do general Kurtz.

Coppola desistiu da ideia inicial de filmar no Vietnã pelas mesmas questões evocadas pelas produtoras que haviam rejeitado produzir o filme preliminarmente. Escolheu, portanto, as selvas Filipinas como *set* de filmagem pelo fato de elas se parecerem com as do Vietnã. Em 1976, as filmagens enfim começaram.

Uma vez que a Marinha Americana e o Departamento de Defesa haviam deliberadamente se recusado a colaborar e lavado as mãos em relação a contribuir com a produção de um filme sobre a guerra do Vietnã, Coppola fez um acordo com o presidente das Filipinas da época, Ferdinand Marcos, em que pagaria milhares de dólares por dia aos militares filipinos, fora o trabalho extra dos pilotos. Em troca, os produtores do filme poderiam usar toda a frota de helicópteros de Marcos, contanto que não houvesse conflitos com as guerrilhas comunistas locais. Os rebeldes filipinos estavam em guerra para controlar as ilhas do sul.

Não só os militares, mas a população local filipina também ajudou na construção dos *sets* de filmagem, só que por muito menos. Eles recebiam cerca de 1 dólar diário para trabalhar e isso fez com que menos assistentes norte-americanos caros fossem convocados e trazidos para o país. Graças à essa mão-de-obra barata, os *sets* foram rapidamente montados.

Diversos problemas começaram a surgir durante a produção. Steve McQueen foi o ator escolhido para o papel do capitão Benjamin Willard. No entanto, depois de várias cenas filmadas com ele no papel principal, Coppola decidiu retirá-lo e ligou para o ator Martin Sheen, oferecendo-lhe o papel. Uma vez fechado o contrato, o ator chegou às Filipinas para gravar os planos em que Willard aparecia, ao mesmo tempo em que Coppola tentava ganhar tempo adiantando outras partes do filme – fato que nunca pôde se concretizar. *Apocalypse Now* foi gravado em meio a atrasos e diversos problemas que fizeram com que o filme, orçado em 13 milhões, extrapolasse – e em muito – o valor previsto. O orçamento final girou em torno dos 32 milhões de dólares, mais que o dobro do valor orçamental original.

Entre outros problemas que fizeram com que as filmagens se estendessem no total de 218 dias está o pior furacão em 40 anos que assolou o arquipélago asiático das Filipinas em Maio de 1976. Muitos *sets* foram destruídos. Devido ao caos natural causado pelas tempestades, a produção do filme foi fechada por seis semanas. Sem essa pausa nas filmagens, a produção já estava com seis semanas de atraso em relação a seu calendário oficial e também já havia ultrapassado 2 milhões de seu orçamento.

Naquele período turbulento, todo o *casting crew* e produtores tiveram que retornar aos Estados Unidos e voltar assim que o tempo melhorasse e as condições fossem viáveis para a continuação das gravações. A não conclusão do roteiro, até aquele momento, também foi um entrave ao desenvolvimento e conclusão do filme. Para Coppola, a situação atual do roteiro não contemplava as questões morais que ele – na condição de mentor do projeto e artista – precisava incorporar ao filme e, portanto, sentiu que deveria fazer um “movimento de volta” ao *Coração das Trevas*.

Um outro entrave para o progresso das filmagens foi o ator Marlon Brando, que estava pensando em desistir de fazer o papel de Kurtz devido à demora na finalização do roteiro. Com isso, ele pretendia ficar com US\$ 1 milhão de dólares já pago. Mas o fato que ameaçou de forma mais contundente toda a produção do filme foi o infarto que acometeu o ator principal. Em 1977, durante as filmagens, Martin Sheen sofreu o ataque cardíaco e teve que ser afastado para tratamento. Para conseguir driblar o atraso que o afastamento de Sheen provocaria, Coppola decidiu contratar dublês e filmar sem o ator, tendo que encaixar os *close-ups* em outro momento.

Enquanto isso, o drama das filmagens chamou a atenção da imprensa norte-americana. Quando a informação sobre o estado de saúde de Martin Sheen vazou nos meios de comunicação de massa dos Estados Unidos, Coppola começou a ser visto como um irresponsável por estar ameaçando a vida de várias pessoas nos *sets* de filmagem, além de ter hipotecado a maioria de seus bens para conseguir dar conta de uma produção que nem sequer tinha prazo de finalização. Em 1976, quando a produção retorna às Filipinas para terminar as gravações do filme, o orçamento já havia extrapolado US\$ 3 milhões e a *United Artists* iria cobrir este custo.

Sobre este fato, Coppola relata em uma entrevista contida no documentário *Hearts of Darkness*:

“Um diretor de cinema é um dos últimos cargos verdadeiramente ditatoriais que ainda restam num mundo cada vez mais democrático. Isso tudo somado a estar num país oriental, de que boa parte era meu próprio dinheiro, levantado com os filmes do Poderoso Chefão, sabe, eu estava rico, contribuiu para a sensação de que eu era como Kurtz”.<sup>44</sup>

Em *O Coração das Trevas*, a ganância de Kurtz pelo marfim, seu senso de poder naquela selva africana o afetou psicologicamente, tanto que ele perdeu a noção de si mesmo. Tanto ele quanto Coppola estavam empreendidos num projeto, o primeiro num projeto de exploração, o outro num projeto artístico. Ambos foram desconstruindo falsas realidades e mergulhando em seus universos particulares, buscando significar o mundo a partir de suas experiências – experiências essas que os marcaram profundamente.

Superados os problemas de saúde do ator principal, as filmagens foram retomadas. Agora finalmente Kurtz entraria em cena com seu discurso eloquente e revelador. Mas ainda não havia um discurso pronto. O roteiro de Coppola continuava em aberto, as reflexões de Kurtz inconclusas e o diretor e agora roteirista não conseguia dar um desfecho à sua narrativa fílmica, pondo em risco, mais uma vez, todo o projeto. Esse fato, somado ao custo da produção que já havia extrapolado seu orçamento em milhões, fez com que Coppola enfrentasse uma séria crise que o abalou profundamente. Em momentos frustrantes, Coppola chegou a chamar a sua produção fílmica de “idiodisséia” (“*the idiodyssey*”).

---

<sup>44</sup> “A film director is kind of one of the last truly dictatorial posts left in a world getting more and more democratic. So that, plus being in a distant oriental country, the fact that pretty much it was my own money and that I was making it on the crest of the acclaim of the *Godfather* films, you know, I was wealthy, did contribute to a state of mind that was like Kurtz”. Trecho transcrito está contido numa das entrevistas dadas por Coppola para o documentário *Hearts of Darkness* a partir de 01:10:33 até 01:11:02.



Fig. 2 – Coppola nos sets de filmagem de *Apocalypse Now*

Durante uma discussão acerca do futuro incerto de *Apocalypse Now* com Eleanor, sua esposa – discussão que foi gravada por ela e depois inserida no documentário sobre a produção do filme –, Coppola expõe seus temores e sua angústia.

– Sinto-me um idiota, por estar filmando coisas sem sentido, que não combinam, e ainda o continuo fazendo. E a razão porque ainda continuo é que estou desesperado, pois não tenho um modo racional de fazê-lo. Tenho que admitir que não sei o que estou fazendo. [...] Não vai dar certo! Não tenho atuações. O roteiro não faz sentido. Não tenho um final. Sou como uma voz gritando: ‘Por favor, não está dando certo! Alguém me tire disto!’. E não me ouvem! Todo mundo diz: ‘Sim, bem, o Francis trabalha melhor em crise’. Estou dizendo: ‘Esta é uma crise da qual jamais sairei’. Estou fazendo um filme ruim. Então, porque deveria continuar? [...] Vou à falência de qualquer forma. Por que não tenho a coragem de dizer ‘isso não está bom’? Faria qualquer coisa para sair desta. Estou pensando em ficar doente. Estou na chuva, numa plataforma, imaginando que se me movesse um pouco mais poderia escorregar e cair. Uns 5 metros. Isso poderia me matar ou me deixar paralítico. Seria uma saída graciosa para tudo isso.<sup>45</sup>

Com todos os problemas permeando a produção nos seus mais de duzentos dias de filmagens, Coppola conseguiu terminar o filme e concretizar seu desejo inicial de promover uma releitura de *O Coração das Trevas* no contexto da guerra do Vietnã. Ele e seus produtores gastaram um ano em filmagens e dois anos em edição para completar o longa. *Apocalypse Now* estreou em agosto de 1979. Seis meses depois, o filme recuperou o seu custo e faturou mais de

---

<sup>45</sup> – And I am feeling like an idiot, having set in motion stuff that doesn’t make any sense, that doesn’t match, and yet I am doing it. And the reason I’m doing it is out of desperation, ‘cause I have no rational way to do it. What I have to admit is that I don’t know what I’m doing... It’s not gonna happen! I don’t have any performances. The script doesn’t make sense. I have no ending. I’m like a voice crying out, saying, “Please, it’s not working! Somebody get me off this”. And nobody listens to me! Everyone says ‘yes, well, Francis Works best in a crisis’. I’m saying, “This is one crisis I’m not gonna pull myself out of!”. I’m making a bad movie. So why should I go ahead? [...] I’m gonna be bankrupt anyway. Why can’t I just have the courage to say “It’s no good”? There’s almost anything I’d do to get out of it. I’m already thinking about what kind of sickness I can get. I’m in the rain on the platform thinking if I just moved a little, I’d just fall 30 feet. It might kill me, but it might paralyze me or something. It’d be a graceful way out.

O trecho descrito trata-se de uma conversa gravada por Eleanor Coppola, cujo áudio é exposto no documentário *Hearts of Darkness* a partir de 01:25:02 até 01:25:20.

US\$ 150 milhões no mundo todo. Ganhou duas estatuetas do Oscar, três Globos de Ouro, três *Academy Awards*, e a Palma de Ouro no Festival de Cannes.

### 2.3 *Apocalypse Now* e o legado histórico do Vietnã

Para entendermos mais sobre a necessidade, por parte de Coppola, de empreender uma produção fílmica que pusesse em evidência a natureza da guerra do Vietnã, ressaltando a loucura e o horror que a caracterizaram, é necessário nos debruçarmos sobre alguns desdobramentos históricos dessa guerra.

A Guerra do Vietnã, como é amplamente conhecida, foi um conflito que pôs em confronto direto a República do Vietnã (Vietnã do Sul) e os Estados Unidos de um lado, e a República Democrática do Vietnã (Vietnã do Norte) do outro. Sua ocorrência deu-se entre 1955 e 1975, terminando com a retirada definitiva das tropas norte-americanas e a vitória comunista dos guerrilheiros do Norte, que reunificaram o país na República Socialista do Vietnã.

Os fundamentos desse conflito remontam à guerra da Indochina contra o domínio da França. A região buscava tão somente independência de suas nações: Laos, Camboja e Vietnã. Nesse período, os franceses receberam apoio logístico, financeiro e militar dos Estados Unidos, tanto que em determinado ponto do conflito os norte-americanos chegaram a custear 80% da guerra. Esses esforços traduziam o temor de uma insurgência e uma crescente força comunista nas nações do Sudeste Asiático.

A guerra findou-se com a vitória dos nacionalistas e a independência dos países envolvidos foi proclamada. Esses países deveriam cumprir algumas sanções estabelecidas a eles na Convenção de Genebra, que buscou mediar a paz na antiga Indochina e Coreia. Entre os termos estabelecidos na convenção estava a divisão do Vietnã em duas partes: uma parte norte (sob o domínio comunista do líder Ho Chi Minh) e uma parte sul (governada por Bao Dai), sendo que deveria existir uma zona desmilitarizada separando-as. Nenhuma das partes buscava cumprir o acordo, uma vez que estavam buscando uma unificação do país, fosse a partir de uma política de expansão neocolonial (com o apoio francês) promovida pelo governo do Sul ou a busca do domínio comunista empreendida pelo Norte.

Os Estados Unidos buscaram, através de um plebiscito organizado em Saigon, depor o presidente do Vietnã do Sul de modo a facilitar a instauração de um golpe militar no país. Ao ser deposto, o então presidente foi substituído pelo líder católico Ngo Dinh Diem, que seria o porta-voz das políticas imperialistas dos norte-americanos no país. O então presidente dos

Estados Unidos, o republicano Eisenhower, buscou justificar perante a sociedade americana a intervenção política no Vietnã a partir da premissa de que ela fazia parte de um esforço global contra a expansão do Comunismo no mundo.

Como o país e o mundo estavam dividindo-se entre os polos comunista e capitalista, durante a Guerra Fria, os imaginários das coletividades ocidentais estavam sendo constantemente condicionados a rechaçar qualquer coisa que viesse a ter o rótulo de comunista, tudo isso mediante à publicidade e à cultura de massa de um modo geral, que buscavam instaurar um medo coletivo de uma possível expansão comunista a nível global.

O ditador Diem, a serviço dos Estados Unidos, empreendeu uma perseguição implacável aos movimentos nacionalistas e comunistas que existiam no Sul, fazendo com que fossem formados, em 1960, grupos de guerrilha que se uniriam na chamada Frente de Libertação Nacional do Vietname (FNL). Esse grupo posteriormente seria apelidado de *Vietcong* pelos soldados norte-americanos. Uma vez unidos, eles buscaram, num episódio conhecido como “A Insurgência do Sul”, reunir esforços para reunificar o país através da invasão sistemática dos seus guerrilheiros naquela região. Os saldos da invasão foram positivos para os vietcongues na medida em que, além de terem executado centenas de funcionários do governo, prefeitos de vilas e pequenos proprietários rurais do Sul, contaram com a ajuda do próprio governo de Diem que, devido à corrupção, repressão e violência sistemáticas, acabou gerando revolta nos sul-vietnamitas, aumentando as chances de uma eventual adesão à causa comunista por parte deles.

Ao substituir Eisenhower em Washington, o presidente John Kennedy (a partir de 1960) continuou a dar ênfase à política de contenção da expansão comunista no mundo como justificava às intervenções norte-americanas no Vietnã e na América Latina, pois estava em jogo a credibilidade dos Estados Unidos como nação capitalista mais poderosa do mundo, e modelo a ser seguido por todas as nações.

Os analistas de Kennedy em Washington começaram logo a perceber que seu líder no Vietnã do Sul não conseguiria derrotar as insurgências dos vietcongues no país e que novas posturas deveriam ser adotadas. Eles identificaram que o ponto central da crise era a incompetência do governo de Diem na condução da nação. Sendo assim, em novembro de 1963, Diem foi deposto e executado nas ruas de Saigon quando se dirigia a um quartel militar. Kennedy, no entanto, afirmou não ter apoiado o assassinato do ditador nem ter envolvimento algum no caso.

O caos se instaurou no Vietnã do Sul após a morte do seu presidente e isso fez com que milhares de militares norte-americanos fossem enviados para lá. Esses soldados desconheciam as razões políticas e ideológicas da intervenção norte-americana no país, acreditando que o

conflito deveria tomar contornos de confronto militar. Para Kennedy, os esforços deveriam se concentrar na conquista dos “corações e mentes”<sup>46</sup> do povo sul-vietnamita. O presidente, no entanto, não pôde levar adiante essa política devido ao seu assassinato em 1963. Seu sucessor, Lyndon Johnson, abriria o caminho para o conflito militar e a entrada definitiva dos Estados Unidos na guerra.

Foi com o pretexto de vingar um ataque ao *USS Turner Joy* e ao *Maddox* (dois navios de guerra americanos) ocorrido no Golfo do Tonkin em 1964 que começou uma escalada de bombardeios aéreos ao Vietnã do Norte. Logo em seguida, as escaladas em solo também começaram, o que exigiu do governo Johnson o envio maciço de tropas militares. Cerca de 200 mil soldados foram enviados num período de nove meses.

Um evento em específico da Guerra do Vietnã conhecido como a “Ofensiva do Tet” viria, a partir de 1968, abalar os fundamentos que sustentavam a guerra e diminuir substancialmente o apoio de boa parte da opinião pública norte-americana que, até então, pouco se questionava acerca da condução do conflito. A ofensiva tratou-se de um ataque surpresa a Saigon e outras cidades do Sul promovido pelos guerrilheiros vietcongues, provocando diversas mortes (inclusive de muitos soldados norte-americanos). Foi um empreendimento bem sucedido para a causa do Norte, na medida em que provocou um recuo sistemático na expansão bélica dos Estados Unidos no país e fez com que as forças armadas norte-americanas fossem humilhadas pela resistência comunista pouco armada e inferior militarmente. A vontade política dos guerrilheiros que, por mais que morressem aos montes nas selvas em que se infiltravam para lutar, passando por diversas privações, estava conseguindo derrotar o exército da maior potência econômica e militar do planeta. E isso começou a reverberar nos Estados Unidos. O medo de uma iminente derrota acabou por se instaurar no país, sobretudo em Washington.

Em 1969, o líder comunista do Norte, Ho Chi Minh, morre aos 79 anos na capital do Vietnã do Norte, Hanói e, ao mesmo tempo, começam a explodir nos Estados Unidos diversas manifestações anti-guerra promovidas, majoritariamente, pelos movimentos estudantis da classe média. Em uma das manifestações que ocorreram em Ohio, quatro estudantes da Universidade de Kent foram assassinados pela polícia do Estado. Juntando-se a isso, as notícias de milhares de soldados mortos no Vietnã fizeram com que ainda mais americanos se revoltassem com a guerra.

---

<sup>46</sup> Esse termo, recorrente nos discursos do presidente norte-americano Lyndon Johnson, fazia parte de uma empreitada ideológica que buscava convencer as populações de algumas nações asiáticas em emancipação política e nacional a rechaçar uma possível adesão comunista em seus países. O presidente Kennedy perpetuou esse ideal enquanto esteve no poder. O termo é também título de um documentário de 1974, *Hearts and Minds*, que trata do legado da guerra do Vietnã tanto para o povo vietnamita quanto para os norte-americanos.

A situação da guerra, para os Estados Unidos, ficou cada vez mais insustentável com a insurgência dos movimentos de contestação por todo o país. Richard Nixon, o até então atual presidente em 1972, autorizou a retirada de mais de 45 mil soldados do solo vietnamita, e isso fez com que a possibilidade de uma vitória sobre o Norte só se desse a partir de bombardeios aéreos, que ocorreram bastante nesse período, destruindo inclusive parte das suas bases de sustentação econômica, que eram as indústrias nortistas.

Não demorou muito e não havia saída para o governo norte-americano a não ser assinar os acordos de Paz em 1973, que pôs fim ao envolvimento dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã. A rendição do então presidente do Vietnã do Sul, Thieu, e a tomada definitiva de Saigon pelos guerrilheiros comunistas fez com que a unificação do Vietnã ocorresse finalmente, sendo proclamada a República Socialista do Vietnã.

O fim da guerra, no entanto, não pôs fim ao debate público que se insurgiu no país. Despertou um *boom* de produções culturais nos Estados Unidos que pudessem dar conta das muitas e dispersas narrativas, de soldados a repórteres que cobriram a guerra, sobre o que ocorreu no Vietnã durante os quatorze anos de guerra. Tais narrativas acabam funcionando como práticas discursivas que promovem uma subversão dos discursos oficiais, que sempre justificaram a guerra com argumentos falaciosos e que ocultavam a iminente verdade de que as empreitadas bélicas no Vietnã fizeram parte de um esforço neoimperialista dos Estados Unidos em relação a nações economicamente vulneráveis e politicamente instáveis. Entre os filmes que serviram como essa contra narrativa e promoveram discussões revisionistas da guerra foram o documentário *Hearts and Minds* (1974), *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987), e – o que mais nos interessa aqui – *Apocalypse Now* (1979).

*Apocalypse Now*, ao fazer parte desse esforço revisionista instaurado na cultura norte-americana, é uma narrativa que busca instaurar no discurso cinematográfico um efeito de história alternativa à história oficialmente contada pelos propagadores do discurso oficial, ou seja, o governo norte-americano. Se inscreve também na já citada emergência de produções culturais acerca da guerra que buscam rememorar esse passado traumático na consciência dos norte-americanos.

Para Huyssen (2000, p. 16), as memórias do século XX “nos confrontam [...] com uma história única de genocídio e destruição em massa, a qual, *a priori*, barra qualquer tentativa de glorificar o passado”. Glorificar o passado tornou-se algo impossível, pois as heranças de guerras e genocídios acabaram por fazer com que o olhar para o passado no nosso século se tornasse mais um exercício de consternação e dor que nos fez enxergar que nunca mais poderíamos, como outrora, olhá-lo com algum ínfimo orgulho.

Ainda segundo Huyssen, se a consciência temporal da alta modernidade no ocidente “procurou garantir o futuro, então pode-se argumentar que a consciência temporal do final do século XX envolve a não menos perigosa tarefa de assumir a responsabilidade pelo passado” (HUYSSSEN, 2000, p. 16). Essa recorrência à memória e ao passado históricos como forma de seguir em frente para não cometer os erros que marcaram o século XX tem tido impacto na própria Indústria Cultural. Filmes, documentários, canais de TV e séries são constantemente seduzidos por essas memórias e do final dos anos de 1970 para cá têm sido feitas incontáveis produções que servem para manter acesas essas memórias traumáticas do século XX.

Os efeitos traumáticos da guerra foram experimentados de formas distintas por parte dos países envolvidos no conflito. Segundo Bradley, em relação ao efeito causado nos Estados Unidos,

a Guerra do Vietnã representou um trauma nacional para os Estados Unidos, um choque psicológico como o da Guerra Civil, da Grande Depressão, e a II Guerra Mundial. O Vietnã sacudiu algumas das suposições básicas compartilhadas que os americanos mantinham acerca da honestidade e competência de seus líderes e da sabedoria e moralidade de suas ações nas relações exteriores. (BRADLEY, 2009, p. 15)<sup>47</sup>

O Vietnã, no entanto, apesar das milhões de vítimas e dos bombardeios com armas químicas que destruíram as suas terras, os revolucionários que tomaram e unificaram o país poderiam oferecer aos seus cidadãos uma narrativa de vitória e resistência, uma vez que eles conseguiram expulsar do país a maior força militar do planeta.

Podemos considerar que o filme *Apocalypse Now*, que surgiu logo após o fim da guerra do Vietnã, para (re)contar uma história que os americanos não poderiam esquecer, está, como podemos notar, entre essas produções revisionistas que rememoram o passado traumático não só porque ele se tornou algo *fetichizado*, mas porque reviver o passado pode nos munir de uma efêmera segurança acerca de que episódios históricos não podem se repetir. De fato, eles podem não se repetir da mesma maneira, mas o episódio da invasão americana a países que supostamente precisariam de sua “ajuda” foi novamente repetido nas décadas subsequentes e os mesmos discursos foram ativados para legitimar essa prática.

Voltando à tradução fílmica e à nossa discussão central, podemos concluir que, em meio à proliferação de narrativas de rememoração de passados traumáticos, Coppola buscou uma história que foi lida, pela tradição crítica, como uma narrativa de rememoração do passado

---

<sup>47</sup> “The Vietnam War represented a national trauma for the United States, a psychological shock like the Civil War, the Great Depression, and World War II. Vietnam shook some of the basic shared assumptions Americans held about the honesty and competence of their leaders and the wisdom and morality of their actions in foreign affairs” (BRADLEY, 2009, p. 15).

traumático, e oposta ao discurso oficial na era do imperialismo do século XIX, para operar uma tradução. Munido de uma vontade política de montar uma produção cinematográfica que promovesse uma releitura da guerra do Vietnã sob um viés de insanidade e barbárie, Coppola enxergou em *O Coração das Trevas* uma fonte para a montagem de uma produção crítica à guerra e aos seus efeitos. Sendo assim, ele operou sobre o passado para atender a uma demanda de sua época histórica. Para Plaza, essa operação sobre o passado (que a tradução promove) não se trata de “escolher um dado do passado, uma referência passada: é uma referência a uma situação passada de forma tal que seja capaz de resolver um problema presente e que tenha afinidade com suas necessidades precisas e concretas de modo a projetar o presente sobre o futuro” (PLAZA, 2003, p. 6). A tradução fílmica, no entanto, não apenas se valeu da rememoração do passado traumático do imperialismo para o tecimento da crítica à guerra do Vietnã. Se valeu, de igual modo, a diversos outros elementos narrativos que compõem o texto de partida. E entre esses elementos está o horror, que teorizaremos a seguir.

### 3 O HORROR

Conforme discutimos no primeiro capítulo, desde sua publicação no final do século XIX até a contemporaneidade, *O Coração das Trevas* tem gerado inúmeras interpretações que se instauraram nos debates críticos acerca da obra e que estão longe de serem um ponto pacífico para a crítica literária. Instauraram-se, de igual modo, perspectivas diversas de análise da novela conradiana, sobretudo com a emergência de sua adaptação fílmica. A partir de então, múltiplas relações de semelhança e diferença passaram a ser estabelecidas entre *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*, principalmente no que concerne aos temas centrais que permeiam ambas as narrativas, tais quais: barbárie/civilização, genocídio de populações nativas, identidades em conflito, selvageria, subjetividades desviantes, pragmatismo imperialista e neoimperialista ocidentais e o legado da guerra.

A releitura operada pelos tradutores do romance de Joseph Conrad na construção e no tecimento de sua adaptação fílmica conserva certos elementos do texto de partida que podem ser apreendidos de maneira mais ou menos imediata por parte do leitor/espectador. Entre esses elementos, podemos situar o horror como sendo um dos mais imponentes. Mas o que seria o horror? Ou, mais precisamente, o que seria *esse* horror?

O debate acerca do que é o horror ou o que ele representa, especificamente nas culturas ocidentais, extrapolaria um questionamento meramente conceitual. Tendo em vista a amplitude que a sua noção passou a ganhar durante o percurso histórico, e sobretudo a partir da sua emergência como um gênero literário e cinematográfico de ficção, houve um processo de quase cristalização da noção ou das noções de horror, estando muitos de seus sentidos, a partir daí, atrelados primordialmente à definição de histórias que evocam personagens como monstros, vampiros, bruxas, demônios, zumbis, *serial killers*, alienígenas, etc., bem como cenários macabros e aterrorizantes em que tais histórias se situam. Essas histórias se caracterizam, primordialmente, por despertar sentimentos de medo e pavor em seus leitores/espectadores (Carroll, 1990).

Embora conceituar o horror não seja suficiente para se compreender as inúmeras dinâmicas sociais, culturais e psicológicas atrelados à sua noção, é um esforço preliminar significativo para o compreendermos. As definições contidas nos dicionários consultados mostram-se muito convergentes acerca da conceptualização deste fenômeno. A palavra horror é uma derivação do vocábulo latino *horrore*, significando “tremor”, “arrepio”, ou – mais precisamente – “arrepimento dos pêlos por medo” e dele derivam várias outras palavras,

utilizadas para descrever ou se referir à qualquer coisa que cause horror, tais como os seguintes vocábulos em língua portuguesa: “horrendo” [*horrendu*], “horrente” [*horrente*], “hórrido” [*horridu*], “horrífico” [*horrificu*] e “horrível” [*horribile*].<sup>48</sup> A palavra horror foi incorporada à língua inglesa a partir do francês antigo e ao português e espanhol através das variantes latinas que lhe deram origem. Vale, portanto, descrever aqui algumas das definições de “horror” nas línguas aqui citadas.

De acordo com o *Oxford Online Dictionary*, “horror” pode ser definido de diversas formas, entre elas: “I. um sentimento intenso de medo, choque, ou aversão”; II. “um gênero literário e fílmico preocupado em despertar sentimentos de horror”; III. “um medo intenso”; e IV. “um ataque de extremo nervosismo”.<sup>49</sup> <sup>50</sup> Já no dicionário de língua portuguesa *Aurélio Online*, horror seria definido como: I. “[uma] impressão física de repulsão, espanto, causada por algo de medonho”; e II. “[um] sentimento de antipatia, aversão, ódio.”<sup>51</sup> Por fim, o dicionário de língua espanhola *El Diccionario de la lengua española (DRAE)*, define “horror” como sendo “I. [um] sentimento intenso causado por algo terrível e espantoso”; “II. [uma] aversão profunda em relação a alguém ou a alguma coisa”; “III. atrocidades, monstruosidade...”.<sup>52</sup>

Extrapolando essa explanação meramente conceitual do que aqui chamaremos de “fenômeno do horror” (num sentido mais amplo), faz-se necessário pensar, nesta etapa de nossa investigação, o horror dentro de um quadro de análise mais filosófico. Desse modo, seria possível pensarmos numa filosofia do horror? Ao fazermos isso aqui, não estaríamos exatamente promovendo um questionamento filosófico dentro da proposição de Noël Carroll em seu livro *Philosophy of Horror* (1990), que é o de pensar os dilemas morais, psíquicos e sociais das narrativas de horror dentro de uma perspectiva atrelada apenas ao gênero cinematográfico de mesmo nome, daí o seu conceito de “horror-arte” [*art-horror*] ter sido cunhado justamente para delimitar seu campo de questionamento, se isentando, assim, de uma

---

<sup>48</sup> NASCENTE, Antenor. Horrendo In: Dicionário etimológico da língua portuguesa. 2 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1955. Disponível em: <<https://archive.org/details/AntenorNascentesDicionarioEtimologicoDaLinguaPortuguesaTomo>>. Acesso em: 15 de agosto de 2014.

<sup>49</sup> 1. An intense feeling of fear, shock, or disgust; 2. A literary or film genre concerned with arousing feelings of horror; 3. Intense dismay; 4. An attack of extreme nervousness or anxiety.

<sup>50</sup> OXFORD ONLINE DICTIONARY. Horror. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/horror>>. Acesso em: 16 de agosto de 2014.

<sup>51</sup> AURÉLIO ONLINE. Horror. Disponível em: <<http://www.dicionarioaurelio.com/horror>>. Acesso em: 16 de agosto de 2014.

<sup>52</sup> 1. m. Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso. 2. m. Aversión profunda hacia alguien o algo. 3. m. Atrocidad, monstruosidad[...]. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Horror. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=horror>>. Acesso em: 16 de agosto de 2014.

filosofia do que seria o “horror natural” [*natural horror*]<sup>53</sup>, ou seja, esse horror mais englobador, mais universal, que ele deixa para outros teóricos se debruçarem.

Sob um prisma filosófico, e fora do enquadramento de gênero literário e fílmico, a discussão do que Carrol chamou de “horror natural” se confunde muito com as discussões sobre medos, pânico, etc., ou seja, fenômenos psicossociais que são amplamente pensados e teorizados por diversas correntes científicas e de pensamento. Se por horror, como já vimos, entende-se, quase que universalmente, como sendo um fenômeno atrelado a coisas ou a situações que causam medo, arrepio ou pavor, é comum que essa e outras noções (como as de medo e pânico) acabem por se confundir, num horizonte de análise. Sendo assim, apesar de poucos teóricos se debruçarem sobre a análise filosófica do fenômeno horror, especificamente, muitos deles o fazem sobre o medo e suas dinâmicas na mente humana, na sociedade e no corpo. Sobre essas análises e sobre a apropriação das noções acima citadas, podemos dar como exemplo a noção de pânico, que pode ser tanto analisada e definida sob uma ótica psicológica quanto sob uma ótica sociológica. O conceito de pânico moral, por exemplo, descreve como um discurso fundamentalista religioso se apropria de medos socialmente construídos para operar uma sistemática aversão, em seus fiéis, às mudanças nas dinâmicas socioculturais contemporâneas. Portanto, esse tipo de pânico se difere muito do pânico enquanto como sendo uma categoria psíquica, que se manifesta na mente e no corpo de determinado indivíduo em alguma situação perigosa. Assim sendo, poderíamos operar de uma forma diferente acerca do horror? Não seria ele, também, um fenômeno multifacetado, podendo ser analisado por diversos dispositivos de análise?

O nosso *modus operandi*, neste capítulo, está voltado para um mapeamento do horror como uma categoria mais globalizadora da percepção humana, expondo exemplos dentro de narrativas literárias. Está voltado, também, à busca por uma genealogia das principais ferramentas analíticas do horror na literatura e no cinema, ou seja, uma genealogia que abarque os modos pelos quais a crítica literária e cinematográfica, bem como a psicanálise e as ciências sociais passaram a operar sobre textos literários que evocam esse sentimento. Por fim, promoveremos uma historicização do horror como gênero e de sua cristalização como tal no pensamento teórico.

---

<sup>53</sup> Segundo Carroll (1990, p. 12) o “o horror-arte” se diferencia de outros usos do termo “horror”, como em frases do tipo: “eu estou horrificado com a perspectiva de um desastre ecológico”, ou “o que os nazistas fizeram foi horrível”. Para esse tipo, o autor sugere o termo “horror natural”.

### 3.1 (Re)definindo o horror

A partir do século XVIII, com a emergência de um gênero de ficção conhecido como o gótico, no Reino Unido, inúmeras histórias que buscavam evocar medo em seus leitores passaram a serem amplamente produzidas (PROHÁSZKOVÁ, 2012). E a partir dos séculos que se seguiram, desenvolveram-se teorias que buscaram tratar do fenômeno do horror na psique humana e que, em sua grande maioria, estiveram ligados, primordialmente, ao horror como gênero de ficção – seja por análise das obras em si ou pelo uso das mesmas para campos de saber como a psicanálise (assim como feito por Sigmund Freud, cujo método discutiremos mais adiante). São teorias que buscaram explicar este fenômeno na mente humana e na cultura, bem como o chamado “apelo ao horror” [*the appeal to horror*], ou seja, o porquê de audiências consumirem produtos culturais cujo objetivo é provocar um sentimento que as pessoas geralmente evitam em suas vidas cotidianas.

Em seu ensaio intitulado *Notes on the Psychology of Horror* (1895), John Fearnley trabalha com as dimensões do horror dentro de um escopo mais amplo de abordagem, que envolve aspectos psicológicos e sociais desse fenômeno, descrevendo exemplos de horror em narrativas que não estão identificadas com o gênero literário e cinematográfico em que histórias horripilantes geralmente se encaixam. Tais exemplos evocados pelo autor no artigo dialogam com o já citado termo cunhado por Carroll (1990) para descrever o horror que não está atrelado ao gênero de mesmo nome, ou seja, o termo “horror natural”. Entretanto, não o adotaremos aqui para se referir às perspectivas de definição e análise mais amplas do fenômeno psicossocial do horror, por achar potencialmente problemático usar o adjetivo “natural” aliado a ele. Afinal, poderíamos mesmo conceber o horror não-ficcionalizado como sendo algo natural, ou apenas natural? Ou o horror seria, também – como tantos outros fenômenos humanos –, um constructo histórico-social, de naturezas diversas? Para discutirmos a problemática de se pensar o horror sob um prisma que não trate, necessariamente, de criaturas sobrenaturais, enredos sombrios e lugares macabros etc., vamos expor alguns exemplos de horror na literatura para os quais Fearnley chama atenção, ao mesmo tempo em que apresentamos alguns outros como suplemento, sobretudo aqueles que extrapolam o campo da literatura.

Seguindo o raciocínio de Fearnley (1895), para quem o horror é um fenômeno bastante primitivo, podemos refletir sobre os primórdios da humanidade, onde o horror esteve associado, num primeiro momento, aos dilemas do homem pré-histórico, tais quais o medo da morte, do iminente ataque de um animal selvagem, das intempéries naturais que poderiam ameaçar sua

vida, além do horror que a não compreensão desses e de outros fenômenos da natureza lhe causavam. Esse horripilante medo da natureza e do desconhecido, apesar de não ter sido totalmente superado, foi historicamente sendo aliviado a partir do momento em que o homem passou a compreendê-la e até mesmo dominá-la. De acordo com o autor,

Não até o Infinito tornar-se finito e o Absoluto ter sido velado na humanidade, os homens foram capazes de repudiar o desejo avassalador de escapar da visão do Eterno em uma contemplação de tipos, símbolos e imagens. Este elemento de inexplicabilidade explica o horror da morte que mentes ignorantes sentem de maneira tão poderosa. (FEARNLEY 1885, p. 422)<sup>54</sup>

Portanto, o horror está associado não só com o que causa medo ou arrepio (e outras reações corporais), mas, de igual modo, com o que é desconhecido ou que está fora do alcance de nossa percepção e razão, o que levou a humanidade a recorrer a diversos mitos e crenças supersticiosas.

Ainda segundo Fearnley (1895), o domínio do horror foi invadido, nos últimos séculos, pelo espírito do homem de investigação e é resultado do empreendimento humano e de sua incansável busca pelo desbravamento de horizontes que estiveram até então fora de sua compreensão. A ciência moderna e o primado da razão sobre outras formas de representação e apreensão da realidade – a partir de uma concepção iluminista e positivista – prometeram ser as luzes que finalmente desvendariam os mistérios encobertos pelas trevas do não conhecimento, trevas essas que sempre provocaram horror na humanidade desde seus primórdios.

A desilusão do empreendimento humano da ciência moderna, como sendo uma instância globalizadora de conhecimento e que nos auxiliaria – conforme prometido pelos seus mais ferrenhos ideólogos – no desbravamento dos mistérios da natureza e do universo, provocou horror nas gerações que se seguiram ao advento da ciência. Ela havia, por fim, provado ser incapaz de promover o conhecimento absoluto dos fenômenos da natureza, bem como o conhecimento absoluto do homem. As questões não respondidas e os mistérios ainda indecifrados fizeram com que ela voltasse a ver-se, sobretudo no século XX, confrontada com outras formas de busca das respostas a essas questões, até mesmo as mais primitivas delas, como, por exemplo, a religião.

---

<sup>54</sup> Not till the Infinite became finite and Absoluteness was veiled in humanity were men able to put away the overpowering desire to scape from the vision of the Eternal into the contemplation of types, symbols and images. This element of inexplicableness explains the horror of dying that ignorant minds feel so powerfully (FEARNLEY 1885, p. 422).

Para ilustrar essa ligação entre horror e o indecifrável para o homem da modernidade, ou seja, o homem da crença absoluta na razão como forma de desbravamento dos mistérios da vida e do universo, Fearnley afirma que

[...] o mais cético dos cientistas ficaria horrorizado numa aparição com a qual sua matemática não pudesse lidar, que nenhuma hipótese pudesse explicar, e que pareceria, ainda que remotamente, ameaçar a terra. Um marinheiro em alto mar nunca está sem um sentimento de horror, pois o oceano está sempre apresentando novos aspectos, que nenhum homem pode explicar, enquanto a amarga experiência demonstra sua possível malignidade. (FEARNLEY, 1985, p. 428)<sup>55</sup>

A literatura é *par excellence* um canal difusor desse horror. E não estamos tratando aqui especificamente da literatura conhecida como literatura de horror, aquela que emergiu a partir das narrativas góticas do século XVIII na Grã Bretanha. Até nos textos sagrados, como alguns livros que compõem a Bíblia judaico-cristã, podemos mapear sua presença (FEARNLEY, 1985, p. 426). Mas comecemos com um exemplo posterior a esse. Como Fearnley sugere – ao expor alguns exemplos de horror na literatura, que apresentamos abaixo –, o vago senso de perigo no qual as raízes do horror se assentam poderia ser identificado – dentro das páginas de uma obra literária – numa simples batida na grade. É o caso da grade da casa de Macbeth. Na tragédia shakespeariana, essa simples batida horroriza Macbeth por causa do inesperado e sugerido medo da iminente descoberta do assassinato do rei, o qual ele, sua esposa e a ganância de ambos provocaram. De igual modo, as aparições rápidas e abruptas das três bruxas causam-lhe um horripilante arrepio, pois ele vê-se aterrorizado a todo momento pelo fato de não possuir controle algum sobre as aparições das três criaturas, e muito menos sobre as informações que elas sempre traziam consigo acerca de seu sombrio e indecifrável destino. Portanto, o horror é causado não pelas bruxas em si ou por sua representação horrenda, mas pela profética ruína que poderia vir anunciada juntamente com suas aparições. Evocando esse exemplo, estamos diante de um horror que está associado ao que é desconhecido e ao imprevisível.

O horror que espreita as tragédias de Shakespeare está presente tanto na aparição das três bruxas em Macbeth quanto na aparição do espectro do rei da Dinamarca, que visita o príncipe Hamlet em uma noite sombria no castelo real. Horrroso é, também, o seu relato

---

<sup>55</sup> [...] the most skeptical of scientists would be horrified at an appearance with which his mathematics could not grapple, which no hypothesis could account for, and which seemed, even remotely, to threaten the earth. A sailor on the high seas is never without some faint feeling of horror, for the ocean is always presenting new aspects, which no man can explain, while bitter experience demonstrates their possible malignity (FEARNLEY, 1985, p. 428).

desesperado sobre o destino que sua morte inesperada e sem redenção lhe conferiu. O rei traduz esse sentimento no seguinte trecho:

Adormecido, desta arte, me privou o irmão, a um tempo, da vida, da coroa e da rainha, morto na florescência dos pecados, sem óleos, confissão nem sacramentos, sem ter prestado contas, para o juízo enviado com o fardo dos meus erros. **É horrível, sim, horrível, muito horrível!** (SHAKESPEARE, 2002, p. 42, grifo nosso)<sup>56</sup>

Nas literaturas hebraica e cristã, especificamente nos textos bíblicos, aparições como as das três bruxas e do rei da Dinamarca também causam horror. A aparição fantasmagórica de Cristo aos seus discípulos três dias após a sua morte horroriza alguns deles num primeiro momento. Incertos sobre estarem diante de um espectro ou do prometido Cristo que se levantaria do túmulo ao terceiro dia, eles sentiram horror até que confirmassem a efetiva ressurreição do seu mestre. Da mesma forma, no evento da ressurreição de Lázaro, do momento em que Jesus autoriza a retirada da pedra do túmulo do morto até a confirmação de sua ressurreição, um horror acomete todos os curiosos que pararam para ver a cena (FEARNLEY, 1985, p. 426).

Nos escritos judaicos do Antigo Testamento, especificamente no livro do profeta Ezequiel, há um exemplo pouco apreciado em que o horror está presente, que é a descrição de um vale repleto de ossos secos. Essas visões oníricas e horríficas se findam, na bíblia cristã, com as descrições dos eventos finais da terra e da raça humana contidas no livro do Apocalipse, em que o apóstolo João relata, por exemplo, a visão que teve de uma besta emergindo do mar e que possuía sete cabeças e dez chifres, e sobre eles o nome de blasfêmia. Uma imagem que, como tantas outras no citado livro, evocam elementos que causam horror em seus leitores.

Saindo um pouco do campo vasto da literatura e emergindo num campo tão vasto quanto, que é o da experiência histórica humana, podemos identificar o horror como sendo um elemento que transita nas sociedades de todo o mundo em momentos de tensões no campo histórico, político e cultural, quando a humanidade passa por períodos de grandes incertezas face a situações adversas. E isso tornou o horror uma experiência tanto individual quanto socialmente partilhada. Com imagens de guerras, fome, misérias de todos os tipos (que passaram a ser veiculadas por diversas mídias e a ter alcance nos mais remotos lugares), a humanidade teve a oportunidade de compartilhar o horror e as tensões mundiais entre si, o que o tornou – em certo sentido – um fenômeno de percepção coletiva transcultural.

---

<sup>56</sup> And that's how my brother robbed me of my life, my crown, and my queen all at once. He cut me off in the middle of a sinful life. Unhoused, disappointed, unaided. No reckoning made, but sent to my account. With all my imperfections on my head. **Oh, horrible, oh, horrible, most horrible!** (SHAKESPEARE, 2002, p. 42).

Diante das poucas perspectivas de término de conflitos globais e mazelas sociais no mundo, o homem de nossa era encara o horror e o abraça enquanto experiência, pois até os mais ferrenhos otimistas não conseguem se munir de uma percepção social e uma lógica histórica que excluam a experiência do horror face ao desconhecido. E aqui basta-nos citar apenas um exemplo da experiência histórica do horror atrelado ao desconhecido ou às iminências de acontecimentos globais de toda sorte para ilustrar melhor o que estamos tratando.

O exemplo da tensão instaurada no mundo durante a Guerra Fria é bastante pertinente para discutirmos o fenômeno do horror socialmente partilhado. Na segunda metade do século XX em diante, quando o planeta se recuperava dos horrores ocorridos em escala mundial até aquele momento (como duas grandes guerras e o Holocausto), os tensionamentos que se instauraram nas sociedades com a divisão do mundo em dois polos opostos – um socialista e outro capitalista – intensificaram nas pessoas o sentimento de iminente horror, a partir do momento em que o mundo viu-se ciente da corrida armamentista nuclear empreendida pelas maiores potências do planeta. Tal corrida tornou os horrores ficcionalizados na literatura e cinema de ficção científica uma iminente e dolorosa realidade. Todos os lugares e povos, independentemente de seus envolvimento nos conflitos, transformaram-se em reféns. Diferente de outras eras de guerras pelas quais a humanidade já havia passado, em que apenas soldados de nações em conflito e civis de determinados territórios sofriam com bombardeios, essa possível guerra nuclear ameaçaria, pela primeira vez, toda a existência da raça humana e de quaisquer outros seres da terra. Esse horror, embora não tão efervescente quanto na época em que a Guerra Fria estava em curso, continua povoando o imaginário de todos nós e continua uma realidade a se temer, sobretudo na contemporaneidade, cujos conflitos globais ainda nos causam horror.

Toda a discussão empreendida até aqui sobre o horror foi pautada na necessidade de compreensão do mesmo como sendo um fenômeno muito mais amplo do que comumente se concebe e cujo significado podemos estender para outras instâncias da experiência humana que não sejam apenas aquelas causadoras de arrepios e que estejam atreladas, primordialmente, ao gênero literário e fílmico de ficção. Ao ampliarmos essa noção, é evidente que não podemos cair numa generalização que conceba o horror como podendo ser qualquer coisa. Mas a compreensão hegemônica de horror tem suas limitações, o que fez com que suas ferramentas de análise, na literatura e no cinema, se debruçassem em narrativas apenas identificadas como narrativas de horror e que evocam as representações mais clichês atreladas ao gênero.

Ainda que dialoguemos, nessa pesquisa, com a já citada e explicitada noção mais ampla de horror, é imprescindível compreendermos as dinâmicas histórias do horror na condição de

gênero de ficção e empreender um mapeamento dos esforços teóricos que se valeram desses textos para compreender o fenômeno do horror na psique humana.

### **3.2 O horror enquanto gênero**

Como já sinalizamos, as relações que a literatura tem mantido com o horror não se iniciaram a partir do advento do gênero de ficção surgido em meados do século XVIII que pode ser identificado, também, pelo nome de “gótico literário” (HURLEY, 2002). Ao final do século XVIII, a partir da leitura de teorias que surgiram acerca do horror, como as de Lovecraft (1987) e Freud (2003), podemos identificar o desencadeamento de um processo de identificação e cristalização das noções de horror como estando, em sua grande maioria, atreladas ao universo de narrativas cujos enredos evocam elementos sombrios, cenários macabros, personagens sobrenaturais e de conduta desviante. Sobre esse período histórico em específico, primeiramente gostaríamos de pontuar um dos pressupostos sócio históricos mais marcantes para o florescimento desse tipo de estética literária, que foi o racionalismo neoclássico que floresceu na Europa naquela época. O século XVIII foi marcadamente uma forte era racionalista, cujas bases intelectuais se assentavam nos ideais do Iluminismo de matriz europeia. Esses ideais racionalistas, identificados como pertencentes à burguesia emergente, moldaram diversas áreas do saber humano, sobretudo a filosofia, a política, as artes plásticas e a literatura (HURLEY, 2002).

O romance como gênero já havia surgido e uma estética marcadamente realista se instaurado no campo da produção literária romanesca. Isso porque, graças ao novo ideal de racionalidade e ao materialismo como uma instância que substituiu as crenças religiosas, as camadas mais altas das sociedades industriais inglesas já haviam perdido a fé no sobrenatural, recorrendo, portanto, ao racionalismo neoclássico como modelo intelectual de percepção do mundo e das coisas (LOVECRAFT, 1987).

Embora a estética realista vigorasse na produção literária, alguns escritores já haviam evocado, naquela época, muitos dos elementos que passariam a ser demarcadores da estética do gótico literário e, posteriormente, das ficções de horror. Coleridge, William Blake e Keats são exemplos de poetas que demonstraram em vários de seus poemas uma certa inclinação ao fantástico, inclinação esta que seria retomada com mais veemência pelos escritores de ficção gótica (LOVECRAFT, 1987).

Embora sutilmente introduzido pelos escritores citados, os elementos que comporiam as ficções góticas não haviam se cristalizado em uma nova estética de produção ficcional. Foi

o inglês Horace Walpole que deu o pontapé inicial a essa nova tendência ficcional que é o gótico literário. De acordo com Lovecraft (1987, p. 14), o romance *The Castle of Otranto* (1764) marca o início da popularização do gótico não só na Inglaterra, mas em toda a Europa. Esta obra apresenta-se como um híbrido de elementos que posteriormente se tornariam clássicos nos enredos desse gênero de ficção. O nome do romance já diz muito sobre o cenário em que a narrativa se passa: em um sombrio castelo de contornos medievais onde eventos sobrenaturais e macabros acontecem. Assim como identificado nas ficções de horror mais famosas, Walpole apresenta no romance uma fórmula que passaria a ser bastante seguida tanto na literatura quanto no cinema de horror, que é a apresentação, na narrativa, de uma ordem inicial em que as coisas num determinado ambiente estão em perfeita harmonia e que a mesma é quebrada pela introdução de algum elemento sobrenatural ou por algum intruso que perturba e desfaz tal ordem. A partir daí, vários acontecimentos horríficos tomam espaço e, no fim, ocorre a resolução (ou não) dos mistérios que envolvem a trama e os personagens.

As características principais do estilo literário de Horace Walpole, de acordo com Lovecraft, se estendem para o romance gótico alemão, que responde bem à influência do seu estilo narrativo e passa a adotá-lo como modelo para a construção de suas próprias narrativas de terror. De volta à Inglaterra, Ann Radcliffe (1764-1823) surge como uma grande referência para a emergente tendência ficcional, trazendo novos paradigmas de domínio do horrível na literatura e na estética góticas, imprimindo em suas histórias maior ênfase nas descrições de paisagens macabras, clima e efeitos de luz, bem como explorando – nos enredos – formas mais brutais de representação de vilania e morticínio. Ao mesmo tempo, introduziu explicações racionais para os acontecimentos sobrenaturais que envolviam algumas de suas histórias, como em seu romance *The Mysteries of Udolpho* (1774). Assim como Walpole, tornou-se muito popular na Europa e seu estilo narrativo, bastante imitado.

O horror na literatura ganhou contornos ainda mais peculiares com a emergência, no cenário literário, do escritor inglês Matthew Gregory Lewis (1773-1818), estando eles evidentes no clássico livro que rendeu-lhe o apelido de “monge”: o célebre *The Monk* (1796). Os contornos de peculiaridade mencionados, e que estão presentes nesta narrativa, se expressam no fato de *The Monk* ser a primeira novela do gênero a introduzir um padre como vilão principal. Além disso, os contornos cruéis e cada vez mais extremos, historicamente impressos pelos primeiros expoentes do gênero, tornaram-se, em Lewis, horrivelmente atenuantes. Dentre os elementos mais característicos está a inclusão não só de rituais e pactos demoníacos, mas também de tabus como incesto e estupro, o que a tornou uma narrativa transgressiva não só no que concerne às convenções do gênero gótico até então vigentes, como também nas

representações de práticas sexuais não-ortodoxas e repulsivas do ponto de vista da moral vitoriana (LOVECRAFT, 1987).

Mas foi com *Frankenstein* (1817), romance de Mary Shelley, considerado um dos maiores clássicos de horror de todos os tempos, que o gênero horror alçou novos horizontes de popularidade. A novela conta a história de um cientista de nome Victor Frankenstein, um jovem estudante de medicina que, incitado pelo seu intelectualismo insano, tenta materializar seus experimentos científicos com matéria inanimada em um monstro híbrido, feito de ossos de cadáveres coletados de casas funerárias. Solitário, Frankenstein (que aprendeu sobre a emoção humana – atributo que seu criador não pôde ter lhe conferido – através de leituras de Goethe, Plutarco e Milton), exige que Victor crie uma companheira para ele. Ao falhar miseravelmente na tentativa de conseguir que seu criador lhe desse o que ele tanto buscava, Frankenstein vingasse de Victor ao assassinar seu irmão e sua noiva, Elizabeth. A obra de Mary Shelley torna-se, posteriormente, com o advento do cinema, uma fonte de inspiração para diversos filmes de horror cuja temática dialoga com as de ficção científica (TOGNOLI, 2010).

Nas obras que se seguiram durante os anos áureos de popularidade das narrativas de horror, podemos notar a emergência de um dos maiores arquétipos do gênero: o vampiro. A partir da publicação de duas obras em específico – *The Vampyre* (1819) do escritor John Polidori e *Drácula* (1891) do irlandês Bram Stoker –, o vampiro obtém proeminência e vai ganhando cada vez mais espaço, sua presença tornando-se cada vez maior tanto em obras literárias quanto em fílmicas. A partir da segunda metade do século XX, alguns romances de horror contemporâneos, cujos enredos evocam os vampiros, se valem muito das características cristalizadas tanto por Stoker quanto por Polidori para a reconfiguração dos arquétipos dos vampiros, como é o caso das inúmeras crônicas vampírescas da escritora norte-americana Anne Rice, cuja ênfase ao descrevê-los recai nos seus aspectos erótico e emocional, não mais nos aspectos macabro e degenerado (LAGARTO, 2008).

Para Lovecraft (1987), embora o cenário de ficção europeu tenha sido o grande difusor do horror literário, sua influência chega ao Novo Mundo no século XIX e, a partir daí, começa a florescer uma grande produção de obras literárias que dialogam com as temáticas evocadas pelas narrativas europeias do gênero. Na América do Norte, os contos fantasmagóricos já faziam parte do folclore local, o que permitiu novas configurações nas possibilidades narrativas, graças aos esforços artísticos e as inovações trazidas por autores célebres como Edgar Allan Poe. Com a publicação de contos como *O Gato Preto* (1843) e *A Queda da Casa de Usher* (1839), Poe ganha popularidade através de contos que trazem consigo elevação de morbidez e

perversão, além de apresentar acontecimentos que estão ligados ao prazer e à dor, sendo esses dois elementos que se conjugam para representações mais intensas do horrível.

Sobre a evolução do gênero horror, Lovecraft sintetiza:

os melhores contos de horror de hoje, aproveitando a longa evolução do gênero, mostram uma naturalidade, uma convicção, um esmero artístico e uma intensidade de fascínio muito acima de comparação com quaisquer peças góticas de há um século ou mais atrás. Técnica, artesanato, experiência e conhecimento psicológico avançaram enormemente com o passar dos anos, de forma que grande parte dos textos mais antigos se afigura primária e artificial, somente redimida, quando é o caso, por um gênio que venceu sérias limitações. (LOVECRAFT, 1987, p. 85)

Embora o horror tenha se consolidado como gênero e caído no gosto popular a partir da literatura, é no cinema que ele ganha contornos mais expressivos. As convenções narrativas, os arquétipos, os cenários e outros elementos literários são, a partir dele, ressignificados e ampliam-se, assim, seu potencial de alcance sobre novas audiências. É desta migração do horror do texto às telas que trataremos em seguida.

### **3.3 O horror invade o cinema**

Durante o século XX, após ter atravessado dois séculos, o horror como gênero literário de ficção estava por fim moldado, no sentido de que era reconhecido, tanto por críticos quanto pelo público, por suas próprias convenções, personagens arquetípicos e peculiaridades narrativas. No início do referido século, o cinema, recém-nascido no âmbito da técnica e da arte, buscava na literatura uma fonte de legitimidade, de modo que passasse, com o tempo, a ser reconhecido como arte. As adaptações tornaram-se, portanto – durante o percurso histórico do cinema –, um recurso legitimador que, por fim, faria com que a nova arte ganhasse espaço e, sobretudo, popularidade (STAM, 2006). A literatura de horror gozava de certa popularidade, nutrida desde o final do século XIX, o que fez com que a ideia de um cinema de horror começasse a ser concebida por alguns cineastas, que repetiriam, pelo menos nas primeiras produções – e com algumas particularidades, certamente –, a estética e o estilo narrativo evocados do horror literário. Não só a estética e o estilo narrativo, mas também, e talvez principalmente, a busca pelo despertar, no espectador, de emoções fortemente associadas ao medo.

Uma vez bebendo de fontes literárias, o horror cinematográfico buscou os arquétipos e as temáticas que povoaram o vasto universo narrativo do horror literário para constituir-se como

gênero. Para que os filmes ganhassem popularidade, suas histórias teriam que ser extraídas, em primeira instância, das lendas mais vivas do imaginário e do folclore popular (DINIZ, 2005).

Como as literaturas gótica e de horror já haviam trazido para os seus campos de produção o domínio de mitos e lendas folclóricas de natureza tenebrosa, o cinema teria que nela se inspirar para ganhar notoriedade e aceitação públicas. Ao se basear num dos pressupostos da literatura de horror (que é o da evocação de emoções associadas ao medo em seus leitores), o cinema estaria munido de um potencial suplementar de representação do horrível, uma vez que poderia dispor de elementos visuais que traduziriam de forma mais visceral o horror presente num texto literário. Com a nova e florescente arte cinematográfica, abrir-se-ia um leque de oportunidades de se dialogar com os medos e os pavores das plateias que consumiriam os filmes que passariam a ser exaustivamente produzidos nas décadas subsequentes.

De modo a explorarmos mais a confluência entre literatura e cinema de horror, que lançaram as bases para a consolidação e legitimação desse gênero cinematográfico, nos deteremos nas primeiras produções fílmicas de horror, cujos títulos e/ou enredos (personagens, cenários, etc.) foram adaptados de narrativas literárias. O estudioso do horror cinematográfico, Peter Hutchings, desenvolve uma cronologia do horror, tanto no cinema quanto na literatura, ressaltando, assim, as relações de dependência criativa que o cinema devota à literatura, num primeiro momento. Em seu *Historical dictionary of horror cinema* (2008), isso fica claro ao notarmos as ligações estabelecidas entre os dois gêneros de ficção a partir das primeiras produções fílmicas. É em 1910, segundo o autor, que um dos primeiros filmes de horror é produzido, e já é expressamente uma adaptação, a primeira conhecida do clássico *Frankenstein* de Mary Shelley.



Fig. 3 – O primeiro Frankenstein do cinema (1910)

O cinema expressionista alemão<sup>57</sup> é citado por Hutchings como um dos pioneiros nas adaptações de narrativas de horror. O filme *Nosferatu: o vampiro da noite* [*Nosferatu: eine symphonie des grauens*] (1922) de F. W. Murnau, uma adaptação não autorizada de *Drácula*, é um exemplo de adaptação pioneira de um arquétipo do vampiro literário, famoso desde as clássicas histórias de Bram Stoker e John Polidori.



Fig. 4 – Conde Orlok (Max Schreck) em *Nosferatu* (1922)

Seguindo a descrição de adaptações de obras literárias de horror, produzidas nos anos subsequentes, citamos o filme de 1925, *O Fantasma da Ópera* [*The Phantom of the Opera*], adaptação do romance de mesmo nome do escritor francês Gaston Leroux, publicado em 1910. Na França, em 1928 uma adaptação experimental de *A Queda da Casa de Usher* [*La Chute de la Maison Usher*] dirigida por Jean Epstein, é lançada, seguida, no mesmo ano, da adaptação de James Whale do clássico *O Homem Invisível* [*The Invisible Man*], de H.G Wells, cuja obra *A Ilha do Dr. Moreau* foi adaptada pelo diretor Erle C. Kenton para o filme de nome *Ilha das Almas Perdidas* [*Island of Lost Souls*].

Em 1931, a *Universal Studios* produziu e lançou a primeira adaptação norte-americana de *Drácula*, com direção de Tod Browning. No mesmo ano, *Frankenstein*, um filme de James Whale, foi também lançado, e fez parte de um crescente *boom* de produções cinematográficas de horror adaptadas de narrativas literárias, como o filme *O Médico e o Monstro*, lançamento

---

<sup>57</sup> Conhecido como um estilo de cinema baseado, primordialmente, em distorções de personagens e cenários, com o intuito de expressar o modo como os cineastas viam o mundo e as coisas a sua volta, o expressionismo alemão tornou-se popular na década de 1920. A expressividade característica da estética dos personagens era possível a partir do uso de excessiva maquiagem e de outros recursos advindos da fotografia, que permitiram a distorção dos cenários. Podemos considerar esse estilo como uma expressão das desilusões do pós-guerra, num momento histórico em que as artes plásticas, a literatura e o cinema passaram a rechaçar, até certa medida, o realismo que vigorava em algumas instâncias artísticas. Além de *Nosferatu*, podemos citar como expressão da estética expressionista alemã o filme de Robert Wiene *O Gabinete do Dr. Caligari* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*] lançado em 1920. Esse filme também foi identificado com o horror como gênero de cinema, que já havia dado seus primeiros passos em busca da sua consolidação. GERMAN expressionism. In: *Wikipedia, the free encyclopedia*. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/German\\_Expressionism](http://en.wikipedia.org/wiki/German_Expressionism)>. Acesso em: 19 de agosto de 2014.

da Paramount que teve como fonte original o romance de Robert Louis Stevenson. O filme foi premiado com um Óscar pela performance do ator Frederic March na pele do famoso médico de múltiplas personalidades.

Como pudemos notar nessa pequena descrição de filmes cujos enredos são adaptados de clássicos da literatura de horror, as primeiras produções cinematográficas do gênero de mesmo nome buscaram nas características mais populares do primeiro as que lhes servissem de inspiração e base para a consolidação e formação das peculiaridades narrativas do horror cinematográfico.

Passados os primeiros trinta anos dessas produções, os roteiros dos filmes subsequentes começaram a se afastar mais das obras literárias outrora bastante recorridas para a configuração das narrativas, mas não totalmente. Podemos notar esse distanciamento, bastante discreto, nos filmes cujos títulos remontam clássicos do horror literário, mas cujos roteiros se distanciam dos textos originais, como são o caso dos seguintes títulos: *A Noiva do Frankenstein* (1935), *A Filha do Drácula* (1936), *O Filho do Frankenstein* (1939), *O Fantasma do Frankenstein* (1942), *O Filho do Drácula* (1943) *Frankenstein Contra o Homem Lobo* (1943), *Abbott e Costello Encontram Frankenstein* (1948), *O Sangue do Drácula* (1957) e *Eu Era um Frankenstein Adolescente* (1957).<sup>58</sup>

Ressaltamos, até aqui, como se deu a emergência do horror cinematográfico no início do século XX, a saber, a partir da adoção – por parte dos seus primeiros cineastas – de um viés tradutório em relação a textos literários que prefiguram e remontam ao horrível e ao grotesco. Nesse sentido, podemos reafirmar que a literatura em geral (e, de igual modo, todo o arcabouço mitológico e ficcional do horror outrora expresso apenas nessa arte e na tradição oral) foi um recurso legitimador não só desse gênero ficcional de cinema, mas de todo o cinema na condição de estética e arte narrativa. Com o tempo, o horror cinematográfico manteve com o horror literário, e ainda vem mantendo, uma relação dialógica, tanto de dependência quanto de autonomia no que tange à construção de suas próprias convenções narrativas – convenções estas que, no percurso histórico, culminariam na hibridez característica do gênero tal qual o conhecemos hoje. O horror se espalhou por todo mundo através da arte e atende a múltiplas demandas do seu público consumidor, sendo este tão híbrido quanto o cinema e a estética de mesmo nome e que viemos tratando nessa seção. Os produtores desses filmes – buscando

---

<sup>58</sup> Títulos dos filmes citados em inglês, respectivamente: *Bride of Frankenstein*, *Dracula's Daughter*, *Son of Frankenstein*, *The Ghost of Frankenstein*, *Son of Dracula*, *Frankenstein Meets the Wolf Man*, *Abbott and Costello Meet Frankenstein*, *Blood of Dracula* e *I Was a Teenage Frankenstein* (este último sem título em português, sendo o apresentado acima uma tradução livre).

atender às especificidades e demandas de representações do horrível que abarquem as diversas culturas por todo o mundo – continuam dialogando, num nível não mais de dependência, mas de confluência, com os antigos arquétipos, os antigos cenários típicos, bem como com diversas outras características e peculiaridades do gênero literário. Continuam dialogando, de igual modo, com a busca da evocação de sentimentos de medo e arrepio em seus espectadores.

### **3.4 O horror no limiar da teoria**

Empreenderemos, neste tópico, uma discussão acerca dos principais esforços teóricos em posicionar o horror – seja ele compreendido como uma categoria da percepção e da psique humanas ou gênero literário e cinematográfico – dentro de quadros teóricos de análise, quadros estes que atravessam campos disciplinares diversos, como a psicanálise e as ciências sociais. A multiplicidade que caracteriza esse posicionamento do horror dentro de quadros teóricos está assentada em seu caráter híbrido, múltiplo, pois o horror está presente tanto na construção psíquica humana quanto no corpo social. A partir daí, ele se materializou nas narrativas literárias (como demonstramos na introdução deste capítulo) e, posteriormente, no cinema.

É preciso pontuar que não é só no caráter híbrido do horror como sendo um fenômeno psicossocial, como citado acima, que a multiplicidade de perspectivas de análise teóricas se justifica, mas também em alguns outros elementos que vale a pena listar. Começamos com a sua emergência como gênero literário. Na condição de tendência na literatura que se consolidou historicamente no século XVIII, o horror literário foi apropriado pela crítica literária e analisado a partir de seu estilo, personagens, quadros narrativos e demais convenções e peculiaridades no campo da criação literária, de modo que se permitisse uma compilação das principais obras e autores. Como um fenômeno presente na subjetividade humana, na história e no campo político e social, o horror está associado aos medos coletivos desenvolvidos nas sociedades contemporâneas a partir de eminências de destruição do planeta e de catástrofes nucleares, por exemplo. E isso permitiu uma reconfiguração de suas noções para o campo das ciências humanas e sociais. Por fim, o horror como um fenômeno psíquico humano, cuja apropriação se deu, dentro da psicanálise, a partir das contribuições de Freud com a teorização do estranho [*the uncanny*].

Tanto a perspectiva de gênero quanto a perspectiva inaugurada pela psicanálise de Freud, que se apropriou de textos literários do horror para seus estudos sobre a natureza e manifestações do sentimento de estranheza [*the uncanniness*] que desenvolvemos em nossas

mentes, fizeram com que se pensar, analisar e teorizar o horror fossem sistematicamente sendo compreendidas como sinônimo de narrativas de horror. Ou seja, dentro dos aportes teóricos que se debruçaram sobre o fenômeno do horror, somos sempre empurrados para estudos relacionados com o gênero tanto da literatura quanto do cinema. Isso se expressou, talvez de maneira mais incisiva, na pesquisa bibliográfica que empreendemos para essa etapa da pesquisa. A grande maioria do material bibliográfico disponível – e por nós consultado – acerca do horror trata do gênero de ficção de mesmo nome, embora os textos e livros consultados e escolhidos como ferramentas teóricas tragam contribuições diversas, que englobam outros campos de saber e perspectivas outras que podemos estender para uma compreensão mais ampla do horror.

A desvinculação do horror compreendido e estudado apenas sob a égide das narrativas do gênero é necessária aqui, uma vez que as duas obras-foco desta dissertação não constituem histórias de horror, como as conhecemos. Apesar disso, trazem o horror para dentro de si como sendo um elemento estruturante da narrativa, no sentido de que está constantemente sendo configurado e reconfigurado nas duas histórias, e se expressam mais fortemente no ápice final dos seus desfechos, quando o Sr. Kurtz (em *O Coração das Trevas*) e o coronel Kurtz (em *Apocalypse Now*) gritam: “O horror! O horror!”.

Para mostrar que trataremos o horror numa perspectiva plural e não mais atrelada às limitações dos enquadramentos do gênero literário e fílmico, estamos justamente propondo sua análise a partir de outras narrativas literárias que não sejam aquelas identificadas como pertencentes ao gênero horror. Mas antes de o estudarmos nas duas obras-foco dessa dissertação – estudo este que será foco do nosso terceiro capítulo –, apresentaremos e discutiremos aqui as perspectivas de análise principais do horror, de modo que possamos mapeá-las para, em seguida, eleger (ou até mesmo construir) as perspectivas de análise que iremos empreender e aplicar ao estudo das obras-foco.

Para tal fim, dividiremos os esforços de teorização do horror em três enfoques que julgamos principais, numa perspectiva que leva em conta as produções teóricas consultadas acerca dessa temática. Desse modo, compreenderemos como e em quais instâncias e campos de saber a teoria posiciona os estudos sobre o horror, isso desde quando a mesma se propôs a teorizar as narrativas identificadas sob este rótulo. O primeiro enfoque que trataremos aqui é o enfoque de gênero, ou seja, o enfoque cujos esforços teóricos buscaram compreender o horror a partir de um enquadramento de gênero. A partir dessa perspectiva, a apropriação do horror operada pela crítica literária empreendeu uma busca pela classificação, qualificação e

compreensão das narrativas vinculadas a ele a partir de seu estilo, suas convenções, seus arquétipos, enredos, autores, períodos históricos de emergência, etc.

O segundo enfoque que será aqui tratado é o da psicanálise, sobretudo da psicanálise freudiana, que trouxe o horror para a seara da subjetividade humana e do inconsciente. O foco psicanalítico foi sendo reconfigurado, durante o século XX, por teóricos pós-estruturalistas como Julia Kristeva, como veremos mais adiante. O terceiro e último enfoque que trabalharemos aqui é o do chamado apelo ao horror, no qual muitos estudiosos do horror buscaram explicar a grande demanda por histórias que evocam sentimentos horríficos, cujas pessoas na vida real em geral evitam. Os mesmos buscaram, de igual modo, discutir e entender como essas histórias passaram a ter um grande potencial de consumo, principalmente no século XX.

### 3.4.1 O enfoque de gênero

A tradição de estudos acerca do horror, a partir do momento em que o mesmo se consolidou como um gênero literário, buscou, dentre outras coisas, selecionar e classificar as principais obras a partir de traços estruturantes compartilhados entre si. Dentre os críticos mais famosos que operaram essa abordagem de gênero estão Lovecraft<sup>59</sup> e Tzvetan Todorov, cujas produções teóricas acerca do horror e do sobrenatural na literatura datam do final da primeira metade do século XX. É importante ressaltar que o enfoque de gênero foi utilizado por estudiosos tanto do horror literário quanto do horror cinematográfico.

A classificação das obras por gênero, de acordo com Soares (2007), é uma tendência histórica da crítica literária através da qual as obras passaram a ser classificadas e estudadas a partir de um conjunto de traços compartilhados pelas mesmas, sendo que tal classificação pode

---

<sup>59</sup> H. P. Lovecraft foi um escritor americano que buscou aumentar a tônica do medo a ser incitado em seus leitores, adicionando elementos típicos dos gêneros de fantasia e ficção científica. Algumas de suas obras foram rotuladas como terror cósmico, graças à ênfase, em suas histórias, às forças sobrenaturais que vinham do espaço. Entre seus romances mais famosos estão *The Case of Charles Dexter Ward* (1927) e *At the Mountains of Madness* (1931). Também autor de uma obra teórica que buscou descrever as recorrências do sobrenatural na literatura, *The Supernatural Horror in Literature* (1973), Lovecraft historiciza o gênero horror a partir das suas raízes mais remotas nas literaturas anglófonas (principalmente), buscando identificar a gênese de sua popularidade e as características que o moldaram. Para ele, o mais forte critério de identificação do horror fantástico não se situa na obra (como, por exemplo, a abordagem de Todorov tenta demonstrar), mas na experiência particular do leitor, e esta experiência deve ser o medo.

H. P. Lovecraft. In: *Wikipedia, the free encyclopedia*. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/H.\\_P.\\_Lovecraft](http://en.wikipedia.org/wiki/H._P._Lovecraft)>. Acesso em 22 de agosto de 2014.

tomar contornos tanto descritivos quanto normativos, diferenciando-se de acordo com cada época. Para Todorov, “o exame de obras literárias do ponto de vista de um gênero é uma empreita muito particular” e que, para empreendê-la, devemos tentar “descobrir uma regra que funcione através de vários textos e [que] nos permita lhes aplicar o nome de ‘obras fantásticas’ e não o que cada um deles tem de específico” (TODOROV, 1981, p.5).

Ao levantar questões metodológicas de análise do gênero fantástico, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (1980), Todorov afirma que o estudo do gênero fantástico, tendo como ponto de partida as suas principais obras, deve se aproximar de um trato mais científico. Ele justifica sua abordagem de selecionar algumas (não todas) das obras e classificá-las dentro do gênero literário, de modo que, a partir das produções literárias estudadas e analisadas, se pudesse englobar todas as demais. Para o teórico, o método científico – tal qual compreendido em sua época –, não exigia a observação de todas as instâncias de determinado fenômeno para que pudéssemos descrevê-lo (TODOROV, 1981, p.4).

Todorov foi um crítico literário cujas bases teóricas se assentavam nas ideias e métodos do Estruturalismo, corrente crítica que percebia o texto literário enquanto estrutura. Entre as proposições adotadas por ele para o estudo e compreensão dos gêneros estão as formuladas pelo crítico canadense Northrope Frye, extraídas de seu livro *Anatomia da Crítica* (1957), que oferece uma série de categorias que permitem a subdivisão de obras em gêneros.

Embora trabalhe com uma noção mais estruturalista de gênero literário, ele reconhece outras funções do gênero que não sejam simplesmente as de classificar e descrever determinados conjuntos de convenções próprias a certas obras literárias, num determinado período histórico. Ele compreende o gênero literário, também, como sendo um elemento mediador da leitura de uma obra. Um exemplo evocado pelo teórico é o de que estudar um romance como *A Pele de Onagro* (1831), de Balzac, por exemplo, do ponto de vista do gênero fantástico, não é a mesma coisa que estudá-lo em si, no contexto de inserção no conjunto de obras de seu autor. Com isso, podemos afirmar que essa compreensão de Todorov se assemelha à de Antoine Compagnon, quando o mesmo afirma que

a concretização que toda leitura realiza é, pois, inseparável das imposições do gênero, isto é, as convenções históricas próprias ao gênero, ao qual o leitor imagina que o texto pertence, lhe permitem selecionar e limitar, dentre os recursos oferecidos pelo texto, aqueles que sua leitura atualizará. O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão”. (COMPAGNON, 2012, p.167)

Sobre o horror como um gênero, Todorov faz uma distinção em três formas: o Estranho, o Maravilhoso e o Fantástico. Na primeira delas, o fim da história contém elementos sobrenaturais, eventos que parecem irrealis e que são ao mesmo tempo incomuns, perturbadores e chocantes. O leitor, no entanto, não dispõe de explicações para os fenômenos que ocorrem na narrativa. Na segunda categoria, os fenômenos podem ser explicados a partir de um viés racional e a partir da aceitação de novas leis da natureza, outrora desconhecidas. Já na terceira, o leitor/expectador, quando confrontado com os mistérios dos eventos finais da narrativa, pode decidir entre várias alternativas de resolução, entre elas explicações acerca dos fenômenos estranhos que afirmem a existência do sobrenatural e/ou que rechacem-nas, atribuindo tais fenômenos a alucinações do protagonista principal.

Por fim, ele sintetiza essa diferenciação entre as três categorias citadas acima no seguinte trecho do livro ao qual estamos tratando:

Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1981 p. 24)

Diferente da ficção científica e da fantasia, por exemplo, as características principais do horror como gênero não se assentam na estrutura da narrativa, mas, ao invés disso, no aspecto emotivo e estético, a saber, a incessante busca pelo despertamento de emoções como medo, ansiedades e pavor em seus leitores. No cinema de horror, não é diferente. O aspecto estrutural – em boa parte das obras – não é o que torna-o peculiar em relação a outros gêneros.

De acordo com Dominic Strinati em seu livro *An Introduction to Studying Popular culture* (2000), a estrutura do filme de horror é, em boa parte das produções, o trinômio ordem/desordem/restauração. Ou seja, no início de um filme de horror há uma ordem social estabelecida das coisas em determinado ambiente, até que ela seja violada pela invasão de algum monstro, *serial killer*, vampiro, alienígena, etc., que põe um fim a esta ordem, desencadeando os acontecimentos horríficos que perduram por boa parte do filme. No final, a ordem é enfim restaurada com a destruição do elemento maligno que desestruturou a paz inicial. Strinati não afirma, no entanto, que essa estrutura narrativa seja a única – até porque o gênero horror é híbrido demais para permitir engessamentos, seja de roteiros ou seja de ordem narrativa. Todavia, ela continua sendo o padrão seguido pela grande maioria desses filmes.

Strinati (2000), ao trabalhar com a definição de horror a partir dos filmes, retoma as três categorias antes definidas por Todorov quanto à classificação do gênero, utilizando-a, primordialmente, para narrativas literárias. Exemplos do Estranho, ou do “sobrenatural explicado”<sup>60</sup>, no cinema, incluiriam narrativas fílmicas cujos eventos finais parecessem estranhos e inexplicáveis, como são os casos de filmes como *O Sabor do Medo* (1961) e *Pesadelo* (1964).<sup>61</sup> No cinema, assim como na literatura, o Maravilhoso permite que os desdobramentos dos acontecimentos horríficos em determinado filme só sejam compreendidos mediante a aceitação de outro nível de realidade, no qual as leis da natureza passassem a dar conta do desconhecido fenômeno. Exemplos que se enquadram nessa categoria são os filmes de vampiros, lobos, mortos-vivos, demônios, etc. A última categoria, o Fantástico, ou “horror fantástico” (Prohászková, 2012, p. 133), como já descrevemos aqui, nos permite diversas alternativas de explicação dos fenômenos sobrenaturais. Dentre os filmes que podemos enxergar tais elementos estão *Sangue de Pantera* (1942), *A Morta-viva* (1943) e *O Iluminado* (1980).<sup>62</sup>

Assim como na literatura, o horror no cinema possui uma multiplicidade de arquétipos característicos, muitos deles sendo reproduções de arquétipos já cristalizados pela literatura gótica. Entre eles, estão os zumbis, vampiros, *serial killers*, cientistas loucos, fantasmas, psicopatas, crianças más, o Anticristo, etc. Além disso, a ambientação na qual a narrativa se desdobra assemelha-se em muito à do horror literário. Espaços fora do mundo moderno como castelos mal assombrados, cemitérios, florestas sombrias, casas abandonadas, ruínas, etc. são bastante recorrentes nos principais filmes. O horror mais contemporâneo introduziu espaços como laboratórios, parque de diversões, casas vigiadas por câmeras (cujas imagens são controladas por um psicopata sanguinário), ou até mesmo uma aconchegante casa de família num tranquilo bairro como o de Georgetown, no caso do filme *O Exorcista* (1973).<sup>63</sup>

Certamente, em termos de esforços classificatórios, por parte da crítica e dos estudiosos, o cinema de horror supera, e muito, a sua contrapartida literária. Conquanto na literatura todas as ficções que evocam essas figuras horríficas e que buscam despertar medo e pavor em seu leitor se encaixam no rótulo de literatura gótica, num primeiro momento, e em literatura de horror num segundo<sup>64</sup>, a multiplicidade de formas narrativas, enredos, personagens, fizeram

---

<sup>60</sup> “[...] the supernatural explained” (STRINATI, 2000, p. 83).

<sup>61</sup> Títulos originais: *Taste of Fear* e *Nightmare*.

<sup>62</sup> Títulos originais: *Cat People*, *I Walked with a Zombie* e *The Shining*.

<sup>63</sup> Título original: *The Exorcist*.

<sup>64</sup> O gótico oitocentista e o horror, embora similares em muitas de suas características principais, não se tratam do mesmo gênero. O horror tem suas raízes na formação da tradição gótica, mas extrapola-a no sentido de intensificar

com que as tipologias outrora aplicadas a esses filmes os tornassem difíceis de classificar segundo as convenções pré-estabelecidas pelos primeiros estudiosos, sendo preciso, portanto, uma qualificação mais específica, que abarcasse a diversidade de formas narrativas.

Viktória Prohászková em um artigo intitulado *The genre of horror* (2012) descreve as novas classificações que encaixam os filmes de horror em subgêneros que extrapolam as categorias definidas por Todorov (1981), no que concerne ao horror literário, e que foram ressignificadas para a realidade do cinema por Strinati (2000). Tomando como base as peculiaridades que o horror cinematográfico vem construindo desde sua gênese, das primeiras décadas do século XX até o início do século XXI, esses subgêneros tentam abarcar a multiplicidade de características dos filmes sob o rótulo de horror.

Os subgêneros do horror, portanto, são os seguintes:

- **O horror rural** [*rural horror*]; subgênero que abarca filmes cujos cenários estão situados em lugares distantes da civilização. Ex: *Hills Have Eyes* [*Amargo Pesadelo*] (1972), *The Evil Dead* [*Quadrilha de Sádicos*] (1977), *Deliverance* [*Uma Noite Alucinante: A Morte do Demônio*] (1981) e *Wrong Turn* [*Pânico na Floresta*] (2003);
- **O horror cósmico** [*cosmic horror*] – boa parte da produção fílmica desse subgênero tem como base a obra de H.P Lovecraft. É caracterizado pela ênfase em habitantes de outro espaço que invadem o planeta, bem como conspirações que visam a destruição ou dominação da terra orquestradas por forças alienígenas. Ex: *Die, Monster, Die!* [*Morra, Monstro, Morra!*] (1965), *The Curse* [*A Maldição*] (1927) e *From Beyond* [*Do Além*] (1986);<sup>65</sup>
- **O horror apocalíptico** [*apocalyptic horror*] – os filmes desse subgênero trabalham com a temática envolvendo o fim do mundo, podendo ele ser causado por diversos fatores. Ex: *Night of The Living Dead* [*A Noite dos Mortos Vivos*] (1968), *End of Days* [*Fim dos Dias*] (1999) e *Blindness* [*Ensaio sobre a Cegueira*] (2008);
- **O horror criminal** [*crime horror*] – subgênero híbrido de elementos de ficção de detetive, unindo o melhor da tensão característica dos filmes com enfoque criminal a

---

as representações do horrível até então cristalizadas pelo gótico. Os primeiros cenários, presentes nas obras de autores como Ann Radcliffe, Charles Brockden Brown ou Matthew Lewis, foram apropriados pelas narrativas contemporâneas de horror. Mas o ponto que distingue o gótico do horror é a já citada intensificação das representações que causam medo no leitor. Enquanto nas obras góticas os arrepios dos leitores eram causados por poucas gotas de sangue no chão ou por um pedaço de pano rasgado preso aos arbustos, o horror trabalha com imagens muito mais brutais.

<sup>65</sup> Todos os títulos apresentados em português são os títulos das versões oficiais, lançadas no Brasil, exceto os filmes *The Curse* e *Die, Monster, Die!*, cuja tradução é nossa.

histórias de horror. Ex: *Ressurrection* [*Ressureição – Retalhos de Um Crime*] (1999), *Seven* [*Seven – Os Sete Crimes Capitais*] (1995) e *Urban Legends* [*Lenda Urbana*] (1998);

- **O horror erótico** [*erotic horror*] – mistura imagens sexuais, personagem com forte apelo sexual, com a ambientação e elementos característicos das ficções clássicas de horror. Ex: *Vampyres* (1974), *Shivers* [*Arrepios*] (1975) e *Queen of The Damned* [*A Rainha dos Condenados*] (2002);
- **O horror ocultista** [*occult horror*] – abrange filmes recheados com enredos que dão ênfase a rituais de exorcismo, à chegada do Anticristo, cultos macabros, misticismo, maldições e ciências ocultas. Ex: *The Exorcist* [*O Exorcista*] (1973), *Constantine* (2005) e *The Amityville Horror* [*Horror em Amityville*] (2005);
- **O horror psicológico** [*psychologic horror*]; subgênero que dialoga com o medo, os fenômenos psíquicos internos e as instabilidades emocionais do protagonista principal. Ex: *The Sixth Sense* [*O Sexto Sentido*] (1999), *The Blair Witch* [*A Bruxa de Blair*] (1999) e *American Psycho* [*Psicopata Americano*] (2000);
- **O horror visceral** [*visceral horror*]; certamente o mais chocante dos subgêneros do horror, é caracterizado pela exacerbação de elementos como sangue, mutilações, órgãos arrancados, formas mais perversas de assassinato, carnificina e toda sorte de representações de brutalidade. Ex: *The Texas Chain Saw Massacre* [*O Massacre da Serra Elétrica*] (1974), *Saw* [*Jogos Mortais*] (2004) e *A Serbian Film* [*Terror sem Limites*] (2010);

Como vimos até aqui, o enfoque de gênero tem sido um dos mecanismos analíticos utilizado pela crítica literária e cinematográfica de modo a identificar, classificar e compreender as principais características e dinâmicas atreladas às obras artísticas que evocam o horror. Esses esforços classificatórios, no entanto, não dão conta das várias possibilidades de análise, o que permitiu que outros campos de saber promovessem apropriações dos textos literários e dos filmes de horror, como é o caso da psicanálise, como veremos a seguir.

### 3.4.2 Horror e psicanálise

Foi a partir do desenvolvimento da Psicanálise como um método de investigação dos processos psíquicos e do funcionamento da mente humana – bem como de instâncias até então iniváveis de ser observáveis ou mapeadas por outros métodos científicos em voga no início do século XX – que se desenvolveu, no âmbito dos estudos literários, o enfoque psicanalítico (ou crítica psicanalítica, como é mais comumente conhecido), tão recorrente nas investigações teóricas acerca do horror. A Psicanálise, além de um método de investigação, serviu também como método de tratamento, na medida em que buscou tratar neuroses, e outros transtornos diversos, a partir da etiologia dos distúrbios psíquicos das pessoas que se submeteriam a esse método. Além das características mencionadas acima, Roudinesco e Plon (1998, p. 603) definem a Psicanálise como sendo um sistema de pensamento “que se apóia [sic] na transferência e permite formar praticantes do inconsciente”, além de uma “escola de pensamento que engloba todas as correntes do freudismo”.

Conhecido como o pai da Psicanálise, por dar fundamento a esse campo de saber que compõe as chamadas ciências psi, Sigmund Freud empreendeu investigações que tinham por finalidade desvelar uma instância psíquica de caráter até então insondável e inescrutável pela consciência tal qual a concebemos: o inconsciente. Essa instância serviria como um “outro eu”, metaforicamente uma espécie de cortina onde por trás estão escondidos nossos desejos, medos e paixões. O inconsciente, para ele, não estaria sob o controle do indivíduo, nem poderia ser acessado ou conhecido pelo sujeito. No entanto, tem um papel ativo, podendo refletir em nossos comportamentos, até mesmo definindo-os. Caberia à Psicanálise, portanto, através de uma série de procedimentos, trazer à tona os significados por trás do que o inconsciente guarda e esconde dentro de si. Freud, que era médico, buscou nesse novo método de investigação da mente humana um modo não só de compreender onde estão assentadas as bases dos processos inconscientes – expressos em esquecimentos, atos falhos, sonhos – dos seus pacientes, mas os significados latentes em seus desejos mais reprimidos, muitos deles relacionados ao campo da sexualidade (ROUDINESCO e PLON, 1988).

As relações entre psicanálise e literatura, que aqui nos interessa mais, se firmaram através da recorrência, por parte dos maiores psicanalistas, a narrativas literárias para o desenvolvimento teórico do campo psicanalítico, sendo Freud o pioneiro a adotar tal recorrência. Entre os psicanalistas que mais fizeram esta recorrência estão Freud e Lacan. Ambos usaram textos famosos como *Édipo Rei* e *Hamlet*, e autores tanto clássicos quanto modernos, como Dostoiévski, Hoffman, Goethe, Shakespeare, Racine, Allan Poe, Rimbaud e

James Joyce. Não só a psicanálise se valeu da literatura para construir seu campo de investigação psíquica como a crítica literária se valeu da psicanálise, utilizando-a na análise de textos literários, o que permitiu a configuração de uma crítica psicanalítica (DACORSO, 2010).

Sem querer ser simplista nas razões para o uso da literatura como suporte teórico para a investigação psicanalista, que certamente poderia ser objeto de uma investigação mais atenta, podemos atribuir pelo menos uma, que julgamos ser talvez a mais plausível. É a de que a Literatura dramatiza os dilemas humanos, bem como seus dramas, paixões, desejos ocultos, medos, etc. e isso se relaciona, de maneira direta ou indireta, aos dilemas reais relatados pelos pacientes nos divãs dos psicanalistas.

Foi na confluência entre Psicanálise e Literatura, bem como no uso que ambas fizeram uma da outra, que o enfoque psicanalítico do horror, como uma ferramenta teórica de análise literária, se desenvolveu. É importante pontuar que o enfoque psicanalítico não veio depois do enfoque de gênero, como pode estar sugerido pela ordem que apresentamos cada um deles. Não estamos trabalhando numa perspectiva diacrônica ao apresentarmos as ferramentas analíticas do horror construídas no percurso histórico.<sup>66</sup>

Um texto seminal para a abordagem psicanalítica do horror, e que vamos aqui analisar, é o famoso ensaio de Freud, intitulado *Das Unheimliche* (1919) – ou “O Estranho”, em português. Foi crucial e basilar para o desenvolvimento do enfoque psicanalítico do qual estamos tratando.

Esse texto freudiano é repleto de recorrências literárias e trata basicamente daquilo que ficou conhecido como “o retorno do recalcado”.<sup>67</sup> Freud inicia esse ensaio chamando a atenção para a novidade de sua empreitada em analisar o estranho, sobretudo pelo fato de, segundo ele, a estética – que, segundo o autor, sempre esteve mais preocupada com o belo – não ter tratado do estranho com a ênfase necessária, ou como categoria pertencente à estética. Sobre o estranho, Freud apresenta uma definição ainda nos primeiros parágrafos de seu ensaio.

Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – **com o que provoca medo e horror**; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente

---

<sup>66</sup> Afirmamos que o enfoque de gênero não precedeu o enfoque psicanalítico (do horror) a julgar pela data de publicação do texto de Freud sobre “o estranho” (1919). Os teóricos principais do horror literário, que trabalham na perspectiva de gênero, como Lovecraft e Todorov, publicaram seus livros e suas análises décadas depois.

<sup>67</sup> Conceito recorrente na literatura psicanalítica, descreve, em linhas gerais, mecanismos e processos de ordem psíquica nos quais o que está recalcado, ou expulso da nossa consciência, retorna ou tende a retornar na forma de sonhos, fantasias, atos falhos, etc. O recalque, na teoria freudiana, “se exerce sobre excitações internas, de origem pulsional, cuja persistência provocaria um excessivo desprazer” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 648). Os detalhes desse conceito, embora não trabalhado no texto de Freud (que aqui discutiremos) sob o rótulo de “retorno do recalcado”, estará incluso na discussão freudiana acerca do estranho e suas relações com traumas infantis.

um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador. (FREUD, 2003, p. 123, grifo nosso) <sup>68</sup>

Freud opera sua investigação sobre a natureza do sentimento de estranheza – aquele que, como ele claramente afirma na citação acima, *provoca horror* –, inicialmente, a partir de um viés filológico, promovendo um escrutínio da palavra ‘estranho’ na língua alemã – bem como sua matriz comum em diversas outras línguas – e como ela, no nível linguístico, já revela (a partir da mudança de sentidos) muito do que ele viria a argumentar em seguida: que o que causa horror não está relacionado ao que é estranho (ou somente a ele), mas, sobretudo, ao que é familiar. O segundo viés é propriamente psicanalítico, pois visa reunir relatos e experiências de pessoas que sofrem determinados problemas psíquicos, de modo a identificar as situações que despertam o sentimento de estranheza, de onde podemos promover um escrutínio da natureza desconhecida desse sentimento. No ensaio, no entanto, Freud não trata da coleta dessas experiências reais. Faz, outrossim, um exame do estranho, e de suas manifestações psíquicas, a partir de textos literários, como veremos adiante.

A palavra alemã “*unheimlich*”, argumenta Freud, possui um sentido oposto à de “*heimlich*” [“familiar”, “nativo”, “pertencente ao lar”], e isso mostra-se óbvio, a julgarmos pelo uso do prefixo “*-un*”. A partir dessa palavra e do seu prefixo, fomos condicionados, no nível da linguagem, a conceber aquilo que é estranho – e, portanto, assustador – como pertencendo à esfera do desconhecido, ou do não familiar. O autor não nega, no entanto, que o novo possa causar estranhamento – na verdade, o reafirma em certo sentido –, e isso vamos explorar posteriormente no argumento que teceremos acerca das representações do horror em *Apocalypse Now* e *O Coração das Trevas* estarem mais associadas ao que é estrangeiro, não-familiar, ou mais precisamente, ao que não é civilizado. <sup>69</sup>

Ao recorrer a dicionários diversos, em busca de conceitos do que viria a ser o “estranho” em diversas línguas (latim, inglês, grego e, sobretudo, alemão), Freud conclui que, no meio dos

---

<sup>68</sup> It undoubtedly belongs to all that is terrible — **to all that arouses dread and creeping horror**; it is equally certain, too, that the word is not always used in a clearly definable sense, so that it tends to coincide with whatever excites dread. Yet we may expect that it implies some intrinsic quality which justifies the use of a special name. One is curious to know what this peculiar quality is which allows us to distinguish as “uncanny” certain things within the boundaries of what is “fearful” (FREUD, 2003, p. 123, grifo nosso).

<sup>69</sup> Freud cita Ernst Jentsch (1867-1919), um psiquiatra alemão, como sendo um estudioso do estranho que buscou as associações entre o mesmo e o novo, ou o que não é familiar. A questão trazida por Freud ao evocar o exemplo desse estudioso é demonstrar que ele não foi além desta associação. Freud, no entanto, em nenhum momento nega essa relação entre o estranho e o novo, mas decide operar de outra forma, buscando as bases que fundamentam o estranho nas estruturas inconscientes dos sujeitos e em experiências passadas que encontram-se recalçadas (FREUD, 2003, 124).

diferentes significados encontrados para o vocábulo alemão *heimlich*, existe um que é idêntico ao seu oposto [*unheimlich*], significando tanto “familiar” quanto “oculto”, ou aquilo que se mantém “fora da vista”. Chega-se, nesse ponto, ao ponto central do argumento freudiano, pois isso o permitiu afirmar que o que é familiar [*heimlich*] pode vir a ser estranho [*unheimlich*] (FREUD, 2003, p. 132).

Para além da equação estranho = não familiar, demonstrada a partir dos sentidos de *heimlich*, Freud propõe o seu segundo foco de análise, a saber, a recorrência a uma narrativa literária fantástica que lhe servirá de base para a compreensão do estranho dentro da categoria daquilo que se encontra recalcado no sujeito e que se relaciona ao medo da castração.

*O Homem de Areia [Der Sandmann]*, de Hoffmann, foi o conto fantástico escolhido para a análise do estranho a ser operada a partir dali. O resumo que apresentaremos se construiu a partir da nossa leitura do texto de Hoffmann, bem como da síntese apresentada por Freud no seu ensaio.

O conto trata da história do jovem estudante Natanael e de como suas experiências da infância o marcaram profundamente durante a vida. No início da história, o jovem escreve uma carta para o amigo de nome Lotário, relatando uma experiência tenebrosa pela qual passou. Estava em seu quarto de estudante, numa noite comum, quando alguém bate em sua porta. Ao abri-la, assusta-se com o homem diante dele, um simples vendedor de barômetros, pois reconhece no mesmo alguém que marcou sua infância. O jovem expulsa o vendedor de lá imediatamente, indo, logo depois, escrever para seu amigo e relatar tal experiência.

A partir daí, Natanael, na carta, discorre sobre suas lembranças de infância, povoadas de imagens de sua antiga casa, bem como dos momentos em que ele e os irmãos se sentavam diante do pai e ouviam relatos horripilantes sobre o homem de areia, descrito como um homem maligno que sempre aparecia quando as crianças não iam para a cama no horário. O homem horripilante jogava punhados de areia nos olhos delas, fazendo-os saltarem sangrando de seus rostos. Ao fazer isso, ele colocava os olhos das crianças num saco e levava-os consigo, para alimentar seus filhos.

Curioso para descobrir mais sobre o homem de areia, o pequeno Natanael começa a se esconder quando um convidado e amigo de seu pai, o advogado Copélio, aparece frequentemente em sua casa. Natanael passa a identificar aquele senhor como sendo o temível homem de areia, pois o visitante sempre amedrontava as crianças quando aparecia para jantar. Nesse ponto, Hoffmann deixa o leitor na dúvida sobre se nós, na condição de leitores do conto, estaríamos diante de um relato que pudesse ser considerado como um delírio do menino

amedrontado ou se estaríamos diante de uma sucessão de acontecimentos que deveríamos encarar como sendo factuais na história.

Do esconderijo, o menino observa seu pai e o visitante fazendo uma espécie de experimento de alquimia. Ao ser descoberto, é ameaçado de ter seus olhos arrancados, e, completamente horrorizado, desmaia logo em seguida. Em um outro dia de visita do homem de areia, acontece uma explosão na casa de Natanael, incorrendo na morte de seu pai.

Uma vez tendo relatado tudo para seu amigo em carta, o jovem Natanael passa um período de férias com sua noiva, Clara. Ao voltar das férias, ele se depara com sua casa completamente destruída por um incêndio que ali ocorrera. Sendo assim, muda-se para outra casa e descobre que um de seus professores, Spallanzani, vive em frente à nova residência e que tem uma filha de nome Olímpia. Ela encanta o jovem, apesar dos mistérios que a rondam.

Num certo dia, Natanael volta a se deparar com o vendedor de óculos, Coppola, e desta vez o jovem decide comprar um binóculo em suas mãos, de modo a ver-se livre do vendedor que tanto o apavorara com as lembranças do velho Copélio que, como acreditava, matara seu pai. Depois de comprar o acessório, o jovem estudante passa a observar Olímpia todos os dias. Em uma festa promovida pelo professor Spallanzani em sua casa, vê-se perdidamente apaixonado por Olímpia, esquecendo-se completamente de sua noiva Clara. Nesse ponto da narrativa, Hoffmann enfatiza o fato de todos perceberem a estranheza da jovem – todos menos Natanael.

A revelação de que Olímpia na verdade é uma boneca, e não um ser humano, choca o rapaz que, enfurecido e totalmente fora de controle, agride o professor Spallanzani, fazendo com que ele seja internado em um manicômio. Com olhos reais que foram implantados por Coppola, Olímpia é fruto de uma experiência científica encabeçada por Spallanzani e Coppola. Os olhos se tornam, na narrativa e na análise psicanalítica de Freud, um elemento metafórico que está relacionado com os medos de Natanael, além de serem os responsáveis por terem produzido nele demências e alucinações.

Após passar uma temporada no manicômio, Natanael apresenta quadros de melhora que o permitem voltar para sua casa. Clara, sua noiva, assume os cuidados do jovem pelo período que ele se recupera. Mas o que ela não imaginava era que ele teria uma recaída, ocorrida momentos depois de os dois subirem no alto de uma torre para contemplar a bela vista da província. Provocado por uma sua nova alucinação, Natanael ataca Clara imaginando que ela fosse a boneca Olímpia. Toda uma multidão, ao ver a cena de cima, se reúne para tentar contornar a situação e salvar as vidas em perigo. Copélio tenta acalmar as pessoas atordoadas, afirmando que Natanael daria a solução final para aquela situação. Por fim, o jovem acaba

optando por se suicidar, jogando-se da torre e dando fim à loucura e ao sofrimento que tanto o atormentavam.

Com tantos elementos significativos no conto de Hoffmann a serem analisados sob um prisma psicanalítico, Freud opta por começar dando ênfase à relação da construção do sentimento de estranheza e ao fato de ele estar ligado tanto à figura do homem de areia quanto à ideia de se ter os olhos roubados.

A conclusão da história teria deixado claro para o leitor que Coppola, o oculista, era de fato o advogado Copélio (personagem presente nos relatos de infância de Natanael) e, por fim, o Homem de Areia. O fato de o medo de ter os olhos arrancados estar posicionado na narrativa como uma manifestação do Natanael menino, diz muito, para Freud, acerca deste ser um dos mais terríveis temores iminentemente infantis, como foi observado por suas experiências psicanalíticas.

Incluindo o elemento ainda não considerado, que é o da relação entre medo dos olhos serem arrancados e o medo da castração, Freud afirma que

o estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos que a ansiedade relacionada aos olhos, e ao medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado. Quando o criminoso mítico, Édipo, cega a si próprio, isto é simplesmente uma forma atenuada do castigo da castração, o único castigo que é adequado a ele pela **lex tallionis**. (FREUD, 2003, p. 139)<sup>70</sup>

Outro elemento considerado por Freud é a relação entre Natanael e a crença de que a boneca Olímpia era de fato um ser humano. Para ele, essa associação feita pelo jovem no conto também remete à infância, principalmente à fase em que as crianças não são capazes de distinguir com clareza os objetos vivos dos inanimados, e ele ilustra esse fato citando o exemplo claro de que as meninas geralmente brincam com suas bonecas como se fossem humanas (FREUD, 2003, p. 141).

Citando o médico alemão Jentsch novamente, Freud reafirma a ideia de que quando existe uma incerteza, na mente humana, acerca de um objeto ter ou não ter vida, isso acaba tornando-se uma condição favorável ao despertar do sentimento de estranheza. Favoráveis também a esse despertar seriam as regressões ao período da vida humana (infância) em que o ego não se distingue completamente do mundo externo e das pessoas em volta (FREUD, 2003, p. 140).

---

<sup>70</sup> the study of dreams, phantasies and myths has taught us that anxiety about one's eyes, the fear of going blind, is often a substitute for the fear of castration. When the mythical criminal Oedipus blinds himself, this is merely a mitigated form of the penalty of castration, the only one that befits him according to the **lex talionis** (FREUD, 2003, p. 139).

A teoria psicanalítica, para Freud, estaria correta em manter a crença de que todo afeto ligado a determinado impulso emotivo se transforma, caso reprimido, em ansiedade. Portanto, há uma categoria em que o elemento que amedronta, assusta, causa medo ou horror, pode ser constituído por algo reprimido que venha a retornar, pois esse elemento estranho, ele afirma, “é algo há muito familiar para a psique, e isso o alienou desta por ter sido reprimido” (FREUD, 2003, p. 153).<sup>71</sup> Um exemplo mais claro poderia ser o primitivo medo da morte que sempre vem à tona quando o mesmo é provocado por uma situação de perigo que o estimule. Embora acredite que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich*], que foi reprimido e que por fim retorna, o problema do estranho ou de sua natureza – e de sua apreensão por parte da análise psíquica – pode ainda estar longe de uma solução definitiva.

O último ponto tratado por Freud é o da construção das representações do estranho na literatura, que se distingue (nos contos de fadas, precisamente)<sup>72</sup> da construção das representações do estranho na experiência psíquica. Ele trata da liberdade do escritor imaginativo e afirma que em certos textos fantásticos – aqueles dialogam com a realização de desejos, a onipotência do pensamento, a animação de objetos inanimados –, como os contos de fadas, são incapazes de exercer uma influência estranha. Ele reitera essa ideia no seguinte trecho:

o estranho, assim como é descrito na **literatura** – na escrita criativa, em histórias fictícias – merece na verdade uma exposição em separado. É, acima de tudo, muito mais rico do que conhecemos pela experiência; contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações substanciais, pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado aparentemente paradoxal disso é que **muito daquilo que não seria é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, que estão ausentes na vida real.** (FREUD, 2003, p. 155-156, grifos do autor)<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> [...] for this uncanny element is actually nothing new or strange, but something that was long familiar to the psyche and was estranged from it only through being repressed (FREUD, 2003, p. 153).

<sup>72</sup> Freud cita os contos de fadas precisamente porque o mundo da realidade é descartado desde o princípio, onde será substituído por um sistema animista de crenças (FREUD, 2003, p. 156).

<sup>73</sup> The uncanny that in *fiction* – in creative writing, imaginative literature – actually deserves to be considered separately. It is above all much richer than what we know from experience; it embraces the whole of this and something else besides, something that is wanting in real life. The distinction between what is repressed and what is surmounted cannot be transferred to the uncanny in literature without substantial modification, because the realm of the imagination depends for its validity on its contents being exempt from reality test. The apparently paradoxical upshot of this is **that many things that would be uncanny if they occurred in real life are not uncanny in literature, and that in literature there are many opportunities to achieve uncanny effects that are absent in real life** (FREUD, 2003, p. 155-156, grifos do autor).

Com suas teorias acerca do estranho e suas contribuições para o desvendamento de algumas manifestações do inconsciente, Freud expandiu os horizontes tanto da crítica literária quanto das ciências sociais, lançando as bases para o desenvolvimento de uma crítica psicanalítica mais geral (que pode englobar textos literários pertencentes a qualquer gênero ou época) e da abordagem psicanalítica do horror (que nos interessa aqui). As bases lançadas atingiram diversas outras correntes, entre elas a corrente do chamado Pós-estruturalismo.

Uma das estudiosas que se apropriaram das ferramentas analíticas da psicanálise freudiana foi a teórica francesa Julia Kristeva, que em seu grande ensaio *Powers of Horrors: an Essay on Abjection* trabalha e ressignifica alguns conceitos de Freud e Lacan. Ela retoma conceitos como horror, castração, complexo de Édipo, conjugando com outros, tais quais: exílio, significante fálico [*phallic signifier*] e abjeto.

No campo dos estudos literário e cinematográfico acerca do horror, a abordagem freudiana permanece tendo um papel relevante nas análises acadêmicas das obras, muito embora, dos anos de 1980 para cá, tenha sido um pouco ofuscada por análises mais socioculturais dessas narrativas, bem como por um enfoque analítico em particular, a saber, o chamado apelo ao horror, que tem se mostrado uma tendência forte dentro da crítica literária e cinematográfica.

### **3.4.3 O apelo ao horror**

Por que o horror? Por que algumas pessoas escolheriam sentir medo, repulsão, pavor, quando geralmente os evitamos ao máximo em nossas vidas cotidianas? O que nos levaria a demandar pelas sensações estranhas que os acompanham? Ao lermos um livro, por exemplo, esperamos sentir uma miríade de sensações agradáveis, e um reflexo disto é o fato de que muito se discute sobre formas de aprimorar o papel agradável da leitura, assim como muito se discute sobre quais caminhos os autores devem percorrer para despertar esses bons sentimentos em seus leitores. Não tendo uma resposta clara, e partindo do senso comum, poderíamos afirmar que as pessoas que consomem literatura e cinema de horror sofreriam algum tipo de distúrbio, perversão, inclinações ao sadismo, masoquismo, etc.?

Como explicar a existência de audiências espalhadas pelo mundo todo que desejam sentir-se horrorizadas, bem como sentir toda a adrenalina, palpitação no coração, suor frio e uma série de outros estímulos corporais outrora indesejados, associados ao medo? Por que o

potencial de representação do horrível, as carnificinas, os banhos de sangue, bem como os monstros hoje em dia estão potencialmente mais assustadores, de modo que os efeitos horripilantes a serem provocados no leitor/expectador sejam cada vez mais viscerais? São muitos os questionamentos. Afinal, a partir do enfoque que aqui trataremos, respondê-los não é uma tarefa nada simples. E há uma gama de teóricos do horror que passaram a se preocupar com o chamado “apelo ao horror” [*the appeal to horror*], a fim de compreender as variantes implicadas na tão multifacetada tendência ao desejo de se sentir horrorizado, compartilhado pelos ferrenhos consumidores desse tipo de arte.

De acordo com Carroll (1990), alguns teóricos, inicialmente, tentaram justificar esse apelo ao horror baseando-se ora nas noções da psicanálise freudiana, como a do “retorno do reprimido” – que se tornou central na análise do horror desde a emergência da chamada crítica psicanalítica –, ora nos dispositivos de análise mais voltados para uma compreensão sociocultural deste fenômeno de difícil explicação. Sobre as noções psicanalíticas, podemos pontuar que, na ausência de explicações facilmente observáveis sobre “o apelo ao horror”, o gosto estético pelo que é repulsivo só poderia estar fundamentalmente assentado em alguma razão profundamente escondida, reprimida, latente, relacionada aos nossos traumas e desejos infantis, elementos que só poderiam ser trazidos à tona, à superfície para a nossa compreensão, através dos dispositivos de análise do inconsciente elegidos pela psicanálise.

Andrew Tudor, em seu artigo *Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre* (1997), sob o viés psicanalítico, explica e sintetiza o apelo ao horror, argumentando que um dado modelo do desenvolvimento humano pressupõe uma necessidade de repressão. O horror-arte, nesse contexto, operaria como uma “válvula de escape” pelo qual o reprimido ameaça vir à tona como uma espécie de advertência figurativa das consequências temíveis de se quebrar certas regras sociais no campo da sexualidade.

O que seria difícil para o analista do “apelo ao horror” sob o prisma psicanalítico seria justamente mapear os desejos inconscientes e os elementos reprimidos em cada um dos consumidores de histórias de horror, de modo a conseguir chegar a um denominador comum acerca do que causa esse desejo e apelo. Tal tarefa, no entanto, seria no mínimo potencialmente trabalhosa, e relativizaria muito as explicações que pudessem ser construídas.

Um dos teóricos que buscou compreender os fatores imbricados no consumo de narrativas de horror, por parte de algumas audiências, Noël Carroll, no já aqui citado *Philosophy of horror* (1990), destoa das abordagens psicanalíticas até então em voga, propondo um enfoque mais sociocultural na análise do “apelo ao horror”. Ele tentou tecer um conjunto de hipóteses para a problemática desse apelo, tratado em seu livro pelo nome de “paradoxo do horror” e que

se refere ao questionamento relacionado ao porquê de alguns de nós sermos atraídos pelo que é repulsivo, ou socialmente considerado como tal (CARROLL, 1990, p. 10).

Retomando a provocação no início desse tópico, seria meramente uma questão de perversão por parte dos espectadores? Afirmar isso não seria simplista demais e não faria com que perdêssemos de vista diversos outros elementos que poderiam construir uma linha de investigação mais abrangente?

É preciso, certamente, explicações mais plausíveis para o fato de o gênero horror ter se tornado tão popular. Carroll atenta-nos para o fato de que as narrativas de horror são construídas a partir de um viés ao mesmo tempo repulsivo e atrativo. Atração e repulsão se mesclam na configuração das histórias, e isso poderia explicar, em parte, o grande apelo que tais histórias possuem. O teórico, também, mapeia uma possível explicação no famoso – e aqui também já tratado – livro de H.P. Lovecraft, *The supernatural horror in literature*, em que o autor argumenta que o medo cósmico não causa apenas pavor, mas também admiração, ou seja, seria um medo conjugado a uma espécie de dimensão visionária, contemplativa. A partir dessa conjugação, em alguma medida, o horror cósmico poderia ser desejável. Carroll, entretanto, acha que o argumento de Lovecraft não se aplicaria às narrativas que não estão sob o rótulo de horror cósmico, sendo, portanto, um argumento incompleto (CARROLL, 1990, p. 191).

Tudor (1977) nos chama atenção para uma explicação que se enquadra numa perspectiva mais relativista social para o chamado “apelo ao horror”. Ou seja, nessa perspectiva, o foco seria determinar, através de fatores extratextuais, o que está sendo apelado e para quem, bem como em quais circunstâncias sócio históricas. Ou seja, só podemos tratar do “apelo ao horror” levando em consideração um contexto sócio temporal específico, uma vez que as audiências que consomem o horror-arte variam no tempo, no espaço e na história, e não podem ser reduzidas a uma única categoria geral. As suas especificidades culturais devem ser levadas em conta. Um exemplo disso seria o fato de uma mesma representação de monstro poder ser, ao mesmo tempo, assustadora, repulsiva, cômica, piedosa por audiências inseridas em diferentes contextos socioculturais.

Mas para Tudor, o problema da dificuldade em se eleger uma perspectiva sólida para a análise do “apelo ao horror” persiste, como fica claro na citação abaixo:

Esforços não psicanalíticos em geral, tais como os de Carroll [...] são mais susceptíveis de se dissolverem em uma série de explicações particulares relacionadas a características textuais específicas, audiências mutáveis, diferentes períodos históricos e distintos contextos sociais. E os modelos psicanalíticos, sem dúvidas já excessivamente redutores, serão particularmente ilusórios, conceitualmente inclinados a negligenciar a

variabilidade das respostas da audiência em nome da generalização espúria. (TUDOR, 1997, p. 443)<sup>74</sup>

O teórico retoma o argumento de alguns estudiosos, e este é o de que o caráter socialmente construído das respostas do público a determinadas representações do horrível se relaciona com determinadas ansiedades culturais em determinado lugar e em determinado período – e que acabam por moldar essas representações. Algumas temáticas de filmes de horror são iminentemente locais, transitórias, contingentes; e buscam expressar o que causa horror no campo social, transpondo o mesmo para as telas (TUDOR, 1997, p. 451).

Tudor evoca o exemplo dos filmes da década de 1950, que inclui a temática da ameaça de invasão alienígena, os riscos das empreitadas nucleares orquestradas por diversos países, bem como o papel cada vez mais imprevisível da ciência ao criar maravilhas e monstruosidades. Muitos filmes representam os medos socialmente partilhados ou as ansiedades culturais, como no caso do cinema de horror norte-americano, que refletiu os medos relacionados à xenofobia, ao comunismo, às bombas de destruição em massa, aos modos fordistas de organização social, ao sistema totalmente dependente da racionalidade técnico-científica do pós-guerra, etc (TUDOR, 1997, p. 458).

Toda essa descrição aqui empreendida demonstra que os novos críticos dos textos literários e dos filmes de horror estão cientes do papel da cultura e da sociedade, bem como da história, em moldar não só as representações do horrível, mas moldar, inclusive, o próprio “apelo ao horror” do qual viemos tratando até aqui. Colocando de modo mais claro, esse apelo deve ser compreendido como produto da interação entre características textuais próprias do gênero e circunstâncias sociais variadas.

Essa abordagem sociocultural, por outro lado, não exclui o inconsciente e a repressão enquanto noções que possam explicar (pelo menos em parte) alguns dos prazeres causados pelo horror. De acordo com ela, as perguntas que fizemos no início deste tópico teriam que ser formuladas da seguinte maneira: por que *certas* pessoas gostam do horror *em determinado* lugar e *num* tempo em particular?

Carroll insiste nas incongruências do argumento psicanalítico sobre o “apelo ao horror”. Ele simplifica esse apelo a tal ponto que chega a afirmar que o mesmo não tem a ver com a

---

<sup>74</sup> Non-psychoanalytic attempts at general explanation such as Carroll’s [...] are likely to dissolve into a series of particular explanations relating to specific textual features, mutable audiences, different historical periods and distinctive social contexts. And psychoanalytic models, arguably already excessively reductive, will be particularly misleading, conceptually inclined to neglect the variability of audience responses in the name of spurious generality (TUDOR, 1997, p. 443).

representação do monstro em um filme de horror (este é o exemplo que ele evoca) com substratos do inconsciente, mas tem a ver com a peculiar curiosidade que um monstro inspira, principalmente pelo poder que ele possui (CARROLL, 1990, p. 161).

O “apelo ao horror” talvez se explique de maneira simples também no que tange a uma das questões evocadas aqui desde o princípio. O público que consome narrativas de horror pode simplesmente desejar sentir pavor, medo, horror simplesmente porque, em sua consciência, todas as cenas, por mais horríficas que sejam, estarão sempre no plano ficcional, do faz-de-conta. Ou seja, aquelas sensações podem se assemelhar a sensações reais, mas pertencem à seara da fantasia e não haveria realidade alguma a emergir daquelas histórias para nos atormentar de verdade.

O fato é que a teoria, como demonstramos aqui, se ocupou de explicar o horror partindo de enfoques, perspectivas e dispositivos analíticos diferentes. Desde a definição mesma do que viria a ser o horror, passando por suas manifestações psíquicas, conscientes ou não, migrando para o campo dos gêneros literário e cinematográfico, buscamos demonstrar que o horror, com todas as suas definições e indefinições, ainda provoca uma abertura tanto de sentidos, historicamente atribuídos a ele e à sua natureza, quanto uma abertura de perspectivas múltiplas de análise.

O caráter múltiplo do horror, que até aqui tentamos provar, está mais bem descrito na citação de Fearley, que afirma:

O Demônio do Horror, se visível aos olhos mortais, seria visto não como uma Coisa, mas uma Multitude, uma sombra vasta e indefinida cheia de olhos, movendo-se vagamente dentro de sua própria imensidão, os tons de suas muitas vozes vindas de uma vasta distância e variando suas cadências glutinosas sílaba por sílaba. Suas visitas são excêntricas? Você nunca o vê gradualmente se aproximar ou recuar, mas você ouve seus passos atrás ou encontra-o surgindo de repente ao seu lado; à meia noite ele desenha sua cortina sem barulho [...] Ele se deleita em colocar faces não familiares em objetos familiares e mostrar formas familiares em lugares estranhos ou circunstâncias indesejáveis. (FEARLEY, 1895, p. 427)<sup>75</sup>

É esse caráter múltiplo, sem estar preso às convenções de gênero, que pretendemos explorar mais adiante neste trabalho. No próximo capítulo, vamos tratar do horror dentro das narrativas-foco dessa dissertação, a saber, *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*.

---

<sup>75</sup> The Demon of Horror, if visible to mortal eyes, would be seen not as Thing, but as Multitude, a vast, undefined shadow full of eyes, moving vaguely within its own immensity, the tones of its many voices coming from a vast distance and varying their glutinous cadences syllable by syllable. His visits are eccentric? You never see him gradually approach or slowly recede, but you hear his pursuing steps behind you or find him rising suddenly at your side; at midnight he draws the noiseless curtain [...]. He delights to put unfamiliar faces on familiar objects, and to present familiar shapes in strange places or unwanted circumstances (FEARLEY, 1895, p. 427).

Buscaremos apreender as representações do horrível a partir do mapeamento e descrição de trechos, cenas, personagens, elementos de enredo, ou seja, tudo que torna o horror nessas obras um elemento estrutural, que permeia ambas as narrativas, em quase toda sua totalidade.

A apreensão desse horror, ou dos seus elementos, deve ser pensada, analisada, concebida no trânsito entre os textos, em sua tradução. Além disso, queremos ressignificar alguns dos questionamentos que foram cruciais para refletirmos sobre o que nos leva a desejar sentir horror no campo da arte. Ou o que levaria um autor a buscar provocar esse estímulo em seus leitores/espectadores, a partir de sua escrita criativa. O principal desses questionamentos, que iremos nos valer, é o seguinte: o horror, tanto em *O Coração das Trevas* quanto em *Apocalypse Now*, é um elemento utilizado por autores para despertar o medo em seus leitores/espectadores? Ou algo mais, algo além? Poderíamos ir além, argumentando que o horror evocado *funciona* de outra maneira, como um dispositivo político de crítica a sistemas imperialistas e neoimperialistas, e que esse o choque provocado por esse horror nos chama atenção para refletirmos a barbárie que caracteriza a nossa civilização ocidental? Esse será o argumento principal a ser trabalhado em nosso próximo capítulo.

## **4 DAS “TREVAS” AO “APOCALYPSE”: A EXPERIÊNCIA DO HORROR NOS TRÓPICOS**

Nosso desafio agora, neste terceiro capítulo, é superar o fechamento das noções de horror promovido pelos estudos literários e cinematográficos – sobre o qual discutimos no capítulo anterior –, de modo a construirmos ferramentas analíticas mais sólidas com a proposta de abordagem do horror que nos dispusemos a fazer. Depois de o discutirmos nos limiares da língua, literatura, cinema e teoria, agora tentaremos estudar o horror nos limiares da tradução, da experiência histórica, ou, como propõe Luiz Costa Lima (2003), no limiar da experiência do homem branco nos trópicos.

Parece-nos, aqui, e pretendemos argumentar neste sentido, que a dolorosa e emblemática frase proferida por Kurtz e pelo Coronel Kurtz – “o horror! o horror!” –, tanto no romance quanto no filme, possuem um sentido ou sentidos que buscam traduzir os efeitos de experiências históricas mais profundas, que extrapolam o campo ficcional. Além disso, buscaremos discutir não só o que seria ou representaria o horror nas narrativas-foco e o modo pelo qual ele se expressa, mas também investigar como ele funciona na condição de crítica aos sistemas de exploração e à guerra. A indefinição e a abertura de significados desse horror provocariam inquietações em qualquer leitor de *O Coração das Trevas* e em qualquer espectador do longa-metragem *Apocalypse Now*. A ilegibilidade desse horror, segundo Bhabha, tem atraído “muita atenção interpretativa” (BHABHA, 2012). Além da problemática interpretativa, buscaremos ir além, nesse capítulo: mapear o horror em seus espaços, planos, e, sobretudo, suas dimensões tradutórias.

### **4.1 O horror em *O Coração das Trevas*: a terra, o nativo e o império**

#### **4.1.1 A terra**

Os ecos das emblemáticas palavras finais de Kurtz – “o horror! o horror!” – ainda ressoavam, na mente de Marlow, o marinheiro inglês e narrador de *O Coração das Trevas*, quando ele decidiu, a bordo de um barco chamado *Nellie*, ao crepúsculo, contar sua história a um grupo de marinheiros. O barco no qual se encontrava estava ancorado no rio Tâmis, em Londres, e a obscuridade que se aproximava ao mesmo tempo em que os raios de luz do sol já fracos sumiam pelo horizonte era também um eco da jornada obscura que Marlow estava prestes

a narrar. A sua dolorosa experiência nos trópicos e sua viagem tenebrosa ao coração da selva do Congo para resgatar aquela alma debilitada de nome Kurtz seriam o foco de sua narrativa.

A infância de Marlow já dizia muito sobre seu destino de viajante. Sempre fora apaixonado por mapas e pela vastidão do planeta que se apresentava às suas vistas naquele mundo de papel, com todos aqueles territórios insondáveis, prontos para serem explorados. Tais territórios, com divisões muito distintas das quais nós conhecemos hoje, estavam demarcados por fronteiras não apenas territoriais, mas políticas e econômicas, redefinidas e reconfiguradas a partir da presença do homem europeu e de sua máquina de exploração que se espalhava amplamente a partir do século XIX.<sup>76</sup> A certeza que inflava o coração infantil de Marlow era a de que o insondável território africano era um de seus destinos como futuro explorador e desbravador do mundo.

Diante do silêncio instaurado entre os tripulantes do *Neli*, nos primeiros parágrafos da novela, Marlow discursa sobre o antigo Império Romano e a dominação deste sobre os povos que viviam na região que ironicamente se tornaria, no futuro, o Estado-nação mais poderoso e explorador do mundo no século XIX: a Inglaterra. Ele compara os dois impérios em certo nível, ressaltando o caráter civilizatório da missão exploratória inglesa, que seria o de levar as luzes da civilização à selvageria dos territórios colonizados. Esta seria a ideia que “redimiria” o projeto exploratório inglês.<sup>77</sup> Ao mesmo tempo, e logo em seguida, Marlow ironicamente apresenta o espaço metropolitano como um dos lugares mais escuros da terra.<sup>78</sup> A terra outrora invadida pelo império romano, uma terra de trevas, foi novamente recoberta pelas trevas. As trevas pertenceriam ao espaço colonizado, assim como a África, mas em *O Coração das Trevas*, no início e no final, elas se voltam contra a Europa. Esta última e a África tornaram-se espaços ambivalentes quanto as trevas que as encobriam e, por mais que o discurso imperialista afirmasse o contrário, ambas não eram espaços tão antagônicos quanto pareciam.

---

<sup>76</sup> A confecção de mapas foi um dos recursos usados por alguns Estado-nações, a partir do séc. XIX, para estender a hegemonia europeia sobre territórios da África. Longe de serem uma representação neutra do continente africano, os mapas e a cartografia europeia em si conjugavam o saber geográfico com finalidades políticas e expansionistas. Para a França e Inglaterra, os mapas em geral facilitaram o *modus operandi* imperialista ao facilitar movimentos de tropa, assentamentos e criação de novas rotas. Bassett (1994), num artigo intitulado *Cartography and Empire Building in Nineteenth-Century West Africa*, enfatiza o quão úteis foram os mapas para o exercício e a logística do poder imperial. A partilha cartográfica do território africano aliou a construção dos mapas à construção mesma do império.

<sup>77</sup> Referimo-nos à afirmação de Marlow sobre a crença inglesa no caráter civilizatório de seus ideais coloniais, expressas no trecho: “o que nos redime [a nós, os ingleses] é a ideia em si. Uma ideia que existe por trás disso – não um pretoso sentimento, mas sim uma ideia. E uma crença altruísta na ideia – algo que você possa elevar, se curvar diante e oferecer sacrifícios para” (CONRAD, 2011, p. 13). Trecho em inglês: “What reedems it is the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretense but an idea; and an unselfish belief in the idea – something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to...” (CONRAD, 2011, p. 104)

<sup>78</sup> E mesmo assim... [Londres] tem sido um dos lugares mais sombrios do mundo (CONRAD, 2011, p. 11) [And this also... has been one of the dark places of the Earth (CONRAD, 2011, p. 103)].

Embora, na novela, Conrad esteja deixando claro que as trevas podem de igual modo encobrir a Europa, somente o espaço colonial pode produzir o horror. E Marlow tinha ciência de que não deveria transportá-lo para a metrópole nem traduzi-lo para a prometida de Kurtz. Para o marinheiro inglês, esse horror não poderia – ou deveria, para o bem de todos – adentrar o espaço metropolitano, nem atingir a civilização, ou o discurso. Como afirma Homi Bhabha, a preferência de Marlow pelo silêncio acerca do horror experimentado por Kurtz e por ele, bem como a adoção de uma tradução do horror como significando o nome da prometida, reforça que as histórias do amor local só podem ser contadas “nas entrelinhas das trágicas repressões da história” (BHABHA, 2012, p. 337). Sendo assim, Marlow, ao conduzir a trágica história colonial para o campo ficcional do universo idealista vitoriano feminino, deixou o horror num espaço limítrofe, intransponível, intraduzível. A experiência do horror nos trópicos jamais pôde ser partilhada, pelo menos até o início daquele relato. Voltaremos a esse argumento num outro momento.

Prosseguindo com a descrição dos desdobramentos narrativos da novela conradiana, ressaltamos o momento em que Marlow narra que, desde criança, estava munido da crença num destino náutico, destino esse que o permitisse percorrer os lugares mais recônditos do planeta. Para concretizar tal desejo, contou com a ajuda de sua tia que conhecia um agente administrativo de um entreposto comercial no Congo e conseguiu um emprego para ele junto a uma companhia belga de exploração de marfim. O emprego consistia em pilotar um barco a vapor e carregar marfim por rios congolezes. É claro que, na narrativa, esta atribuição estaria em primeira instância. Em outro momento, Marlow ganha uma missão bastante peculiar e completamente fora de sua competência de marinheiro.

Com o cumprimento de seus desígnios infantis, o jovem desbravador pôde enfim começar sua jornada pela África Equatorial, mais precisamente pelo Congo sob domínio privado do rei belga Leopoldo II. A viagem inicial, de acordo com suas descrições, era como um prelúdio ao espetáculo de horrores que estava prestes a presenciar em solo congolês. Ainda a bordo, Marlow descreve suas primeiras impressões do espaço colonial e de seus mistérios.

Passamos por alguns outros lugares com nomes estranhos, aonde a alegre dança da morte e do comércio prosseguia sob uma atmosfera inerte e terrosa **como se fosse uma catacumba escaldante**; ao longo daquele litoral sem forma, emoldurado por ondas perigosas, **como se a própria Natureza tentasse repelir os intrusos**; entrando e saindo de rios com correntezas mortais, mesmo em vida, cujas margens apodreciam sob o lodo, cujas águas, engrossadas com o limo, invadiam mangues deformados **que pareciam se contorcer diante de nós ao cabo de um desespero impotente**. Não paramos tempo suficiente em lugar nenhum para obtermos alguma impressão detalhada, mas o sentimento geral de um espanto vago e opressivo crescia

dentro de mim. **Era como uma peregrinação fatigante por entre caminhos repletos de pesadelos.** (CONRAD, 2011, p. 22, grifos nossos)<sup>79</sup>

Essas metáforas (grifadas acima) utilizadas por Marlow para descrever o que seria uma primeira impressão de um inglês acerca do território colonial ilustram o fato de que estamos aí diante das primeiras representações do horror evocadas na narrativa e, como podemos notar, elas estão associadas à terra – primeiro elemento produtor do horror que discutiremos aqui. Trata-se de uma terra hostil a tudo que pertence ao selo civilizatório ocidental e branco. De acordo com as descrições acima, trata-se de uma terra viva, onisciente e ciente das invasões e das ações de extermínio e pilhagem praticadas ali contra ela e contra seu povo; uma terra resistente, fantasmagórica, poderosa, vingativa. Marlow afirma, em outro momento, que foi a selva, a floresta que “encontrara [Kurtz] logo no início e lhe impusera uma terrível vingança por sua fantástica invasão” (CONRAD, 2011, p. 73).<sup>80</sup>

Mas não apenas esses trechos de *O Coração das Trevas* ilustram o quão vivas a natureza e a terra se apresentam na novela e o quão dispostas elas se mostram em produzir o horror que o homem branco experimentaria em seu seio.

Como buscaremos demonstrar – não só nesta discussão acerca das associações entre o horror e a colônia, como também das associações entre o mesmo e o nativo –, não é apenas o suposto afastamento entre selvageria e civilização que marcam a experiência de Marlow no território colonial. O que marca tal experiência é, sobretudo, o elo, o parentesco, ou melhor, a ciência desse parentesco entre nossa terra e a deles, entre “Nós” e “Eles”. Para o discurso colonial, não haveria – ou não poderia haver – qualquer correspondência direta entre selvageria e civilização. Marlow, no entanto, rasura a suposta realidade por trás desta crença, não só utilizando a imagem das trevas que encobrem tanto o rio Congo quanto o rio Tâmis, mas, sobretudo, demonstrando, em sua narrativa, que a selvageria que marca o território africano e seu povo pertenceu também a ele, num estágio primitivo da humanidade que o constitui. Pois a selvageria, como estágio que precede a civilização, é um eco distante e ao mesmo tempo próximo do que seria considerado, pelo etos imperialista, como o mais alto grau de desenvolvimento das potencialidades humanas. A viagem de barco pelo rio em forma de

---

<sup>79</sup> We called at some more places with farcical names, where the merry dance of death and trade goes on in a still and earthy atmosphere **as of an overheated catacomb**; all along the formless coast bordered by dangerous surf, **as if Nature herself had tried to ward off intruders**; in and out of rivers, streams of death in life, whose banks were rotting into mud, whose waters, thickened into slime, invaded the comforted mangroves, **that seemed to writhe at us in the extremity of an impotent despair**. Nowhere did we stop long enough to get a particularized impression, but the general sense of vague and oppressive wonder grew upon me. **It was like a weary pilgrimage amongst hints for nightmares** (CONRAD, 2011, p. 111-112, grifos nossos).

<sup>80</sup> But the wilderness had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion (CONRAD, 2011, p. 153).

serpente, o contato físico e sobrenatural com a natureza era como um movimento de volta a um passado primitivo.

Um conceito recorrente nos estudos pós-coloniais que pode contribuir para entendermos a dimensão da representação da África no imaginário inglês vitoriano de Marlow é o conceito de primitivismo, que se refere aos modos pelos quais hierarquias são construídas em torno de práticas culturais diferenciadas e que se dão a partir do olhar de um [dito soberano, superior] sobre o outro. A visão primitivista sobre o continente africano foi bastante utilizada, no discurso imperialista, para legitimar os modos de exclusão, domesticação e exploração dos povos nativos dos territórios coloniais (HAWLEY, 2001, p. 363). Imerso nesse universo de representações negativas do espaço colonial, legitimado por diversas formações discursivas<sup>81</sup>, Marlow experimenta o horror de uma terra longínqua, mágica, concebida deste modo a partir da sua crença nela como sendo o eco de um passado longínquo e indesejado, daí sua afirmação de que a experiência no Congo era como “viver em meio ao incompreensível e, ao mesmo tempo, detestável” (CONRAD, 2011, p. 13).

Prosseguindo com as descrições de Marlow sobre a terra e sua dimensão mágica, onisciente e produtora do horror, destacamos o trecho abaixo:

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. Lá tudo era muito quieto. [...] Se aquilo significava guerra, paz ou alguma forma de oração, não podíamos dizer. As auroras eram anunciadas pelo cair de uma quietude fria; os lenhadores dormiam, como o fogo baixo das lareiras; o estalido de um pequeno galho faria vocês se sobressaltarem. (CONRAD, 2011, p.47)<sup>82</sup>

Podemos notar, a partir do trecho transcrito acima, que as manifestações mais comuns e simples da natureza, no território congolês, servem como uma espécie de elemento que tensiona a narrativa todo o tempo, como se em qualquer momento, ou qualquer movimento, a selvageria orquestrasse um ataque aos brancos invasores. Era como se cada rajada de vento,

---

<sup>81</sup> Em seu livro *Cultura e Imperialismo*, Edward Said identifica e examina esses processos, no nível da representação e do discurso, de construção dos territórios coloniais no imaginário das civilizações europeias. Para isso, examina tais processos a partir de dimensões que extrapolam o plano das leis econômicas e políticas, detendo-se numa dimensão outra, frequentemente ignorada como um elemento constituinte do *modus operandi* imperialista: a cultura. A partir da literatura, das artes visuais e da música o imaginário do povo europeu foi moldado e condicionado a conceber as colônias como lugares cuja civilização precisava ser desenvolvida, legitimando, portanto, inúmeras formas de exploração.

<sup>82</sup> The reaches opened before us and closed behind, as if the forest had stepped leisurely across the water to bar the way of our return. We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness. It was very quiet there. [...] Whether it meant war, peace, or prayer we could not tell. The dawns were heralded by the descent of a chill stillness; the woodcutters slept, their fires burned low; the snapping of a twig would make you start (CONRAD, 2011, p. 132).

cada som emitido por um pássaro, ou o rufar de um tambor dentro da selva carregasse consigo um significado que se relacionaria, direta ou indiretamente, ao horror, que, neste caso, está também associado ao medo e às manifestações físicas a ele relacionadas.

As primeiras impressões de Marlow sobre a terra, ainda quando ele chegava a seu destino na selva africana, se apresentam, para um leitor atento, como uma espécie de fio condutor às trevas que estariam por vir. Mas, para conhecê-la, para experimentá-la mais profundamente, Marlow precisou descer do barco. Uma vez em terra firme, ele se viu confrontado com novas dimensões do horror, experimentado em momentos diferentes e em níveis distintos. O primeiro momento se refere à sua descida do barco para conhecer o entreposto comercial ao qual passaria a servir. Por lá a natureza ainda se mostrava modesta em revelar seus horrores, manifestando-se a partir de sons estranhos, tanto humanos quanto naturais e da neblina ofuscante, por exemplo.

Já a segunda refere-se à descida do barco após a travessia do rio Congo, quando Marlow já havia recebido sua missão de resgatar Kurtz e se dirigia ao coração da selva congoleza para cumprir tal desígnio. Neste ponto em específico, a narrativa adquire uma dimensão em que o natural e o sobrenatural se mesclam, onde a natureza e a terra revelam seu caráter misterioso, insondável e poderoso. Mais que isso, é neste momento da narrativa que elas revelam o fascínio e a ruína que exerceram sobre Kurtz.

Eu tentei quebrar o feitiço – o feitiço pesado e obscuro da selva – que parecia drená-lo para o seu seio sem piedade através do despertar de instintos brutais e esquecidos, através da lembrança de paixões monstruosas e gratificantes. Estava convencido de que ela sozinha o tinha conduzido para as margens da selva, para a mata, em direção do clarão das fogueiras, da batida dos tambores, do zumbir de estranhos encantamentos; ela sozinha tinha seduzido a alma corrupta dele para além dos limites das aspirações permitidas. (CONRAD, 2011, p. 82)<sup>83</sup>

Um dos motivos para a incapacidade de Kurtz em deixar seu refúgio selvagem, sua fantasmagórica imagem – como podemos visualizar no fragmento acima – foi, como Marlow afirma, o “feitiço da selva”. Não poderia haver um motivo racional, na concepção do marinheiro, para que Kurtz tivesse perdido sua identidade, sua civilização e, portanto, tudo isso só poderia ter sido provocado por algum poder sobrenatural, mágico, que fez com que aquela

---

<sup>83</sup> I tried to break the spell – the heavy, mute spell of the wilderness – that seemed to draw him to its pitiless breast by the awakening of forgotten and brutal instincts, by the memory of gratified and monstrous passions. This alone, I was convinced, had driven him out to the edge of the forest, to the bush, towards the gleam of fires, the throb of drums, the drone of weird incantations; this alone had beguiled his unlawful soul beyond the bounds of permitted aspirations (CONRAD, 2011, p. 160).

alma debilitada tivesse se entregado à selvageria e construído um império de crânios ao seu redor.

O choque entre a civilização e a “selvageria”, que marca a subjetividade do homem branco no espaço da colônia, em *O Coração das Trevas*, expresso no personagem Kurtz, permite desdobramentos interpretativos múltiplos. Deteremo-nos na interpretação operada por Marlow, que é a total descrença numa explicação racional para os desvios de conduta de Kurtz no meio da selva. Para ele, só poderia ter sido a terra, o ambiente e a selvageria que as caracterizavam que teriam tornado aquele brilhante explorador de marfim, aquele “homem notável” num “demônio flácido”. Somente ela poderia tê-lo tomado em seus braços, tê-lo “amado, abraçado, penetrado em suas veias, consumido a sua carne e aprisionado a sua alma ao próprio destino dela através de inconcebíveis cerimônias de alguma iniciação demoníaca” (CONRAD, 2011, p. 61).<sup>84</sup>

Gostaríamos de destacar, por fim, como as relações entre a terra e o Horror – que perpassam as representações negativas que os europeus construíram e reproduziram sobre o território colonial – também dialogam com o modo com o qual a obra se relaciona às representações do horrível evocadas pelo horror literário. Há, em *O Coração das Trevas*, uma série de trechos que enfatizam os sobressaltos, arrepios, olhos arregalados, visões demoníacas, crânios espalhados pelo chão, corpos agonizantes e uma série de características presentes em narrativas de horror. Para ilustrar como a narrativa evoca pontos de dialogicidade com as narrativas do gênero, destacamos o trecho abaixo:

Um clamor queixoso, modulado em dissonâncias selvagens, preencheu os nossos ouvidos. O completo e inesperado de tudo aquilo fez com meus cabelos arrepiassem por debaixo do meu gorro. 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. 51)<sup>85</sup>

Podemos notar que as inquietações filosóficas, expostas por Marlow por toda a novela, se conjugam com inquietações que são também físicas. Não queremos, com o trecho acima destacado e a associação que fizemos entre a novela e as histórias clássicas de horror, afirmar que a obra conradiana pertence ao gênero horror. O que queremos dizer é que, ao evocar o

---

<sup>84</sup> It had taken him, loved him, embraced him, got into his veins, consumed his flesh, and sealed his soul to its own by the inconceivable ceremonies of some devilish initiation (CONRAD, 2011, p. 144).

<sup>85</sup> A complaining clamor, modulated in savage discords, filled our ears. The sheer unexpectedness of it made my hair stir under my cap. I don't know how it struck the others: to me it seemed as though the mist itself had screamed, so suddenly, and apparently from all sides at once, did this tumultuous and mournful uproar arise (CONRAD, 2011, p. 137).

horror, Conrad nos traz a dimensão também do suspense, do medo, do grotesco, daquilo que causa arrepios em nós, e também em seus personagens. Estamos apenas tentando demonstrar a ambivalência do horror na obra conradiana e sua abertura para as multiplicidades de sentidos.

#### 4.1.2 O nativo

Discutiremos, neste tópico, como o horror em *O Coração das Trevas* se relacionada a outro elemento além da terra, a saber, o nativo. No início da novela, quando Marlow começa a contar aos marinheiros sua aventura pelas selvas congolenses, os nativos africanos não pareciam ser uma preocupação inicial para Marlow. Ele discorre sobre suas perspectivas quanto ao desbravamento do vasto mundo que conhecera nos mapas e seus anseios em trabalhar conduzindo um vapor que carregaria marfim por rios selvagens. Até então, ele não tinha dimensão do quanto seria afetado pelo Outro com o qual teria um encontro.

Antes de encontrar aquele “demônio flácido, dissimulado, de olhos débeis de uma estupidez opressora e cruel” (CONRAD, 2011, p. 24)<sup>86</sup> a quem chamavam Kurtz, Marlow se depararia, em seu percurso, com outros sujeitos que lhe despertariam horror, seja pelos seus comportamentos “selvagens” ou pelos modos de subjugação ao qual eram infligidos. O horror que se relaciona ao nativo é ambivalente em *O Coração das Trevas*, como demonstraremos aqui.

Para experimentar o horror, assim como Willard em *Apocalypse Now* (que compreendeu tardiamente o que deveria ter feito para evita-lo – “*never leave the boat*”), Marlow precisaria pisar em solo firme. Contudo, ainda a bordo do vapor francês que o levava para o Congo, ele se depararia com cenas que lhe proporcionariam uma pequena dimensão do que veria e experimentaria no espaço colonial. Trata-se da visão de um barco remado por nativos negros.

[...] um escaler vindo do litoral nos trazia um contato momentâneo com a realidade. Era remado por nativos negros. Podia-se ver de longe a brancura de seus olhos cintilando. Eles gritavam e cantavam; de seus corpos corria transpiração; os rostos desses camaradas eram como máscaras grotescas, entretanto, eles tinham ossos, músculos e vitalidade selvagens, uma intensa energia de movimento que era tão natural e verdadeira como a arrebatção ao longo da costa. (CONRAD, 2011, p.21)<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> [...] a flabby, pretending, weak-eyed devil of a rapacious and pitiless folly (CONRAD, 2011, p. 113).

<sup>87</sup> [...] the boat from the shore gave one a momentary contact with reality. It was paddled by black fellows. You could see from afar the White of their eyeballs glistening. They shouted, sang; their bodies streamed with perspiration; they had faces like grotesque masks – these chaps; but they had boné, muscle, a wild vitality, an intense energy of movement, that was as natural and true as as the surf along the coast (CONRAD, 2011, p. 111).

A primeira reação de Marlow ao se deparar com os nativos é ambivalente. Um misto de pavor e admiração. Ao mesmo tempo que pareciam grotescos a seu ver, tão diferentes do “Nós” que o marinheiro ali representava, eles demonstravam força e vitalidade na condução do trabalho e do empreendimento coloniais. A visão positiva – se não dos nativos em si, pelo menos do que faziam e/ou da força que imprimiam ao que faziam – se dissipa logo em seguida, quando Marlow afirma que o sentimento que carregava consigo, aquele de que o mundo era (ou lhe parecia) verdadeiramente justo, duraria pouco tempo, pois algo viria espantá-lo.

Enquanto o vapor seguia seu destino e Marlow contemplava o outro barco repleto de negros trabalhando exaustivamente, um companheiro a bordo assegurou-lhe a existência de um acampamento de nativos por onde passavam e chamou-os de inimigos, algo que Marlow não acreditava que fossem.

Ainda que seu trabalho fosse náutico em primeira instância, Marlow precisaria se apresentar ao entreposto da administração central, de modo a receber as coordenadas de seu trabalho na companhia. O local ao qual precisava se apresentar ficava no final de uma ribanceira. Ao subi-la, ouviu um barulho que o fez imediatamente virar a cabeça. Vinham atrás dele seis negros nativos que avançavam em fila. Marlow os descreve no trecho a seguir:

Eu podia ver cada uma das suas costelas, as juntas de seus membros pareciam nós de uma corda; cada um deles possuía um colar de ferro no pescoço e todos aqueles estavam unidos por meio de uma corrente, cujos elos balançavam entre eles, em um tintilar ritmado. [...] Mas esses homens não possuíam um mínimo de imaginação para serem classificados como inimigos. Eram chamados de criminosos e a lei ultrajante, como mariscos despedaçados, havia se abatido sobre eles, em um mistério insolúvel oriundo de além-mar. Todos os peitos magros arfavam ao mesmo tempo, as narinas violentamente dilatadas tremiam, os olhos fitavam com dureza a colina acima. 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. 23)<sup>88</sup>

As bases sobre as quais se configura o horror que relacionamos, aqui, ao nativo em *O Coração das Trevas* são três: a aparência dos nativos que, para Marlow, parece ontologicamente horrenda (como fica claro na descrição dos rostos deles como sendo similares a “máscaras grotescas”), a exploração de seus corpos e as mutilações por eles sofridas graças ao regime desumano de trabalho ao qual eram forçados a cumprir ininterruptamente e a humanidade que

---

<sup>88</sup> I could see every rib, the joints of their limbs were like knots in a rope; each had an iron collar on his neck, and all were connected together with a chain whose bights swung between them, rhythmically clinking. [...] but these men could by no stretch of imagination be called enemies. They were called criminals, and the outraged law, like the bursting shells, had come to them, an insoluble mystery from over the see. All their meager breasts panted together, the violently dilated nostrils quivered, the eyes stared stonily uphill. They passed me within six inches, without a glance, with that complete, deathlike indifference of unhappy savages (CONRAD, 2011, p. 113).

partilham em comum com os brancos exploradores, ideia que horroriza Marlow em primeira instância.

Como vimos no trecho anterior, Marlow não descreve os negros nativos individualmente, mas sempre em conjunto e nos mesmos modos e situações: acorrentados, andando em filas, trabalhando exaustivamente, suando e respirando em uníssono. Isso revela muito da visão de Marlow sobre esses homens não como sujeitos – na concepção liberal clássica (em voga no pensamento filosófico inglês do séc. XIX) –, mas como um coletivo, uma massa de trabalhadores forçados que serviam, na narrativa e na economia imperialista, apenas para manter funcionando a máquina de exploração colonial europeia. Além disso, é importante ressaltar o fato de Marlow descrer na capacidade de resistência dos nativos.

Por essa e por outras razões, Said (2011) argumenta, em sua análise de *O Coração das Trevas*, que, por mais virtuosa que tenha sido a denúncia de Conrad ao mostrar a contingência do imperialismo e suas monstruosidades, ele e seu narrador Marlow não conseguiam conceber uma África livre, pós-colonial, liberta do domínio “da missão civilizatória” europeia, pois não acreditavam na resistência e na capacidade de autogestão dos “selvagens” africanos quanto aos seus destinos, bem como aos de suas terras e nações.

Luiz Costa Lima, assim como Edward Said, também identifica essa trágica fragilidade na crítica de Conrad ao imperialismo, impressa em sua obra. O passo além, na obscuridade que caracteriza a obra e que, por tal razão, tem despertado a emergência dos embates de significação, não consegue ser dado.

Esse é um ponto cego que Conrad não consegue ultrapassar – seja por limites seus, seja pelo temor da reação dos leitores britânicos, seja por uma e outra coisa. Por certo, sua ficção vai bastante além de seu conservadorismo. Mas a tensionalidade que o impulsiona além de seu limite individual também tem seu limite. (LIMA, 2003, p. 212)

Essa tensionalidade característica é justamente aquilo que permite o transbordamento do texto conradiano, que dá suporte às leituras que se distanciam do que supostamente teria sido a intenção do autor. Conrad é uma figura tão politicamente obscura quanto sua obra. Lima (2003) expõe e argumenta as condições que moldaram o escritor até o momento da publicação de *O Coração das Trevas* e sua descrença, através de dados biográficos e escritos não literários do próprio Conrad, em um engajamento explícito, claro e contundente que supostamente o autor tivera com a causa do fim do imperialismo. Isso porque Conrad, na condição de um expatriado polonês escrevendo na língua da nação que o acolheu, ou seja, a Inglaterra, não iria querer contrariar explicitamente os interesses de sua nova pátria. Seria por demais ingênuo, portanto,

da parte de alguns leitores e críticos, acreditar ou defender a ideia de que Conrad está claramente criticando o imperialismo, tanto o belga quanto o inglês, em *O Coração das Trevas*.

Ao mesmo tempo, Lima (2003) demonstra que, desde *An Outpost of Progress*<sup>89</sup>, Conrad lança as bases para a construção de narrativas que viriam a dar ênfase na destituição da *morale* do homem branco fora de sua nação de origem, ou, como o próprio crítico sugere, nos “trópicos”<sup>90</sup>. É preciso pontuar que, em Conrad, essa ênfase se dá a partir da conjugação do imperialismo e da moral ocidental, combinação que levaria o homem branco ao colapso das suas convicções, filosofias e valores. Não é um questionamento, uma crença na destituição moral desses valores *em si*, mas sempre algo que parte do contato desse homem com o mundo não-civilizado, onde ele expõe a ganância pelo poder de subjugar os outros e tomar o que é, ou deveria ser, deles.

Pelos motivos expostos nessa discussão acerca da crença na intencionalidade virtuosa de Conrad, algumas (re)leituras contemporâneas insistem na crença de que *O Coração das Trevas* lança uma luz sobre a causa do fim do imperialismo e da subjugação dos nativos. Acreditamos que, de fato, a obra lança essa luz muito mais pela tensionalidade que a obra produz – através de seu caráter obscuro, ambíguo e aberto a diversas leituras – do que pela intencionalidade do autor, seja ela qual tenha sido.

Voltando à discussão central do horror que o nativo produz em Marlow – e só nele, até o ponto da narrativa em que Kurtz ainda é uma abstração no pensamento do marinheiro –, o horror que ele sente torna-o diferente dos seus companheiros colonizadores do entreposto comercial. Isso porque ele não é indiferente à situação de exploração dos negros nativos. Além do elemento da exploração dos corpos dos negros, que produz o horror, há também o reconhecimento do parentesco entre “Nós” e “Eles”, como expresso no trecho a seguir.

Era sobrenatural e os homens eram... não, eles não eram 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

---

<sup>89</sup> *An Outpost of Progress* é um conto que foi escrito por Joseph Conrad. Inserido no livro *Tales of Unrest* (1898), o conto relata a história de dois homens brancos que trabalham num entreposto comercial no meio de uma selva africana. Sem tarefas bem definidas, esses homens transformam-se em parasitas no sistema ao qual servem. Essa obra é, para Lima (2003), o sinal de que um pensamento novo e um modo diferente de trabalhar a problemática da experiência do homem branco nos trópicos estavam germinando na escrita conradiana.

<sup>90</sup> Em *Redemoinhos do Horror: as margens do Ocidente*, Costa Lima analisa obras cujo enfoque se direcionam às experiências da colonização. Um termo corrente, que se refere, em seus textos críticos, a lugares fora da civilização de origem, é o de trópicos. O sentido corrente da palavra refere-se à linha imaginária que dividira geograficamente o planeta, como é o caso dos trópicos de Câncer e Capricórnio. Mas o crítico propõe uma metaforização das fronteiras globais, também imaginárias, ao utilizar esse termo. As fronteiras podem ser – e são – múltiplas e delimitam, na prosa crítica de Costa Lima, os espaços fora da civilização branca de matriz europeia. Aqui, recorreremos a esse termo para discutirmos como o Horror se configura como uma experiência do homem branco nos trópicos, tanto no texto de partida (o romance) quanto no de chegada (o filme).

aquela selvagem e apaixonada baderna. Horrível. Sim, era horrível o suficiente. (CONRAD, 2011, p.47, grifo nosso)<sup>91</sup>

O horror que se relaciona com o nativo não está nunca associado ao medo do Outro, no sentido de concebê-lo como ameaça, pois, como já afirmamos, Marlow acreditava da incapacidade dos negros congolezes de resistirem, seja por uma impossibilidade característica (ontológica, da sua “natureza” de “subjugados”) ou pela falta de condições de enfrentar o branco colonizador armado até os dentes. Os nativos estavam sob controle e não possuíam armamentos como os dos colonizadores que lhes subjugavam. O que aterroriza Marlow, em relação à essa subjugação dos negros congolezes, era a não compreensão do porquê aqueles homens não resistirem, como fica claro no trecho abaixo.

O porquê, em nome de todos os demônios torturantes da fome, eles não partiam para cima de nós – eles eram trinta contra cinco [...], ainda me espanta quando paro para pensar sobre aquilo. Eles eram homens grandes e potentes, sem grande capacidade de medir consequências, corajosos, com muita força, mesmo que a pele já não apresentasse o mesmo viço e os músculos já não fossem tão firmes. (CONRAD, 2011, p. 53)<sup>92</sup>

Portanto, embora descesse na capacidade de resistência dos nativos, Marlow reconhecia a possibilidade ali latente, sobretudo no trecho que transcrevemos acima, dessa resistência se materializar. O que horroriza o marinheiro, neste episódio, não é a possibilidade de ser morto pelos nativos que estavam em vantagem numérica, mas não conseguir compreender ou desvendar o mistério por trás da rendição passiva daqueles seres humanos nas condições degradantes de subjugação na qual se encontravam. Tudo isso estava distante da compreensão do que os cercava.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> It was unearthly, and the men were – No, they were not inhuman. It would come slowly to me. They howled, and leaped, and spun, and made horrid faces; but what *thrilled* you was just the thought of their humanity – like yours – the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough (CONRAD, 2011, p. 132, grifo nosso).

A edição de *O Coração das Trevas* em português, que utilizamos nesta pesquisa, traduz o trecho “No, they were not inhuman” como “não, eles não eram humanos”, sendo que o termo inglês *inhuman* significa não-humano. Sendo assim, Marlow está afirmando um parentesco entre ele e os nativos, mas essa ideia do parentesco e seu reconhecimento, ainda assim, o aterrorizam, lhe provocam horror. É importante lembrar aqui que Chinua Achebe, em sua leitura crítica da novela conradiana, acreditava – sobre este trecho do qual estamos tratando – que Marlow estaria reafirmando a não-humanidade dos negros congolezes, e não reconhecendo sua humanidade, ou até mesmo reconhecendo o parentesco entre os mesmos e os homens brancos europeus.

<sup>92</sup> Why in name of all the gnawing devils of hunger they didn't go for us – they were thirty to five [...] amazes me how when I think of it. They were big powerful men, with not much capacity to weigh the consequences, with courage, with strength, even yet, though their skins were no longer glossy and their muscles no longer hard (CONRAD, 2011, p. 137).

<sup>93</sup> Estávamos distantes da compreensão do que nos cercava (CONRAD, 2011, p. 47). We were cut off from the comprehension of our surroundings (CONRAD, 2011, p. 132).

Como o horror relacionado ao nativo em *O Coração das Trevas* não está relacionado ao medo, ele, portanto, só poderia povoar outra instância do pensamento ou da experiência de Marlow. Se relacionaria, outrossim, ao reconhecimento de um possível parentesco com aquela humanidade concebida como longínqua, primitiva, que seria uma espécie de elo que unia “Nós” e “Eles” – um elo não tão perdido, mas indesejado.

É evidente que Marlow oscila no reconhecimento desse parentesco e da própria ideia de humanidade dos negros congolezes. A recorrência a termos como *savages*, *men* ou *black fellows* demonstra isso. Mas a questão vai além do puro reconhecimento ou de classificações linguísticas, pois tem implicações políticas, inclusive.

Acreditar que aqueles nativos africanos, com suas práticas canibalistas, seus ornamentos “estranhos” e seus corpos desnudos eram humanos, seria o mesmo que admitir, em certo nível, que *eles* e os brancos eram iguais, compartilhavam de uma humanidade que poria em cheque as teorias de superioridade e supremacia desses brancos europeus, por eles consideradas “naturais” – teorias essas tão recorrentes no discurso eurocêntrico ocidental no século XIX. Portanto, Marlow sabia das implicações, tanto para sua crença inglesa (ainda sólida) no progresso e na necessidade de levar as luzes da civilização aos povos africanos, e não estava pronto para perdê-la.

Esse comportamento do marinheiro, quanto à humanidade compartilhada com os nativos, pode ser bem expresso na citação de Carbonieri (2013) acerca da produção da diferença no contexto colonialista.

Uma vez que o Outro colonizado configurava-se essencialmente como uma entidade identitária sobre a qual os europeus projetavam os contrários dos atributos positivos que consideravam como seus, os efeitos desses enfrentamentos só podiam ser analisados sob uma ótica negativista. Um medo recorrente rondava as mentes dos colonizadores, o de que pudessem sofrer uma diminuição ou retrocesso simplesmente por se imiscuírem com os colonizados. E, nas obras literárias do final dos oitocentos, surgiam manifestações gradativamente mais intensas desse temor. (CARBONIERI, 2013)<sup>94</sup>

Para além do horror da humanidade partilhada entre o colonizador e o colonizado, há o horror da exploração e subjugação dos corpos negros que transitam pela selva congoleza. Há uma cena, em especial, que podemos analisar aqui, que é aquela em que Marlow vê – e isso o

---

<sup>94</sup> CARBONIERI, Divanize. *A história nos subsolos da literatura: as narrativas coloniais e pós-coloniais de língua inglesa*. Mulemba. Rio de Janeiro, n.8, junho, 2013. Disponível em:<[http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo\\_8\\_3.php](http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_8_3.php)>. Acesso em 26 de novembro de 2014.

deixa “horrorizado”<sup>95</sup> – um dos nativos erguendo-se do chão e andando de quatro pela terra até alcançar um rio e beber de suas águas, avidamente. Como um colega do entreposto havia afirmado, os homens europeus que iriam para lá, trabalhar na companhia de exploração, “não deveriam ter entranhas” (CONRAD, 2011, p.30).<sup>96</sup> “Não ter entranhas”, neste caso, significaria, para um bom branco no espaço colonial, munir-se de uma frieza que permitiria a condução do pragmatismo imperialista requerido pelos dirigentes das empreitadas exploratórias ocidentais, algo que Marlow e Kurtz, ao experimentarem o horror, não conseguiram fazer.

Algo que permitiu Marlow enxergar o horror que caracterizou o imperialismo foi a experiência do contato com o nativo. As suas impressões acerca de como eram tratados esses nativos vão além da pura comoção ou piedade de quem assiste ao sofrimento alheio. Desencadeiam, também, a construção de um questionamento acerca dos valores do homem branco, de seu ímpeto exploratório e das supostas verdades que justificariam a subjugação, a pilhagem e todas as demais formas de exploração. Ou seja, um questionamento ou questionamentos que põem em cheque – como Marlow define no início do romance – a tal ideia que os redime (os exploradores), ou a crença nessa ideia.

No trecho abaixo, podemos constatar a conjugação entre o sentimento de comoção com o sofrimento alheio e o reconhecimento das falhas do projeto civilizatório.

Eles estavam morrendo lentamente – isso era bem claro. Eles não eram inimigos, eles não eram criminosos, eles não eram nada mais na terra, além de sombras negras de doenças e fome, lançados de maneira confusa dentro de trevas esverdeadas. Trazidos de todos os recessos da costa, dentro de toda legalidade de contratos temporários, perdidos nas cercanias incompatíveis, alimentados com uma comida desconhecida, eles adoeciam, tornavam-se ineficientes e, então, lhes era permitido rastejar até ali e descansar.<sup>97</sup> (CONRAD, 2011, p. 25)

De acordo com a leitura que empreendemos, nesta sessão, acerca do horror associado ao Nativo em *O Coração das Trevas*, podemos reafirmar que ele é ambivalente – no sentido de que podemos lê-lo ou mapeá-lo de múltiplas formas – e se relaciona a três elementos, os quais

---

<sup>95</sup> Enquanto eu permanecia ali, horrorizado, uma daquelas criaturas se ergueu, e apoiando-se sobre suas mãos e joelhos, prosseguiu de quatro até o rio para beber de suas águas. Ele lambeu a água de suas mãos e, então, sentou-se sob o sol, cruzando suas pernas diante do corpo; depois de um tempo, deixou sua cabeça de carrapicho cair sobre seu peito (CONRAD, 2011, p. 25) [While I stood horror-struck, one of these creatures rose to his hands and knees, and went off on all-fours towards the river to drink. He lapped out of his hand, then sat up in the sunlight, crossing his shins in front of him, and after a time let his woolly head fall on his breastbone] (CONRAD, 2011, p. 114-115).

<sup>96</sup> Men who come out here should have no entrails (CONRAD, 2011, p. 119).

<sup>97</sup> They were dying slowly – it was very clear. They were not enemies, they were not criminals, they were nothing earthly now – nothing but black shadows of disease and starvation, lying confusedly in the greenish gloom. Brought from all the recesses of the coast in all the legality of time contracts, lost in uncongenial surroundings, fed on unfamiliar food, they sickened, became inefficient, and were then allowed to crawl away and rest. These muribund shapes were free as air – and nearly as thin (CONRAD, 2011, p. 114).

discutimos: à imagem do nativo em si – com seu corpo mutilado pelo trabalho, sua aparência “assustadora”, como a de “máscaras grotescas” –, à humanidade partilhada entre ele e o branco, e à exploração, sofrimento e tortura às quais, na narrativa e na História, está submetido.

### 4.1.3 O império

Chegamos, agora, a um ponto crucial na análise do horror em *O Coração das Trevas*. O elemento império, que se refere tanto ao reino horrendo erguido por Kurtz no coração da selva congoleza quanto ao imperialismo – também um reino, uma economia, um discurso e uma poética do horror –, nos traz ao último tópico a ser aqui discutido com relação às associações entre o horror e a novela de Joseph Conrad e ao que consideramos ser o aspecto que se impõe de forma mais contundente em toda a narrativa.

Antes de qualquer discussão mais profunda sobre o assunto, descreveremos como, na novela, Marlow chega ao destino de Kurtz – o coração da selva africana. Depois de conhecer os negócios do império, Marlow é apresentado ao seu desígnio principal: o resgate de Kurtz, um brilhante homem de negócios e explorador de marfim que havia se refugiado no meio da selva e adquirido hábitos “selvagens”. Imediatamente, isso desperta no marinheiro uma série de impressões sobre a figura que ele deveria resgatar para a civilização. Sobre a representação idealizada de Kurtz, transmitida a Marlow pelo chefe do entreposto central, podemos notar que ele é concebido como uma figura prodigiosa, como no seguinte trecho:

Ele é um emissário da misericórdia, da ciência, do progresso e quem sabe mais do quê. Precisamos [...] para nos guiar para a causa a qual fomos confiados pela Europa, por assim dizer, de uma inteligência superior, ampla compreensão e uma simplicidade de propósitos. (CONRAD, 2011, p. 34)<sup>98</sup>

Para cumprir o desígnio do resgate de Kurtz, Marlow precisou retornar ao barco com seus ajudantes. Fizeram uma viagem densa, obscura pelo rio congolês, até chegarem próximos de onde Kurtz se refugiava. Num determinado momento da exaustiva viagem ao coração das trevas, a neblina que se espalhava por todos os lados impediu Marlow e seus tripulantes de se prepararem para um ataque repentino que sofreriam, vindo das profundezas daquela floresta impenetrável.

---

<sup>98</sup> He is an emissary of pity, and Science, and progress, and devil knows what else. We want [...] for the guidance of the cause intrusted to us by Europe, so to speak, higher intelligence, wide sympathies, a singleness of purpose (CONRAD, 2011, p. 122).

Flechas lançadas dos dois lados da floresta começaram a voar e atingiram o barco. A equipe a bordo promoveu um contra-ataque às cegas, utilizando armamento de fogo. Poucos segundos depois, as flechas cessaram e o barco seguiu seu rumo. O timoneiro, o negro que pilotava o vapor, havia sido atingido com uma lança do lado esquerdo e morreu nos braços de Marlow, que o lançou no rio, numa espécie de ritual fúnebre. Naquele momento, o sentimento entre ele e os tripulantes era de que Kurtz deveria estar morto àquela altura. O que não imaginavam era que ele, o próprio Kurtz, fora quem havia orquestrado o ataque, pois não queria ir embora, deixar a selvageria e voltar para a Europa. Acostumara-se a viver em meio ao horrível, ao que, enquanto um homem pertencente à civilização branca, deveria lhe causar repulsão.

Conforme a narrativa e o barco seguem o caminho até o refúgio de Kurtz, Marlow avista o que seria a outra margem do rio que por dias eles atravessaram. Percebe que finalmente ele e seus companheiros haviam chegado ao império de Kurtz. No alto de uma colina havia uma pequena construção, uma espécie de cabana, onde atrás uma floresta compunha uma espécie de fundo de paisagem. Ao redor da cabana, estacas finas alinhadas com o que posteriormente Marlow identificaria como crânios de rebeldes nativos se erguiam aos montes.

Sobre eles e sua função na paisagem imperial, Marlow narra: “aquelas esferas redondas não eram ornamentais, mas sim simbólicas; elas eram significativas, estarrecedoras, impressionantes e perturbadoras – alimento para a imaginação e também para os abutres se houvesse algum olhando dos céus” (CONRAD, 2011, p.72). As cabeças estavam viradas para a construção da colina; era como se cada ornamento daquele projeto arquitetônico imperial apontasse para um centro – o centro – e este seria o dono daquele império, a quem todos deveriam se curvar: Kurtz.

Além dos crânios, outro elemento compunha a paisagem: marfim, pilhas de marfim, por todos os lados. Era como se estivessem ali para ostentar e firmar na mente de qualquer visitante a ideia de que se tratava de um império de marfim, a engrenagem do comércio e da economia colonialista e materialização das ambições mais doentias de Kurtz.

Antes de descerem do barco, Marlow e os tripulantes avistam, logo às margens do rio, um homem branco à espera do barco parar diante dele, bem como de alguns nativos pintados de cor bronze que se aproximavam. Trata-se, no primeiro caso, de um jovem russo que se transformara numa espécie de discípulo de Kurtz, alguém encantado e captado pelo espírito do seu mestre. Ele deu boas vindas a Marlow e à sua equipe que, intrigados, indagam-no acerca do perigo de um outro ataque nativo e se, porventura, Kurtz estava realmente morto, como suspeitavam. O russo diz que Kurtz estava a salvo naquela construção que havia no topo da

colina. Ainda sobre ele, Marlow pergunta se costumavam conversar com o mesmo. O russo responde: “você não conversa com aquele homem – apenas ouvimos” (CONRAD, 2011, p. 67).<sup>99</sup>

Naquele momento, um grito irrompeu pela selva e, de repente, vários nativos em cor bronze brotaram da terra, juntamente com a figura fantasmagórica de Kurtz.

Sua coberta havia caído e o seu corpo emergiu, patético e pavoroso, como se saltasse de uma mortalha. Eu podia ver o formato de suas costelas, todas se agitando, os ossos de seu braço se movimentando. Era como se uma imagem animada da morte, esculpida em marfim velho, sacudisse sua mão com ameaças em direção a uma multidão de homens feitos de bronze escuro e cintilante. (CONRAD, 2011, p.75)<sup>100</sup>

O primeiro contraste entre o Kurtz idealizado, que povoara o pensamento de Marlow até aquele momento – o “emissário da misericórdia, da ciência e do progresso” –, e o Kurtz real, aquele “demônio flácido”, se impõe para o leitor a partir do trecho acima. A sua figura produz o horror em Marlow.

Além dos nativos “selvagens” que povoavam aquela terra ignota, que pareciam horrendos a Marlow, Kurtz materializava uma espécie de horror que atingiu a civilização, o homem branco, o discurso. Não apenas o feitiço da terra, não apenas o contato com o nativo foram cruciais para a perda da identidade de Kurtz e a apropriação, por parte dele, de modos de vida “selvagens”, bem como comportamentos que, aos olhos dos europeus, seriam considerados desviantes. Uma das leituras possíveis, e por nós aqui defendida, para o que viria a ser o horror relacionado ao império é a de que ele não só produz o horror em *O Coração das Trevas* – assim como a terra e o nativo o fazem. Ele é o maior produtor dele.

Chegamos, portanto, ao cerne de nossa argumentação e tentaremos aqui não só expô-la como fundamentá-la e estendê-la para a análise de *Apocalypse Now*. Para além da definição de horror, que tentamos mapear no capítulo anterior, e das associações que podemos apreender a partir da narrativa-foco, queremos aqui discutir como o horror no texto conradiano – apesar da obscuridade característica da obra – funciona como um dispositivo político que permite o

---

<sup>99</sup> You don't talk to that man – you listen to him (CONRAD, 2011, p. 148).

<sup>100</sup> His covering had fallen off, and his body emerged from it pitiful and appalling as from a winding-sheet. I could see the cage of his ribs all astir, the bones of his arm waving. It was as though an animated image of death carved out of old ivory had been shaking its hand with menaces at a motionless crowd of men made of dark glittering bronze (CONRAD, 2011, p. 154-155).

questionamento do imperialismo, de seus pressupostos, de suas bases político-ideológicas e literárias<sup>101</sup>, e reflete a destituição daquilo que Lima (2003) chama de “etos branco”.<sup>102</sup>

Queremos reiterar, de antemão, que trabalhamos, em todo o decorrer dessa dissertação, não na perspectiva da extração de um único suposto sentido do horror impresso na obra, e sim, na perspectiva da construção de significados, sempre nos atentando à multiplicidade de sentidos possíveis e não previamente determinados. Essa perspectiva dialoga com pressupostos pós-estruturalistas que buscam nos atentar para o não fechamento do texto, ou aquilo que Derrida chama de *differánce*.

Voltando à narrativa e ao foco principal deste tópico, após os últimos acontecimentos narrativos que aqui expomos, Kurtz aparece num estado trágico da manifestação mais horrenda de sua degradação e ruína. Em seguida, debilitado e muito doente, é levado para o interior de sua cabana, onde cuidava dos negócios de seu império. Marlow aproxima-se da cabana e acaba escutando uma conversa de Kurtz com o gerente do entreposto comercial. Ele ouve-o dizer:

“Salve-me!... Salvar o marfim, você quer dizer. Não me diga. Salve a *mim!* Por que eu deveria lhe salvar. Você está interrompendo meus planos. Doente! Doente! Não tão doente quanto você julga. Não importa. Eu ainda porei em prática as minhas ideias... eu voltarei. Eu lhe mostrarei o que pode ser feito. Você, com sua percepção de vendedor... você está me atrapalhando. Eu voltarei. Eu...” (CONRAD, 2011, p. 77)

Está claro, na passagem acima, que Kurtz está desqualificando a lógica comercial do império e dando ênfase, exaltando, a lógica altruísta, aquela que enxergava no empreendimento colonial algo muito além do que um componente gerador de riquezas para as metrópoles e os grandes centros europeus. E esse algo seria a conquista dos corações e mentes do povo nativo, a imposição – pelo convencimento – da ideia de que *Nós* [homens brancos] somos melhores, mais humanos, mais evoluídos do que *Eles* [nativos africanos] e que são *Eles* que precisam de *Nós*.

Kurtz buscava despertar a ideia de que os brancos, a partir do ponto de desenvolvimento que tinham atingido, deveriam “necessariamente parecer para eles [os selvagens] com a natureza de seres sobrenaturais – aproximando-nos deles com poderes de uma divindade” (CONRAD, 2011, p.63).<sup>103</sup> Kurtz havia arruinado os lucros da companhia, pois o marfim

---

<sup>101</sup> Vale ressaltar o que autores como Said (2011), Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2004) buscaram demonstrar em seus estudos: a literatura serviu como legitimadora dos discursos imperialistas e funcionou como um elemento crucial na construção das representações de povos e territórios além de suas fronteiras.

<sup>102</sup> Em linhas gerais, o etos branco, na perspectiva de Luiz Costa Lima, seria aquilo que justificava o expansionismo imperialista “pelo favorecimento do avanço da ‘civilização’, por sua vez legitimado pela ideia da superioridade étnica do homem branco” (LIMA, 2003, p. 168).

<sup>103</sup> “Save me! – save the ivory, you mean. Don’t tell me. Save *me!* Why. I’ve had to save you. You are interrupting my plans now. Sick! Sick! Not so sick as you would like to believe. Never mind. I’ll carry my ideas out yet – I

tornara-se apenas mais um ornamento ou um elemento simbólico naquele império e não mais os meios de se obter mais e mais lucros, o que era requerido dele como integrante da companhia de exploração belga. Ele estava, na verdade, engajado – com sua eloquência e seu discurso – no recrutamento dos nativos, na busca por uma divindade que fosse sua por atribuição.

À meia-noite daquele mesmo dia, Marlow descansava em seu barco. Levanta-se ao ouvir um estridente e repentino grito e, junto com seus peregrinos negros, deixa o barco em direção à cabana no alto da colina. Enxergam fogo próximo dela e, ao se aproximarem, percebem que os adoradores de Kurtz estão realizando uma espécie de ritual macabro. Marlow vê-se tomado pelo horror.

Acho que eu teria gritado se tivesse acreditado em meus olhos. Mas eu não acreditei neles a princípio – a coisa parecia tão impossível. O fato era que eu fiquei completamente sem coragem por um temor vazio e absoluto, um terror puro e abstrato, desconectado com qualquer forma distinta de perigo físico. O que fez com que aquela emoção fosse tão poderosa era... como poderia defini-la... o choque moral que eu recebi, como se algo completamente monstruoso, intolerável ao pensamento e detestável para a alma, tivesse se apoderado de mim inesperadamente. Aquilo durou, é claro, uma mera fração de segundo e, então, o sentimento usual de lugar-comum, de perigo mortal, a possibilidade de um súbito ataque ou massacre ou algo do tipo, que percebi iminente, foi positivamente bem vinda e apaziguante. Na verdade, esse sentimento me tranquilizou tanto que eu não soei nenhum alarme. (CONRAD, 2013, p.80)<sup>104</sup>

Fica claro que a experiência do horror não é a mesma que a experiência do medo, como Marlow evidencia no trecho acima – e como nós temos buscado afirmar nas discussões empreendidas nesta dissertação. Elas têm elementos em comum, mas só a experiência do horror parte de uma compreensão, de uma (cons)ciência; só ela abala convicções, certezas e pressupostos. O “choque moral” sentido por Marlow atravessa as instâncias do pensamento e produz o horror. O mesmo, portanto, é consequência do (re)conhecimento – a partir da experiência nos trópicos – das verdades que emergem e descortinam, abalam e desestabilizam

---

will return. I'll show you what can be done. You with your peddling notions – you are interfering with me. I will return. I...” (CONRAD, 2011, p. 156).

<sup>104</sup> I think I would have raised an outcry if I had believed my eyes. But I didn't believe them at first – the thing seemed so impossible. The fact is I was completely unnerved by a sheer blank fright, pure abstract terror, unconnected with any distinct shape of physical danger. What made this emotion so overpowering was – how shall I define it? – the moral shock I received, as if something altogether monstrous, intolerable to thought and odious to the soul, had been thrust upon me unexpectedly. This lasted of course the merest fraction of a second, and then the usual sense of commonplace, deadly danger, the possibility of a sudden onslaught and massacre, or something of the kind, which I saw impending, was positively welcome and composing. It pacified me, in fact, so much, that I did not raise an alarm (CONRAD, 2011, p. 159).

os pressupostos, as filosofias e as supostas verdades legitimadoras do etos branco e de sua ação no espaço colonial.

O horror não é a verdade, ele é a materialização do sentimento aterrador que a emergência da(s) verdade(s) traz consigo. Essas verdades estão ligadas à História, à experiência humana socialmente partilhada que é, neste caso, a experiência do imperialismo. No caso de *O Coração das Trevas*, o horror (re)produzido e experimentado por Kurtz e Marlow são produzidos pela consciência e pelo descortinamento das falsas verdades antes impostas ao homem branco acerca da generosidade e altruísmo de sua missão civilizatória no Continente Negro.

Superamos, definitivamente, a busca por uma definição do horror e ressaltamos, aqui, a busca pela compreensão não de seu significado, mas de seus lugares e de seus efeitos nas narrativas-foco. Como viemos argumentando, o horror está no limiar da experiência humana (social e histórica); ele funciona, no texto conradiano, como um propulsor de questionamentos da legitimidade de experiências históricas atreladas ao imperialismo e às diversas formas de exploração política, econômica e humana. A produção dessa leitura vai depender, por certo, do leitor e dos condicionantes sociais de seu contexto histórico.

Na narrativa, a (cons)ciência do horror torna-se insuportável para o homem branco, e provoca um sério abalo em suas estruturas psíquicas e em sua identidade, abalo esse tão forte que solapou a humanidade de Kurtz e fez com que, para Marlow, o medo se tornasse preferível.

Poucos dias hospedados naquele refúgio selvagem, Marlow e seus peregrinos enfim deixam aquele sucumbido império, carregando Kurtz (completamente debilitado) para a cabine do vapor francês. E os nativos deixam que o levem, aceitando sua partida. Marlow e os demais companheiros seguiram viagem, tentando em vão conservar aquela vida que aos poucos se extinguiu. Kurtz estava à beira do colapso final, mas ainda discursava, ainda mantinha viva sua eloquência horrenda.

Kurtz discursava. Uma voz! Uma voz! Ela soava profunda até o fim. Ela sobrevivia às suas forças para ocultar nas magníficas dobras da eloquência a estéril escuridão de seu coração. Oh, como ele lutava! As ruínas de sua mente devastada estavam agora assombradas por imagens tenebrosas – imagens de fortuna e fama resolvidas com submissão em torno de seu dom inextinguível de nobreza e de expressão arrogante. Minha Prometida, meu entreposto, minha carreira, minhas ideias – aqueles eram os temas dos discursos ocasionais de elevados sentimentos. A sombra do Kurtz original frequentava a cabeceira daquele simulacro esvaziado, cujo destino era o de ser enterrado naquele exato momento no lodo primordial da terra. (CONRAD, 2011, p. 84)<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Kurtz discoursed. A voice! A voice! It rang deep to the very last. It survived his strength to hide in the magnificent folds of eloquence the barren darkness of his heart. Oh, he struggled! he struggled! The wastes of his

A experiência do horror para Kurtz possui contornos distintos da experiência de Marlow. A sua missão na África não era apenas a de tocar os negócios do império e atravessar as selvas para extrair marfim e lucrar com isso, muito menos pilotar um vapor por rios congolezes (atribuições de Marlow). Ela, a missão, tinha um cunho “humanitário”, “civilizatório”, tanto que a “Sociedade Internacional para a Supressão dos Costumes Selvagens” o havia instruído a produzir um relatório sobre a missão civilizatória dos povos africanos, relatório este que Marlow tem acesso no final da narrativa e que expõe a ambivalência entre o que se queria escrito e aquilo que na verdade deveria ser escrito, sem qualquer máscara demagógica por trás.

Uma questão que se impõe no reconhecimento do horror em *O Coração das Trevas* como sendo, também, a experiência do homem branco nos trópicos é: por que essa experiência não pode ser partilhada com os nativos? Podem eles sentir horror? Como o romance trata dos dilemas dos homens brancos a serviço de empreitadas civilizatórias e como eles reconhecem o horror na terra, no nativo e o experimentam, mais contundentemente, ao reconhecê-lo no imperialismo – ao descortinar sua natureza corrupta, degradante e falha em seus desígnios – e que é a partir do deslocamento do espaço metropolitano para o território estrangeiro que ele se manifesta, podemos afirmar que, em *O Coração das Trevas*, o horror se resume ao homem branco.

Para Luiz Costa Lima,

se o horror é o afeto decorrente da conduta desviante – a constatação de que a ambição de lucro é, objetivamente, tão danosa como a crueldade e a disposição em escravizar o outro –, então em Conrad, por serem brancos seus protagonistas, **o horror resume-se aos brancos.** (LIMA, 2003, p. 211, grifo nosso)

Os momentos finais da novela trazem o desfecho da trágica trajetória de Kurtz. Ele agonizou por poucos dias na cabina do vapor, enquanto levavam-no de volta à civilização. Marlow acompanha esse processo, o vê sucumbindo aos poucos e ouve-o discursar eloquentemente. Sua eloquência, seus discursos, no entanto, se perdem, se esvaem com seus sentidos, nos momentos em que agoniza e que a morte o ronda. Nos seus momentos finais,

---

wearly brain were haunted by shadowy images now – images of wealth and fame revolving obsequiously round his unextinguishable gift of noble and lofty expression. My Intended, my station, my career, my ideas – these were the subjects for the occasional utterances of elevated sentiments. The shade of the original Kurtz frequented the bedside of the hollow sham, whose fat it was to be buried presently in the mold of primeval Earth (CONRAD, 2011, p. 162-163).

resta-lhe apenas uma palavra – duas – para resumir, sintetizar, fazer com que caiba em um último e doloroso sussurro – “*o horror! o horror!*” – toda sua experiência naquela terra:

O horror! o horror! – um supremo momento de conhecimento completo. É assim que Marlow define as palavras finais de Kurtz. Era como uma espécie de epifania.

Ele tinha algo a dizer. E tinha dito. Ele resumira tudo... ele julgara tudo. O horror! Ele era um homem notável. [...] E talvez naquilo esteja toda a diferença; talvez toda a sabedoria, toda a verdade e toda a sinceridade estivessem comprimidas exatamente dentro daquele momento desprezível do tempo no qual cruzamos o limiar do invisível. [...] era uma afirmação, uma vitória moral paga através de inúmeras derrotas, através de abomináveis terrores, através de abomináveis satisfações. (CONRAD, 2011, p. 87)<sup>106</sup>

Em Kurtz, o horror da experiência nos trópicos atinge o discurso. E coube a Marlow – aquele que ouviu seus sussurros finais ser o guardião de suas lembranças e o tradutor, o (trans)portador daquelas duas palavras que guardavam em si um universo de significados medonhos – o horror! o horror!.

Coube a ele, também, o desígnio de levar o horror (pelo discurso) até a Europa, traduzir a experiência dos trópicos, revelar à prometida de Kurtz quais as últimas palavras que saíram de seus lábios e entregar o eloquente relatório que Kurtz havia produzido sobre a civilização a ser levada aos nativos com o perturbador *postscriptum* que continha a frase “*Exterminate all the brutes!*” [Matem todos os selvagens!] devidamente no lugar. Marlow, no entanto, recua, não permite que o horror atinja o discurso europeu, que o *postscriptum* impresso no relatório de Kurtz seja publicado, nem traduz as duas sombrias e dolorosas palavras para a prometida. Com as lembranças de Kurtz, ele apenas as lança “no repouso perpétuo da lata de lixo do progresso, entre todos os detritos e, figurativamente falando, entre todos os gatos mortos da civilização” (CONRAD, 2011, p 64).<sup>107</sup>

O horror em *O Coração das Trevas*, como demonstramos aqui, não apenas se relaciona com a terra, o nativo e o império como também funciona como um dispositivo que permite o questionamento do etos branco e de seus pressupostos civilizatórios. Esse horror é “a prova de que o móvel primeiro da civilização branca é tão criminoso quanto as condutas que a moral vitoriana condenava” (LIMA, 2003, p. 211).

---

<sup>106</sup> He had something to say. And he said. He has summed up – he had judged. “The horror”. He was a remarkable man. [...] And perhaps in this is the whole difference; perhaps all the wisdom, and all truth, and all sincerity, are just compressed” into that inappreciable momento of time in which we step over the threshold of the invisible. [...] It was an affirmation, a moral victory paid for by innumerable defeats, by abominable terrors, by abominable satisfactions (CONRAD, 2011, p. 164-165).

<sup>107</sup> “I’ve done enough for it to give me the indisputable right to lay it [...] for an everlasting rest in the dust-bin of progress, amongst all the sweepings and, figuratively speaking, all the dead cats of civilization” (CONRAD, 2011, p. 146).

## 4.2 O horror em *Apocalypse Now*: a terra, a loucura e a guerra

O épico filme de guerra norte-americano *Apocalypse Now* (1979), produzido e dirigido por Francis Ford Coppola, se apresenta como uma adaptação do clássico conradiano *O Coração das Trevas*. A (re)leitura operada na composição do longa-metragem, como já discutimos, partiu da identificação (e/ou leitura) da novela, por parte de seus idealizadores e roteiristas, como sendo uma obra crítica ao Imperialismo orquestrado por estado-nações europeus no século XIX. Afirmamos isso, no decorrer do primeiro capítulo, a partir do estudo que empreendemos das apropriações de elementos narrativos (como personagens, cenários, enredo etc.) feitas pelos tradutores para compor uma obra crítica à Guerra do Vietnã, a partir de um deslocamento espaço-temporal que traz a realidade histórica retratada na novela até a segunda metade do século XX, para os campos de guerra vietnamitas e para as selvas do Camboja.

Tratamos também, no primeiro capítulo, do surgimento de demandas histórico-sociais que promovessem discussões sobre a Guerra, discussões essas que pudessem sair do campo político e adentrar o campo artístico e, portanto, cinematográfico. Crescia, consideravelmente, nos anos de 1970, o já referido *boom* de produções cinematográficas que acabariam por dar conta dessa demanda. E entre as produções que surgiram está o longa-metragem foco desse estudo.

É importante atentar para o fato de que *Apocalypse Now* possui duas versões: a de cinema (lançada em 1979) e a *Redux*, versão estendida lançada em 2001 com 49 minutos de cenas que foram cortadas do filme original, bem como algumas mudanças sutis nas cenas que estão em ambas as versões. A edição original possui 153 minutos e a escolhemos por ter sido a mais vendida e a que consagrou e premiou o longa-metragem mundialmente.

A narrativa fílmica gira em torno da missão do capitão Benjamin Willard (Martin Sheen) que se encontra em Saigon, capital do Vietnã do Sul, à espera de algum comando vindo das Forças Armadas Americanas. Ao ser convocado pelo serviço de inteligência, é apresentado à sua missão ultrassecreta: exterminar o coronel Kurtz, a quem Willard não conhece até se debruçar sobre o dossiê que lhe é entregue pela equipe, composta por alguns homens de guerra como o Major Lucas (Harrison Ford).

É em meio à guerra, aos bombardeios e aos horrores que Marlow viaja pelos rios selvagens do Camboja até chegar ao seu alvo. Para tal, conta com sua equipe de bordo, formada pelos soldados Jay “Chef” Hicks (Frederic Forrest), um ex-chefe de cozinha de Nova Orleans; Lance B. Johnson (Sam Bottoms), ex-surfista profissional californiano; Tyrone “Clean” Miller,

jovem de dezessete anos de Nova York; e “Chief” Phillips (Albert Hall), piloto do barco que os leva rio adentro. O filme dá ênfase às formas distintas que se apresentam os comportamentos desviantes dos soldados, de modo a retratar como a guerra afeta a subjetividade de cada um.

Antes de seguirem viagem para a o cumprimento da missão ultrassecreta, Willard e seus companheiros se deparam com bombardeios e massacres de vietcongues, ainda em terra firme, orquestrados pelo Tenente-Coronel Bill Kilgore (Robert Duvall), que conduz as operações de forma insana e completamente destoante da “racionalidade” requerida.

Depois da experiência em terra firme, os soldados e o capitão Willard enfim começam sua viagem até Kurtz e seu império selvagem. Ao chegarem, se deparam com um fotojornalista americano (Dennis Hopper), discípulo maníaco de Kurtz e uma espécie de anfitrião que os recebe entusiasticamente. O encontro com o emblemático coronel Kurtz (Marlon Brando) se dá em seu castelo no meio da selva, onde – antes do cumprimento da missão – é revelado a Willard o horror, a verdadeira natureza e o caráter insano que caracterizavam a Guerra do Vietnã.

Entre os elementos narrativos que configuram as relações tradutórias existentes entre *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* estão: a) a missão de encontrar um brilhante homem de nome Kurtz, a serviço de uma empreitada civilizatória e que se refugia em uma selva desconhecida; b) uma viagem de barco; c) os choques entre civilização/ barbárie; e d) o horror.

Ao se apropriarem daquilo que supostamente compõe a crítica ao imperialismo presente em *O Coração das Trevas*, os tradutores buscaram instaurar um efeito crítico semelhante, de modo a promover uma reflexão acerca da natureza do projeto civilizatório neoimperialista norte-americano em relação às nações com pouca ou nenhuma emancipação política, econômica e nacional. Resignificar a crítica significava também resignificar os elementos que a compunham.

O horror, apropriado pelos tradutores, certamente é aquilo que mais caracteriza as relações tradutórias entre a novela e o filme. Não só a frase sussurrada pelo general Kurtz – nas cenas finais de *Apocalypse Now* – representa essa apropriação, mas toda uma miríade de outros elementos que se apresentam no filme e que podemos identificar como representações do horror.

Concebendo aqui a tradução como transcrição (PLAZA, 2003), que pressupõe a ação de um tradutor sobre o objeto artístico, devemos ficar atentos também para algumas características que estão em jogo na semiose (ou seja, na transformação de signos em outros signos), sobretudo o fato de que, ao transportar um signo pertencente a um determinado sistema semiótico para outro, essa transcrição perpassa por modos distintos de representação, bem

como universos outros de significação, referentes ao sistema semiótico que abarcou o signo transmutado.

Sendo assim, a análise das traduções intersemióticas, em geral – e, neste caso, entre texto literário e filme – “requer atenção aos fluxos sígnicos e interpretativos decorrentes da transmutação de um texto para outra matéria” (ESPINOLA, 2008, p.3). Ou seja, além de buscarmos apreender os modos com os quais o horror é (res)significado na tradução, essa apreensão deve se dar levando em conta as especificidades inscritas na linguagem cinematográfica ou na representação audiovisual, que se constituem como um campo vasto de possibilidades de (re)configuração do horror.

O que faremos, aqui, nesta sessão, é a exposição e análise dos elementos narrativos que estão em jogo na tradução, buscando identificar as correspondências entre ela e o horror ao qual identificamos e mapeamos em *O Coração das Trevas*, de modo a discutirmos quais as aproximações e os distanciamentos que se apresentam no processo tradutório entre o texto literário e o filme, bem como os deslocamentos de sentido que se configuram nesse jogo.

Considerando o aspecto tradutório do qual estamos falando, que nos permite pensar comparativamente as relações entre as obras-foco e o horror, uma questão crucial emerge: estaria esse horror, em *Apocalypse Now*, também atrelado, como no caso da novela, à terra, ao nativo e ao império – os três elementos que a ele associamos em nossa análise? Estaria, de igual modo, associado à experiência do homem branco nos trópicos? Ou ele ocuparia outros espaços, outras dimensões – o que nos permitiria estabelecer associações distintas? É o que iremos discutir em seguida.

#### **4.2.1 A terra**

A cena de abertura de *Apocalypse Now* já nos dá um primeiro vislumbre de como o filme apresentará a temática do horror. Nos primeiros segundos do longa, aparece apenas uma tela completamente negra, pela qual, através de um breve *fade in*, uma imagem de coqueiros numa tarde ensolarada aos poucos vai aparecendo. Não há som algum na aparição repentina, mas, à medida em que o vento que balança os coqueiros se intensifica, surge o som e, depois, a imagem de helicópteros sobrevoando aquele espaço, aparecendo e desaparecendo sobre o

campo<sup>108</sup>. O som dos helicópteros se mescla à introdução da música *The End* da banda norte-americana *The Doors*.<sup>109</sup> Quando o primeiro verso da canção é cantada, “*This is the end...*”, chamas violentas começam a queimar os coqueiros e o barulho dos helicópteros e do vento são completamente abafados pela música, como demonstra a figura abaixo.



Fig. 5 – Cena de abertura de *Apocalypse Now*

Conforme o fogo queima incessantemente os coqueiros na paisagem da primeira cena, começam a surgir outros planos sobrepostos. Nessa sobreposição está a floresta em chamas, Willard abrindo os olhos como se houvesse acordado de um pesadelo, a visão opaca de uma espécie de templo na selva, um ventilador de teto girando incessantemente, fotos, documentos, maços de cigarro espalhados, copo de conhaque pela metade, tudo dentro de um quarto sujo de hotel. Em poucos segundos, a música cessa e a imagem do quarto de hotel em Saigon se fixa na tela, com o ventilador de teto rodando sem parar, fazendo um barulho que, aos ouvidos de Willard, soavam como um simulacro do som dos helicópteros.

O despertar do soldado revela que seu pesadelo é real, ou seja, que a realidade dos bombardeios ainda o circunda e que ele continua no espaço da guerra. Seus olhos, que fitam o teto ao acordar, se voltam imediatamente para a janela do quarto. Ele levanta-se da cama, olha pela janela e avista uma rua repleta de transeuntes utilizando chapéus vietnamitas, o que o faz

---

<sup>108</sup> Em análise fílmica, a noção de campo se refere à impressão de realidade produzida pela imagem do filme que “não para [...] nas bordas do quadro, mas prolonga-se indefinidamente para além de suas bordas, na forma do que chamamos de fora de campo” (AUMONT, 2006, p. 42).

<sup>109</sup> A escolha desta música, tanto para a abertura quanto para as cenas finais (o assassinato de Kurtz) pode estar relacionada ao fato de ela ter sido bastante popular durante a Guerra do Vietnã. A versão utilizada no longa, no entanto, não é a mesma versão de 1967 lançada como uma das faixas que compõem o álbum autointitulado *The Doors*. Foi remixada e lançada especialmente para *Apocalypse Now*. O filme evidencia a mistura simbiótica entre guerra e Rock ‘n Roll, sobretudo na cena em que o jovem Clean dança a bordo do barco ao som da música *I Can’t Get No (Satisfaction)*, dos *Rolling Stones*. Do ponto de vista histórico, a simbiose psicodélica entre o espaço dos conflitos e o Rock foi identificada no livro *Despachos do Front* (título original: *Dispatches*), do jornalista norte-americano Michael Herr, publicado em 1977, que se constitui de um relato jornalístico feito por ele, na condição de correspondente de guerra da revista *Esquire*, que evidenciou os modos de vida e os comportamentos dos soldados norte-americanos no Vietnã.

constatar aonde realmente ele se encontra. A voz em *off* de Willard exclama: “Saigon! Droga! Continuo em Saigon” (APOCALYPSE..., 2009, cap.1)<sup>110</sup>.

Enquanto permanece naquele quarto quente e abafado, andando de um lado pro outro, bebendo e fumando, a voz do soldado narra seus anseios e receios de voltar à selva. Era como se a selva tivesse posto algum feitiço nele, pois reconhece que, quando retornava aos Estados Unidos, seu desejo era voltar para a selva e, quando estava em Saigon, queria retornar para sua pátria.

Um trecho mais intenso da música *The End* volta a tocar, e, sozinho no quarto, Willard expressa toda a carga de emoções, conflitos e loucura que o espaço estrangeiro lhe proporciona. Ao mesmo tempo em que encena artes marciais, dança, dá um soco no espelho, a sobreposição de imagens da primeira cena retorna, trazendo consigo imagens outras, diferentes: os coqueiros em chamas e a selva se conjugam ao rosto de Willard banhado de lama e de seus olhos contemplando as chamas a seu redor.



Fig. 6 – Willard num quarto de hotel em Saigon

Bêbado e ferido pelo soco no espelho que havia dado na cena que descrevemos, Willard cai no chão, completamente desolado, bêbado e nu (figura 6). Após aquele momento surreal de expressão do horror, Willard se encontra, na manhã seguinte, em sono profundo quando dois oficiais do serviço de inteligência adentram o quarto de hotel, dão-lhe um banho e o convocam para se apresentar a alguns comandantes que finalmente lhe anunciariam uma nova missão. Ao se apresentar diante dos comandantes, Willard é convidado para um almoço com o grupo que o incumbiria da missão ultrassecreta. Eles tentam tornar a situação o menos sombria e o mais natural possível, como também justificar o injustificável: Willard deveria exterminar o coronel Waltz E. Kurtz simplesmente por ele ter discursado e exposto a hipocrisia da política

---

<sup>110</sup> “Saigon! Shit! I’m still only in Saigon” (APOCALYPSE..., 2009, cap.1).

Todas as transcrições de falas em português expostas nesta dissertação, e que foram retiradas do filme *Apocalypse Now*, são traduções nossas.

de guerra norte-americana e por ter se refugiado na selva do Camboja com um exército de montanheses.

Antes de revelarem exatamente a natureza da missão, os comandantes perguntam a Willard se ele havia ouvido algo sobre Kurtz alguma vez. O capitão responde que conhecia o nome de ouvir falar, mas não havia tido nenhum contato com aquela figura emblemática. Os comandantes, então, apresentam gravações em fita de fragmentos do discurso de Kurtz no meio da selva. Naqueles fragmentos, o coronel denunciava a hipocrisia dos homens de guerra norte-americanos, que matavam legiões de nativos vietnamitas e guerrilheiros vietcongues, não possuindo, portanto, escrúpulo e legitimidade alguma em chamá-lo de assassino. No fim da gravação, Kurtz chamava-os de mentirosos e dizia que os odiava.

As Forças Especiais, então, descreveram a conduta de Kurtz como desviante e que seus métodos de conduzir os trabalhos do Exército Americano eram anormais. Para mascarar essas intenções reais, eles dizem a Willard que a missão ultrassecreta de extermínio do coronel se justificava pela suposta execução de alguns agentes vietnamitas que Kurtz havia irracionalmente orquestrado. Por fim, reiteram que a missão deveria permanecer secreta e que, após cumprida, Willard deveria esquecer que a mesma havia existido.

Munido do dossiê sobre a vida de Waltz E. Kurtz, que aos poucos lia durante todo o longa-metragem até o encontro final com ele, e da missão que tanto o esperava, Willard finalmente volta aos campos de batalha vietnamitas. Os capitães e os soldados norte-americanos, no filme, concentram os bombardeios e o lançamento de suas armas químicas nos espaços rurais onde a resistência vietcongue se refugiava. Sendo assim, o espaço do conflito se resume ao campo, ao rio e à selva. São esses espaços que compõem a paisagem de *Apocalypse Now* e são neles que o horror se manifestará.

A terra, em *Apocalypse Now*, tem um papel relevante – mas não central – na produção do horror que os soldados experimentam. Como pudemos perceber, na descrição da primeira cena, Marlow sentia-se preso à selva, um desejo profundo e inexplicável de voltar a ela quando estava distante. Já Kurtz, provavelmente, sentiu o mesmo, só que numa dimensão mais profunda, pois não resistiu ao poder que esse elemento impôs sobre si e passou a refugiar-se lá, construindo um império em seu seio.

Ao mesmo tempo em que a terra tem algo de horrendo em si, os horrores que são experimentados estão também atrelados à ação do homem naquele espaço. A guerra reconfigura o horror da selva, adicionando ao seu cenário selvagem cadáveres e destroços por todos os

lados. Sendo assim, não há nada de puramente ontológico na terra que a torne produtora do horror.



Fig. 7 – A paisagem natural em *Apocalypse Now*

A intensidade das cores em *Apocalypse Now* revela muito de como a terra deve parecer ao espectador. Durante todo o filme, diversas tonalidades de cores, como o tom sépia expresso abaixo, na figura 8, demonstram que estamos diante de efeitos de real no filme que não só representam uma paisagem física, mas simbólica, que nos remonta a algo sem vida, à desesperança, à barbárie. A profusão de cores possui uma dinâmica que acompanha os desdobramentos narrativos. Em cenas como a dos bombardeios à um vilarejo norte-vietnamita e do *surf* que o coronel Kilgore propõe em meio a tiros e bombas, as cores são extremamente saturadas, intensificam a paisagem e a atmosfera da guerra.



Fig. 8 – Cores saturadas marcam a paisagem da guerra

Conforme a jornada ao coração da selva vai ficando mais próxima, tonalidades mais escuras vão preenchendo a paisagem da selva em *Apocalypse Now*. Essas cores, agora, não se mesclam mais com a ação do homem. Tornam-se extremamente naturais, como se as trevas fossem um elemento intrínseco às profundezas das selvas ao redor.



Fig. 9 – Uma névoa intensa atinge o barco

A figura 9, que mostra o barco cercado por uma névoa densa, representa bem as mudanças na fotografia do filme quando estamos nos aproximamos do final da jornada de Willard e seus companheiros.

Os efeitos de luz baixa configuram a paisagem final do filme, quando há o encontro entre Willard e Kurtz. O rosto de Kurtz está envolto em trevas todo o tempo, apenas aparecendo quando um movimento fugaz seu em direção a um feixe de luz o revela por frações de segundo.

Em um momento da viagem de barco pelo rio Nung, Willard e o soldado Chef ouvem um barulho vindo da selva e decidem, armados, descer do barco. Acreditavam ser guerrilheiros vietcongues à espreita. Esta cena do filme remete a elementos narrativos característicos do horror-arte, pois há uma atmosfera de suspense por toda a cena no momento em que eles caminham em direção ao lugar de onde o barulho supostamente vinha.



Fig. 10 – Willard observando algo dentro da mata

Willard segue na direção dos arbustos que supostamente escondiam o vietcongue, para alguns metros de distância e fica num estado de contemplação e de alerta, como vemos na figura 10. A câmera muda de foco, detendo-se nos arbustos por alguns segundos quando, de repente, um enorme tigre dá um salto para fora. Chef grita: “*A fuckin’ tiger!*” [um maldito tigre!] e ambos saem correndo em direção ao barco.



Fig. 11 – O desequilíbrio emocional de Chef

Ao voltar para o barco, Chef começa a ter um surto e a gritar coisas que pareciam estar engasgadas dentro dele. Era como se o tigre – um elemento vivo da selva – desencadeasse a expressão, ou melhor, a explosão de um horror latente no soldado.

– Um maldito tigre, maldito tigre... Eu não quero essa merda, cara! Não vim aqui para isso. Não preciso dessa merda toda! Não terminei a oitava série para uma droga dessas, cara! Tudo o que eu queria era cozinhar! Aprender a cozinhar! (APOCALYPSE..., 2009, cap. 8)<sup>111</sup>

Como pudemos perceber até agora, algo na terra desencadeia a experiência do Horror em Chef, o que nos mostra que essa espécie de horror em *Apocalypse Now* é ambivalente. A selvageria o produz mas desencadeia um outro tipo de horror que, como Chef revela em seu discurso, é a (cons)ciência do não-sentido, da loucura de se estar ali, lutando uma guerra que não tem propósito algum. O espaço estrangeiro e a selvageria permitem, portanto, ao soldado (re)conhecer o horror que está no espaço da civilização, articulando a guerra, ceifando vidas humanas, destruindo sonhos. Willard reconhece a inexorabilidade de se sair do barco, algo que Kurtz havia feito – e ele, ao deixar o barco, conheceu o Horror de maneira mais contundente.

#### 4.2.2 A loucura

Em *Apocalypse Now* não identificamos qualquer correspondência entre o Horror e o nativo, assim como o fizemos em *O Coração das Trevas*. A invisibilidade do vietcongue é muito evidente no filme. Não é uma invisibilidade no sentido de que ele não apareça, mas no sentido da representação que se faz dele no espaço do conflito. Se considerarmos o contexto da Guerra do Vietnã – contexto este que o filme pretende retratar –, o protagonismo do nativo

---

<sup>111</sup> A fucking tiger, fucking tiger... I don't wanna take this goddamn shit man... I didn't come here for this, I don't fucking need this. I didn't get outta the eighth grade for this, man... All I wanted to do is fucking cook, I just wanted to learn to fucking cook (APOCALYPSE..., 2009, cap. 8).

se impõe, pois foi a resistência vietcongue que mais pautou essa guerra, tornando-a tão controversa para os Estados Unidos e para o mundo. Essa problemática da invisibilidade ou da resistência silenciada no filme poderia ser foco de uma discussão mais ampla, e foi o que fizemos no artigo intitulado “A Representação do Subalterno em *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*”.<sup>112</sup>

Uma vez ausente o elemento nativo na configuração e representação do horror no filme, buscamos direcionar o foco de nossa investigação àquilo que julgamos mais contundente na leitura que fazemos do horror: a loucura. A identificação deste elemento em si já evidencia um problema com qual temos que lidar, a saber, a definição de loucura. Essa seria mais uma questão que demandaria uma investigação mais profunda. No entanto, queremos deixar claro que não faz parte do foco de investigação desta pesquisa as definições de loucura ou o mapeamento dos seus principais conceitos. Entendemos e concordamos com Michel Foucault quanto ao caráter socialmente construído da loucura e do saber produzido historicamente sobre a mesma e que, qualquer coisa que venhamos atribuir à loucura, deve ser relativizado.

Além da loucura, queremos trabalhar com a noção de desvio, que também é problemática e merece uma discussão mais ampla. No entanto, estaremos utilizando, na análise do filme, tanto loucura quanto desvio no(s) sentido(s) de práticas, engendradas pelos soldados e pelos demais homens de guerra – no espaço do conflito –, que destoam do pragmatismo e da racionalidade que deveriam compor os métodos de guerra de um soldado. A loucura no sentido da ausência do racional, do método, do sentido.

Uma das primeiras sequências que retratam o horror produzido pela loucura em *Apocalypse Now* está associado à aparição da figura do Tenente-coronel Bill Kilgore. Ele é uma espécie de metáfora relativa ao *modus operandi* dos Estados Unidos no Vietnã, que foi marcado por uma série de atitudes impensadas, injustificáveis e insanas, que se estenderam por anos e que se caracterizaram pela ausência de sentido. Os sentidos da intervenção militar norte-americana no Vietnã foram e são sempre atribuídos por pessoas, estudiosos, entidades, nunca pelos seus mentores. Para a política expansionista dos EUA, os sentidos poderiam ser identificados pelo fantasma do comunismo que se espalhava por países asiáticos e deveria ser contido, bem como uma série de outras abstrações que guiaram os soldados a um abalo dos seus

---

<sup>112</sup> SILVA, B. S. A Representação do Subalterno em *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*. *Inventário*, Salvador, 14 ed, jan/jun. 2014. Disponível em: <[http://www.inventario.ufba.br/14/Artigo%2003\\_Diandra%20OK.pdf](http://www.inventario.ufba.br/14/Artigo%2003_Diandra%20OK.pdf)>. Acesso em: 10 de dezembro de 2014.

pressupostos e de suas crenças no sentido da extensão democrática no mundo e que estava a seu encargo.

Tomando a falta de sentido na condução da guerra como sendo um elemento característico da loucura de Kilgore, analisaremos agora como o horror se associa à loucura a partir das cenas que o coronel protagoniza.



Fig. 12 – Kilgore jogando cartas em camponeses mortos

A primeira aparição do coronel Kilgore se dá quando Willard e os demais soldados chegam num dos campos de batalha, mais precisamente num vilarejo norte-vietnamita. Lá eles se deparam com uma série de bombardeios, tiros, cabanas em chamas e norte-vietnamitas correndo por todos os lados. No comando daquela operação estava Kilgore, que os recepciona. Ele transita pelos destroços e pelos cadáveres com Willard – que estava atônito com o que via – e os soldados atrás dele, jogando cartas em cada um dos cadáveres.

No dia seguinte, quando as operações são retomadas pela manhã, Kilgore enuncia uma frase que se tornou célebre: *“I love the smell of napalm in the morning”* [“adoro o cheiro de napalm pela manhã”]<sup>113</sup>. Naquele momento, para Willard, a excentricidade de Kilgore estava ganhando contornos de insanidade. Tal impressão se intensifica quando o coronel ordena seus soldados a surfarem em meio aos bombardeios. Ele examina bem a posição das ondas, o modo como elas se formam e então manda seus soldados pegarem as pranchas e surfarem. A naturalidade com que Kilgore dá o comando horroriza Willard, que contempla abismado tal comportamento desviante. Desviante, vale ressaltar, no sentido de que foge aos métodos esperados por um comandante ou uma liderança militar, que deveria agir racionalmente.

---

<sup>113</sup> O napalm foi uma espécie de líquido inflamável muito utilizado pelas tropas militares dos Estados Unidos, sobretudo contra as guerrilhas vietcongues na Guerra do Vietnã. Servia tanto para incendiar os vilarejos, abrir crateras para o pouso de helicópteros em lugares difíceis quanto para aumentar a concentração de monóxido de carbono para matar os inimigos por asfixia. NAPALM. *Wikipedia: a enciclopédia livre*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Napalm>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2014.



Fig. 13 – Kilgore: “Adoro o cheiro de napalm pela manhã”

O horror produzido pela loucura de Kilgore é o horror do espetáculo americano. Não bastava, para o coronel, executar as operações de bombardeio e aniquilar os dissidentes políticos do governo sul-vietnamita a serviço dos EUA. Ele e sua equipe militar teriam que transformar aquilo num evento cinematográfico, digno de uma produção hollywoodiana. Ironicamente, *Apocalypse Now* é uma espetacularização da guerra, ainda que contenha, tanto nas disposições originais dos seus idealizadores quanto no enredo em si, um fundo moral, um caráter questionador e desestabilizador dos pressupostos da guerra. A produção fílmica volta-se contra si mesma nesse ponto. Ela é uma espécie de metaespetacularização que se materializa nesta cena, ou seja, uma espetacularização que capta a encenação de um espetáculo no meio da guerra. A loucura de Kilgore produz o horror e, sobretudo, o espetaculariza.

A cena final protagonizada por Kilgore é a do bombardeio de helicóptero promovido por ele e seus comandados quando uma camponesa explode uma granada. Esse fato não o impressiona. Ele apenas exclama “*fucking savages!*” [“selvagens do caralho!”], sem nenhuma preocupação com seus homens que foram atingidos em solo firme.



Fig. 14 – O bombardeio ao som de música clássica

Willard e seus companheiros encontram-se a bordo do helicóptero no momento em que o coronel ordena a um de seus homens ligar o equipamento de som numa famosa música do gênero clássico. Ao som de Wagner, Kilgore comanda os bombardeios aéreos no vilarejo norte-

vietnamita, numa das cenas mais e mais impressionantes do filme e, sobretudo, mais reveladora da insanidade que caracterizou a Guerra do Vietnã.

A escolha de Wagner como fundo musical para o espetáculo horrendo do assassinato em massa de camponeses demonstra que a mesma, por parte dos roteiristas, não foi casual. O compositor clássico alemão não atraiu apenas o gosto musical de Adolf Hitler, tornando-se um de seus compositores favoritos. Seus escritos antissemitas reverberaram nas construções discursivas que moldaram a mentalidade e os ideais nazistas, que concebiam os judeus como inimigos nacionais e como uma raça a ser exterminada.<sup>114</sup> Do mesmo modo, o coronel Kilgore, alimentado pelo discurso oficial norte-americano de que os vietnamitas eram comunistas e que, portanto, precisavam ser combatidos, acreditava que aqueles camponeses deveriam ser massacrados. E nada melhor do que fazer aquilo nos moldes do espetáculo americano, com todos os seus efeitos sonoros.

Outros personagens compõem o rol de comportamentos desviantes em *Apocalypse Now* e que podem ser lidos como expressão da loucura que produz o horror na narrativa fílmica. Entre eles está o jovem ex-surfista Lance. Esse soldado mostra-se alheio à guerra e aos horrores que a caracterizavam.



Fig. 15 – Lance no campo de batalhas com seu cãozinho

Na figura 15, podemos ver Lance com o cachorrinho de estimação de uma família de camponeses fuzilados pelos soldados de Willard. Nesta cena, ele se encontra num entreposto militar norte-americano no meio da selva, totalmente alheio a tudo que acontecia à sua volta. A loucura, para Lance, intencionalmente ou não, servia como uma espécie de refúgio ao horror e um modo menos doloroso de encarar a experiência nos trópicos. A loucura de Kilgore, com todas as excentricidades e o espetáculo que promoveu, produzia o horror, ao contrário da loucura de Lance, que era meramente um subterfúgio. Em ambos, a loucura, ou esse estado de

---

<sup>114</sup> WAGNER CONTROVERSIES. In: *Wikipedia*, the free encyclopedia. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Wagner\\_controversies](http://en.wikipedia.org/wiki/Wagner_controversies)>. Acesso em: 15 de dezembro de 2014.

(in)consciência, não permitiu que tivessem o mesmo destino do coronel Kurtz e de Willard, ambos atormentados pela (cons)ciência do horror. Cientes ou não do fato de que um homem racional sucumbiria naquele universo de verdades inconvenientes que afetariam suas subjetividades e convicções morais mais profundas, a loucura constituía-se de um triunfo, de uma vitória sobre a consciência.



Fig. 16 – Lance indiferente ao assassinato de Clean

Quase ao final da viagem de barco que Willard, Lance e os outros soldados fazem, um grupo de nativos ataca-os com armas de fogo por todos os lados. Um dos tiros atinge o jovem Clean no momento em que ele escutava uma fita mandada por sua mãe em que ela narrava os planos que tinha para a volta do seu filho, bem como de seu futuro. Enquanto os outros contemplam o cadáver do garoto, Lance se preocupa com a fuga do cãozinho, exclamando todo o tempo “*where is the dog?*” [onde está o cão?]. Esta cena, representada na figura 16, e o comportamento de Lance demonstram que a loucura o cega para o horror em sua volta.



Fig. 17 – Soldados pendurados num helicóptero

Para além de Kilgore e Lance, a loucura associada ao horror pode ser analisada na conduta dos outros soldados. Ela fica evidente, por exemplo, na cena em que uma companhia de entretenimento apresenta um espetáculo com as coelhinhas da *Playboy*. O mesmo ocorre em uma base militar americana no meio da selva. As coelhinhas descem de um helicóptero especial e iniciam o show. Os soldados ficam, *a priori*, bastante animados com a apresentação e com as

garotas. O espetáculo segue normalmente até que alguns poucos soldados começam a manifestar comportamentos estranhos, promovendo uma disputa entre si sobre quem deveria direcionar os olhares a elas. Em seguida, começam a se empurrar e a gerar conflitos. Enquanto isso, outros começam a avançar em direção às garotas, coisa que faz com que elas sejam retiradas imediatamente do espaço. Sem controle sobre os soldados que, em peso, atravessam a barreira para tentar agarrar as coelhinhas, que são imediatamente embarcadas no helicóptero e uma bomba de gás, para dispersar os soldados, é lançada na arena do espetáculo. Incapazes de controlar seus instintos, alguns soldados se penduram nos helicópteros antes dos mesmos alçarem voo e são erguidos no ar.

A última cena que aqui descreveremos, nesta sessão, é aquela em que o barco-patrolha de Willard alcança uma base militar à noite. Assim que ele vai se aproximando, soldados brotam das margens do rio com malas nas mãos, suplicando para que os levem embora para casa. Outros, com as armas erguidas, atiravam para inimigos invisíveis. O caos imperava naquele espaço. Em meio ao pandemônio, Willard desce do barco em busca de informações relevantes. Em sua mente, as Forças Armadas americanas estavam articuladas, com informações precisas. O que ele vê é um monte de soldados agindo aleatoriamente e sem qualquer noção do que estão fazendo.

Seguindo uma patrulha de soldados que rastejam por entre os muros de proteção, Willard avista um deles utilizando uma metralhadora e atirando freneticamente enquanto grita palavras de ofensa para os supostos inimigos aos quais está atacando. Willard, intrigado, inicia um diálogo com ele.

- Contra quem está disparando?
- Contra quem acha que estou disparando? Desculpe, senhor.  
Havia vietcongues ali... mas acho que matei todos. [...]
- Quem é o comandante aqui?
- Não é o senhor? (APOCALYPSE..., 2009, cap. 12).<sup>115</sup>

Willard percebe, naquele ponto, que o empreendimento bélico ao qual ele e os outros soldados estão servindo está tomado pela insanidade. Não há mais método, tática, comandos, desmandos, etc. Podemos perceber que a loucura produz o horror, mas o horror também produz a loucura. A experiência nos trópicos, o contato com a realidade dura da guerra permite que o horror se expresse nessa ambivalência e produza efeitos múltiplos.

---

<sup>115</sup> – What are you shooting at, soldier? / – Gooks. What the fuck you think I'm shooting at... I'm sorry, sir... / There are gooks by the wire. But I think I killed them all. [...] / – Who's the commanding officer here? / – Ain't you?" (APOCALYPSE..., 2009, cap. 12).

### 4.2.3 A guerra

Assim como não há o elemento nativo, produtor do horror, sobre o qual podemos nos debruçar na análise de *Apocalypse Now*, do mesmo modo que o fizemos com *O Coração das Trevas*, não há também o elemento império. Embora possamos fazer uma leitura do refúgio selvagem de Kurtz como uma espécie de império, não há a correspondência simbólica ao imperialismo, como no caso de *O Coração das Trevas*. Ainda que as relações entre os Estados Unidos e a Guerra do Vietnã possuíssem motivações neoimperialistas, isso não torna essas relações equivalentes ao imperialismo belga, ou até mesmo ao inglês, em meados do século XIX. São dois sistemas engendrados por potências ocidentais e com fins colonialistas, mas com diferenças significativas. No cerne da questão da intervenção militar norte-americana, disseminada pela propaganda do governo, estava a suposta ideia de extensão da democracia – ou da sua ideia de democracia – para nações que buscavam independência e emancipação política, econômica e nacional. Ao mesmo tempo, havia também a ideia e o propósito de contenção da expansão comunista promovida pelo bloco soviético nas antigas colônias asiáticas que orquestradas através de guerrilhas locais, que precisavam ser combatidas.

Além do que já expomos sobre a questão do horror em *Apocalypse Now* não estar associado à ideia de império, há o fato de que Kurtz não se apresenta como alguém que possui um império. Apesar de promover execuções dos membros cujos cadáveres ficavam expostos ou presos em estacas – numa espécie de ornamento à paisagem horrenda –, o seu mais fiel discípulo, o jornalista norte-americano que recebe Willard, Chef e Lance em terra firme, afirma que todos aqueles nativos e demais humanos ali eram filhos de Kurtz.

Ao trazermos o elemento guerra, queremos discutir o que julgamos estar, em certa medida, no cerne da crítica que o filme propõe: a exposição e espetacularização do horror relacionado à Guerra do Vietnã. Para tal, precisamos voltar à narrativa, precisamente ao momento em que Willard e seus soldados chegam ao refúgio de Kurtz.

Durante todo o percurso até lá, Willard vai descortinando, aos poucos, a natureza horrenda da guerra, ao mesmo tempo em que vai compreendendo Kurtz, o (outrora) brilhante homem de métodos insanos ao qual ele deveria exterminar. Munido de um dossiê com documentos, fotos, cartas à família, relatórios, memorandos etc., tudo relacionado ao coronel Kurtz, Willard vai compreendendo o horror e o experimentando, pois começa a ter a (cons)ciência dele. No entanto, a forma mais contundente dessa experiência, ele apenas vive ao se deparar com Kurtz.

O capitão Willard e seus homens chegam ao coração da selva depois de sofrerem um ataque de flechas, empreendido por nativos, que acaba matando Chief, o piloto do barco-patrolha. Quando o barco alcança o refúgio selvagem de Kurtz, Willard e seus únicos companheiros vivos, Lance e Chef, são recepcionados por nativos – alguns deles armados com armas de fogo; outros, com flechas – e por um fotojornalista norte-americano, que é uma espécie de releitura do jovem russo que recebe Marlow em *O Coração das Trevas*.



Fig. 18 – Willard e os soldados chegam ao refúgio de Kurtz

O cenário do refúgio de Kurtz consistia numa construção de pedra que remonta a uma espécie de templo, com escadarias e colunas verticais. É cercada por muros de proteção feitos por sacos de terra. Os camponeses norte-vietnamitas não eram os únicos a formar o exército de Kurtz. Havia guerrilheiros vietcongues (os inimigos de Guerra), nativos cambojanos e soldados norte-americanos também, todos encantados pelas ideias de Kurtz, que Willard estava prestes a ouvir.

Por todos os lados, cadáveres povoavam a paisagem horrenda do local. Alguns crânios haviam sido posicionados entre as escadarias, pendurados pelo pescoço, enfiados em estacas ou simplesmente jogados no meio das passagens, todos apodrecendo e rodeados de moscas. O filme não deixa claro, como em *O Coração das Trevas*, se se tratam de rebeldes ou apenas quaisquer membros do grupo que pudessem ter sido mortos somente para servir de ornamento para aquele templo do horror.



Fig. 19 – Willard leva um banho de lama antes de conhecer Kurtz

Logo após a calorosa recepção, Willard pede ao fotojornalista permissão para falar com Kurtz. Ele ressalta que não se conversa com Kurtz; as pessoas apenas o ouvem. De modo a se dirigir até o seu local de descanso, o capitão precisou transformar-se em sombra. Como mostra a figura 19, os nativos e demais membros do grupo agarram Willard à força e banham-no em lama, de modo a prepará-lo para o encontro. Após envolverem-no em cores sombrias, eles escoltam-no até o interior do templo.

O espaço em que Kurtz se encontrava era quase que totalmente escuro, exceto por uma luz que entrava pelas aberturas laterais e pelo teto, iluminando apenas pontos fixos do local. O famoso coronel Waltz E. Kurtz se encontrava deitado em sua cama envolta em trevas. Ele, ainda deitado, recebe Willard, que se mantém distante, com a seguinte pergunta: “*Where are you from, Willard?*” [De onde você é, Willard?], ao passo que o capitão, hesitante, responde: “*From Ohio, sir.*” [“De Ohio, senhor”]. Kurtz continua fazendo perguntas sobre a terra natal de Willard, até que o assunto da missão ultrassecreta é evocado.

- Eles disseram, Willard... por que queriam acabar com meu comando?
- A minha missão é confidencial, senhor.
- Parece que... não é mais confidencial. Ou é? O que eles te disseram?
- Disseram que o senhor havia enlouquecido por completo e que seus métodos eram anormais.
- Meus métodos são anormais pra você?
- Eu não vejo método algum, senhor.

(APOCALYPSE..., 2009, cap. 16).<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> – They say why..., Willard, why they wanted to terminate my command? / – I was sent on a classified mission, sir. / – It appears... that it's no longer classified, is it? What did they tell you? / – They told me that you had gone totally insane and that your methods were unsound. / – Are my methods unsound? / – I don't see any method at all, sir. (APOCALYPSE..., 2009, cap. 16).



Fig. 20 – O rosto de Kurtz entre luz e sombras

As palavras de Willard, neste trecho, saem uma por uma, lentamente, como se ele temesse qualquer reação daquele ser inundado por trevas. Discretamente revelada, a face de Kurtz se apresenta como a materialização da face do horror. Seu rosto oscila entre luz e a sombra, como podemos notar na figura 20. Esse contraste luz/trevas se atenua no filme a partir da aparição de Kurtz, um efeito exaustivamente explorado até o final do longa-metragem.

Deste ponto em diante, *Apocalypse Now* apresenta sequências repletas de elementos do chamado horror-arte, aquele que teorizamos no segundo capítulo e que tem o intuito de causar no expectador um efeito estético semelhante ao de sensações como o pavor e o medo. O filme se distancia das características do gênero “guerra” – gênero com o qual ele tem sido identificado – para, no final, conduzir a narrativa como se ela pertencesse ao gênero Horror.

Após o encontro com o enigmático Kurtz, Willard é levado preso. Em seu cativeiro, acorrentado à noite, em meio à lama e a chuva, o que quer que o soldado houvesse experimentado era apenas um prelúdio de sutis horrores, pois os horrores mais intensos, mais verdadeiramente perturbadores se intensificariam no corpo-a-corpo com Kurtz e seus métodos insanos.

Kurtz experimentou o horror, deixou-o atingir a consciência, o discurso e, a partir daquele momento, antes de deixar Willard cumprir o desígnio primeiro e último de sua missão, ele pretendia fazer com que a experiência do capitão naquele espaço do horror fosse ainda mais contundente e real.

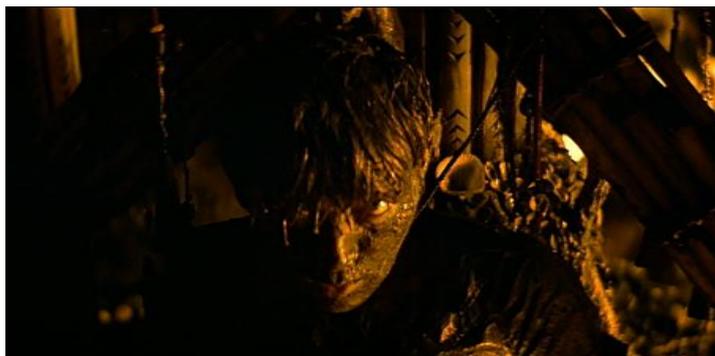


Fig. 21 – Willard no cativoiro

A figura 21 mostra Willard preso em seu cativoiro, banhado pela chuva que caía incessantemente àquela noite. De repente, uma trilha sonora macabra começa a tocar e a se mesclar com o barulho da chuva, momento em que a figura horrenda de Kurtz aparece, seu rosto pintado com as cores do uniforme militar norte-americano.



Fig. 22 – A aparição fantasmagórica de Kurtz

Discretamente, sem falar nada e sem menção alguma do que iria fazer, deposita no colo de Willard a cabeça decapitada do soldado Chef e retira-se. Horrizado, o soldado grita e tenta se desvencilhar das cordas que o prendiam.



Fig. 23 – A cabeça decapitada do soldado Chef

O intuito de Kurtz, como já afirmamos, era dar a Willard a dimensão da experiência do horror. Feito isso, ao deixá-lo preso no cativeiro, Kurtz manda seus companheiros libertá-lo. Debilitado, Willard é carregado e levado para o cômodo de Kurtz, onde os nativos o colocam sob uma pilha de almofadas juntas a uma parede. Envolto em sombras, Kurtz recita *The Hollow Men*, poema de T.S. Eliot, antes de fazer seu discurso revelador.

É importante nos determos brevemente neste ponto para discutirmos como o processo de tradução intersemiótica, entre a novela e o filme, que viemos trabalhando ao longo desta dissertação, se conjuga com outros códigos de linguagens e, portanto, operam outras semioses. O poema de Eliot, em uma de suas epígrafes, faz uma referência a Kurtz, apropriando-se de um fragmento da novela: “*Mistah Kurtz – he dead*” (“Sinhô Kurtz – está morto”). Essas palavras, em *O Coração das Trevas*, foram proferidas por um peregrino acompanhante de Marlow na viagem de volta, na qual ele tentava levar Kurtz de volta à Inglaterra. O poeta se apropriou dessa referência para construir um poema cuja temática (ou uma das temáticas) dialoga com a passagem da alma para o reino dos mortos.<sup>117</sup> O que os roteiristas de *Apocalypse Now* fizeram foi uma reapropriação que, neste caso, tem um potencial de tripla inscrição: um poema que se apropria de um personagem de uma novela, que é adaptada para o cinema e que, nesse novo código, são reapropriados e ressignificados, tanto a novela quanto o poema que a referencia. Isso nos remete ao que Kristeva chama metaforicamente de mosaico de citações, ao se referir ao fenômeno intertextual.

Voltando ao encontro de Willard e Kurtz, o “homem oco” e debilitado pelos horrores da guerra em fim discursiva, como descrito no trecho abaixo:

– Eu vi horrores... horrores que você viu. Mas você não tem o direito de me chamar de assassino. Você tem o direito de me matar. Você tem o direito de fazer isso. Mas não tem o direito de me julgar[...] As palavras não podem descrever o que ainda é necessário àqueles que não sabem o significado do horror. O horror... o horror tem um rosto. E nós temos de fazer do horror um amigo. O horror e o terror moral são nossos amigos. Se não são, então são inimigos a temer. São verdadeiros inimigos. Lembro-me de quando estava nas Forças Especiais. Parece que foi há milhares de séculos. Fomos a um acampamento para inocular algumas crianças. Deixamos o acampamento depois de termos inoculado-as com poliomielite. Um velho veio atrás de nós chorando, sem poder falar. Voltamos lá... e eles tinham decepado os braços inoculados. Estavam todos uma pilha. Uma pilha de bracinhos. Lembro-me... que chorei. Chorei como uma velhinha. Queria arrancar meus próprios dentes. E hei de lembrar-me para sempre. Não quero esquecer. Nunca mais quero esquecer. Foi então que percebi... como se recebesse uma bala. Como se uma bala me atravessasse a fronte. E pensei: “Meu Deus, o gênio disse tudo!”. A vontade de fazer aquilo! Perfeito, genuíno, completo, cristalino, puro! E

---

<sup>117</sup> THE HOLLOW MEN. In: Wikipedia, the free encyclopedia. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Hollow\\_Men](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hollow_Men)>. Acesso em: 27 de dezembro de 2014.

percebi que eles eram mais fortes que nós, pois não se impressionavam. Eram homens... homens treinados. Homens que lutavam com convicção, que têm família, que têm filhos, que estão cheios de amor. E tinham a coragem... a coragem... de fazer aquilo! Se eu tivesse 10 divisões de homens como aqueles, os nossos problemas aqui acabariam rapidamente. Temos que ter homens que tenham moral e que, ao mesmo tempo, sejam capazes de usar os seus instintos primários para matar sem sentimento, sem paixão, sem julgamento... sem julgamento. Porque é o julgamento que nos derrota. (APOCALYPSE..., 2009, cap. 18) <sup>118</sup>

O discurso de Kurtz revela a impossibilidade de se definir o horror relacionado à Guerra. Isso porque esse horror não está no limiar da linguagem ou do discurso, mas no limiar da experiência. Kurtz precisou ir à guerra para ser confrontado com sua moral, seus valores e tudo aquilo que constitui o etos democrático<sup>119</sup> da política norte-americana. Ele viu tais elementos que o constituíam como sujeito e norte-americano serem desestabilizados ao serem postos em conflito direto com a realidade da guerra: extermínio de crianças, camponeses, destruição de seus lares e de sua dignidade humana – tudo isso em nome de valores que questionariam tais condutas. Os métodos insanos – estes sim – que caracterizaram as ações das Forças Armadas norte-americanas, segundo Kurtz, só poderiam ser executados por soldados que pudessem partilhar de um potencial de dupla inscrição no que concerne às suas subjetividades: conjugar a moralidade e a coragem para subvertê-la, sem deixar que o julgamento – aquilo que, para ele, é “o que nos derrota” – se imponha sobre seus atos. Esse seria o espécime de soldado que levaria a vitórias nos conflitos bélicos. Kurtz e Willard não puderam ser este tipo de homem de guerra

---

<sup>118</sup> – I've seen horrors...horrors that you've seen. But you have no right to call me a murderer. You have a right to kill me. You have a right to do that...But you have no right to judge me. [...] It's impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means. Horror. Horror has a face...And you must make a friend of horror. Horror and moral terror are your friends. If they are not then they are enemies to be feared. They are truly enemies. I remember when I was with Special Forces...Seems a thousand centuries ago...We went into a camp to inoculate the children. We left the camp after we had inoculated the children for Polio, and this old man came running after us and he was crying. He couldn't see. We went back there and they had come and hacked off every inoculated arm. There they were in a pile...A pile of little arms. And I remember...I...I...I cried...I wept like some grandmother. I wanted to tear my teeth out. I didn't know what I wanted to do. And I want to remember it. I never want to forget it. I never want to forget. And then I realized...like I was shot...Like I was shot with a diamond...a diamond bullet right through my forehead...And I thought: “My God...the genius of that”. The genius. The will to do that. Perfect, genuine, complete, crystalline, pure. And then I realized they were stronger than we. Because they could stand that these were not monsters...These were men...trained cadres...these men who fought with their hearts, who had families, who had children, who were filled with love...but they had the strength...the strength...to do that. If I had ten divisions of those men our troubles here would be over very quickly. You have to have men who are moral...and at the same time who are able to utilize their primordial instincts to kill without feeling...without passion... without judgement...without judgement. Because it's judgement that defeats us (APOCALYPSE..., 2009, cap. 18).

<sup>119</sup> Cunhamos esse termo de modo a ressignificar o que Lima (2003) chamou, em seu estudo sobre *O Coração das Trevas*, de “etos branco”. Como a questão do etos dos soldados norte-americano não é pautada pela ideia de superioridade racial, como no caso dos exploradores do século XIX, o que chamamos de etos democrático entraria aí como elemento definidor de toda uma série de mecanismos sociais e discursivos que engendraram a desculpa ideológica da extensão da democracia nos países asiáticos como o Vietnã para invadi-los.

idealizado, pois promoveram o julgamento, ou seja, o reconhecimento de todas as contradições que se configuravam no espaço do conflito e que promoveram o abalo das suas subjetividades.

Mesmo depois de ouvir Kurtz discursar, mesmo depois de o admirar, Willard ainda assim decide executá-lo. Talvez não mais pelo desejo de cumprir a missão que lhe fora conferida pelos seus superiores – aqueles cuja hipocrisia Willard passara a julgar de forma contundente –, mas pela libertação de um ser debilitado pela loucura e insanidade que caracterizavam a guerra. Willard passara dias na companhia de Kurtz e poderia tê-lo matado em qualquer das ocasiões que estiveram sozinhos conversando. Preferiu, no entanto, esperar o momento que julgou certo: o ritual de sacrifício de um touro que os seguidores de Kurtz estavam promovendo numa noite tempestuosa na selva.



Fig. 24 – Willard e Kurtz se preparam para o sacrifício

Como mostra a figura 24, Marlow ergue-se das profundezas de um rio, mirando o seu alvo – Kurtz – de longe. Naquele momento, as partes finais da música *The End* – a mesma da cena de abertura do filme – começam a tocar e o filme passa a concentrar-se em dois planos e duas sequências, cujas imagens se mesclam: o preparo de Willard para o sacrifício de Kurtz e o início do ritual dos nativos para o abate do touro. Kurtz o espera, assim como o touro, o sacrifício, olhando para Willard através da porta de entrada do seu castelo e o convidando para entrar. O soldado, ainda do lado de fora, pega o facão enquanto a multidão vibra com o sacrifício do animal.

Dentro do castelo, Kurtz abre um livro ao mesmo tempo em que Willard se aproxima lentamente pelas suas costas. A música fica mais intensa neste ponto e Kurtz enuncia a última de suas reflexões, antes do seu abate:

– Eles treinam jovens para jogar bombas nas pessoas. Mas seus comandantes não os permitem escrever “porra” em seus aviões porque é obsceno! (APOCALYPSE..., 2009, cap. 18)<sup>120</sup>

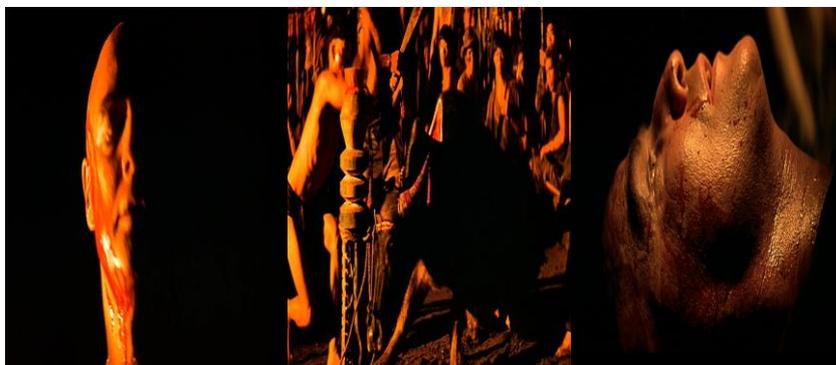


Fig. 25 – “O horror! o horror!”

Willard finalmente alcança Kurtz com seu facão e o atinge pelas costas. Ao mesmo tempo, em outro plano, o touro é sacrificado ao som de gritos vibrantes vindos dos nativos. Willard acerta diversos golpes e Kurtz cai lentamente no chão frio do seu templo. A música cessa e o silêncio toma conta do local onde o corpo de Kurtz mutilado, mas ainda vivo, suspira e olha fixamente para o teto. Suas últimas palavras – “o horror! ... o horror!” – são proferidas num sussurro quase inaudível. Marlow as ouve, no entanto, e nele elas produzem um eco que, na cena final do filme, o acompanha na sua viagem de volta, quando deixa o refúgio selvagem de Kurtz e embarca de volta à civilização – “o horror... o horror!”.

#### 4.3 O horror é o mesmo? Aproximações e distanciamentos na adaptação

Após findadas as análises do horror nas duas obras-foco desta dissertação (separadamente), buscaremos estabelecer, nessa discussão final, os pontos de dialogicidade que identificamos entre o horror em *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*. Como pudemos notar, no processo de tradução, a (res)significação do texto de partida, operada pelos tradutores, passou por deslocamentos entre sistemas de signos, bem como por deslocamentos de sentido, que permitiram uma reconfiguração dos significados atribuídos ao que viria a ser/representar o horror em ambas as narrativas. As aproximações e os distanciamentos nesta configuração são evidentes e pontuaremos aqui.

---

<sup>120</sup> – They train young men to drop fire on people. But their commanders won't allow them to write “fuck” on their airplanes because it's obscene! (APOCALYPSE..., 2009, cap. 18).

O primeiro ponto que gostaríamos de tratar são os três elementos produtores do horror que elegemos para analisá-lo tanto na novela quanto no filme. Em *O Coração das Trevas*, identificamos o horror como estando atrelado à terra, ao nativo e ao império. Já em *Apocalypse Now*, o identificamos na terra, na loucura e na guerra. Constatamos que o primeiro elemento produtor do horror está presente em ambas as obras. Ficou evidente que o espaço estrangeiro é um *locus* primordial para a sua manifestação. Em *O Coração das Trevas*, a terra é representada como possuindo vida própria, onisciência, além de ser repleta de mistérios, com poderes de enfeitiçar o homem branco, vingá-lo, fazê-lo perder sua civilização e subjetividade. Já em *Apocalypse Now*, a terra produz o horror, enfeitiça, age sobre os soldados – ou seja, assim como na novela –, mas sua paisagem de horrores também se reconfigura a partir das ações de extermínio e destruição dos norte-americanos naquele solo, e demonstramos isso ao mostrarmos as dinâmicas de cores que compõem a cenografia do filme. As cores da selva se misturam às cores das bombas, das chamas e outras armas químicas norte-americanas.

O horror relativo ao nativo, que identificamos em *O Coração das Trevas*, não foi identificado, na nossa análise, em *Apocalypse Now*. A posição que o nativo ocupa no longa-metragem é de total subalternidade, sempre como um figurante em meio à ação truculenta e violenta dos soldados. Essa posição, no entanto, não justifica a ausência do horror, que poderia ter sido reconfigurado tomando como base a obra literária. Willard e seus soldados não viam os nativos – se é que os enxergavam – do modo que, por exemplo, Marlow os via em *O Coração das Trevas*. No livro, os nativos pareciam “naturalmente” horrendos, e isso refletia a ideia dos europeus de que a humanidade pertencia apenas a um deles, a saber, o branco e que, portanto, os demais povos, pela sua condição ontológica de “inferior” deveriam ser subjugados. Em relação ao filme, e ao contexto do contato dos soldados com os vietnamitas, aquelas pessoas eram humanas, sim, talvez na mesma medida que eles: mas não menos subalternas. Só que a ideia de subalternidade não estava assentada no componente étnico deles. Estava, sim, assentada na ideia da ausência de democracia, que precisava ser levada aos mesmos pelos norte-americanos.

Sobre o terceiro elemento em *O Coração das Trevas*, o império, fizemos um paralelo com a guerra em *Apocalypse Now*, isso porque – a despeito de as empreitadas norte-americanas terem um cunho neoimperialista – acreditamos que ela está no cerne da crítica que pode ser lida na obra fílmica. Independentemente de quais sejam os sistemas de exploração ocidentais dos quais as duas obras-foco tratem, o horror é a expressão das falhas, dos absurdos e da monstruosidade deles. Esse é o grande ponto de convergência que identificamos entre o texto de partida e sua tradução.

Além de convergirem no aspecto da crítica aos sistemas exploradores ocidentais, *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* convergem no trato do horror como uma experiência nos trópicos. Precisamos levar em conta que é fora de suas nações, longe de suas civilizações que os homens brancos (no livro) e os soldados (no filme) experimentam o horror. Não só o experimentam no território estrangeiro, como não permitem que ele seja transportado para o espaço metropolitano na condição de um discurso.

É evidente que, sendo uma experiência traumática, o horror afetou as subjetividades de Marlow e Willard e, com eles, em suas memórias, sempre estaria vivo. No entanto, essa experiência do horror é silenciada pelos mesmos personagens que a viveram, pelo menos até o momento em que eles decidem narrá-la. A expressão maior desse silenciamento está no fato de que, ao retornarem para seus lugares de origem, nem Marlow nem Willard permitem que o horror adentre o discurso metropolitano, ou seja, não permitem que esse horror seja levado para a civilização europeia/norte-americana enquanto uma experiência a ser partilhada, discursivamente.

Seja por trás da mentira contada à prometida de Kurtz no livro ou seja no final do filme, em que Willard não avança mais do que alguns metros das margens do rio, o horror permanece uma experiência nos trópicos e que não deve atingir o discurso ocidental. Para ilustrarmos melhor nossa argumentação, queremos citar a passagem de *O Coração das Trevas* em que Marlow se recusa a entregar nas mãos dos seus pares ingleses o relatório que Kurtz havia produzido sobre os nativos com todo o conteúdo original. Nele, Kurtz havia escrito acerca da necessidade de se levar a civilização àqueles povos, ao mesmo tempo em que, embaixo, escrevera um *postscriptum* com os dizeres “exterminem todos os selvagens!”. Ao não entregar o relatório com o *postscriptum* devidamente no lugar e ao mentir para a noiva de Kurtz sobre suas últimas palavras, Marlow demonstra que o horror deve permanecer nos trópicos, que as verdades dolorosas acerca das atrocidades produzidas pelo branco europeu em território estrangeiro não devem transpor a fronteira que agora ele, Marlow, deveria manter.

Em *Apocalypse Now*, Willard tem acesso também a um relatório produzido por Kurtz cujo conteúdo está ofuscado pelas palavras “exterminem todos eles!”, escritas verticalmente, em letras grandes, sobre o conteúdo de uma de suas páginas. No filme, não há cena alguma que mostre qual o destino dos escritos de Kurtz, o que demonstra o hiato deixado pela obra acerca da tradução do horror para o discurso ocidental.

Sobre a necessidade de se esconder o horror da civilização branca, em *O Coração das Trevas*, Bhabha afirma:

Marlow não reprime apenas a verdade – por mais multiunívoca e multivalente que ela seja – porém também encena uma poética da tradução que (ar)risca a fronteira entre a colônia e a metrópole. Ao tomar o nome de uma mulher – a Pretendida – para mascarar o “ser” demoníaco do colonialismo, Marlow transforma a geografia pensada e repensada do desastre político – o coração das trevas – em um monumento melancólico ao amor romântico e à memória histórica. Entre a verdade silente da África e a mentira saliente dita à mulher metropolitana, Marlow retorna a seu insight inicial: a experiência do colonialismo é o problema de viver “em meio ao incompreensível”. (BHABHA, 2012, p. 336)

Marlow encena uma “poética da tradução” no sentido de que, ao se negar traduzir a experiência do horror que acometeu Kurtz para sua pretendida, além de se manter fiel às convenções de gênero – as mulheres, segundo o próprio Marlow, deveriam continuar vivendo em seu mundo idealizado, longe da tragicidade do mundo real –, ele deixa claro que a experiência nas colônias deve se manter nos limites da intraduzibilidade. Essa repressão das verdades históricas do espaço colonial, operada por Marlow, é a certeza de que tais verdades são dolorosas demais, inconvenientes demais e que certamente desestabilizarão as próprias convicções morais do homem branco.

A não traduzibilidade do horror em relação a *Apocalypse Now* está limitado ao seu trágico fim. Como mostramos no primeiro capítulo, ao tratarmos da produção do roteiro do longa, haveria uma cena em que Willard se confrontaria com a noiva do coronel Kurtz e que poderia traduzir ou não o horror da sua experiência na guerra. No entanto, ela foi cortada, o que nos leva a deduzir que aquele horror ressignificado no filme não deveria, de igual modo, atingir a civilização. A Willard, portanto, nem mesmo é dada a chance de (ar)risca a fronteira entre colônia e metrópole e de traduzir o horror.

## 5 CONCLUSÃO

Percorremos, até aqui, caminhos teóricos e metodológicos que, conjugados, nos permitiram construir a análise que nos dispusemos empreender nesta dissertação. Propusemos, como eixo investigativo principal da mesma, uma análise que se debruçasse sobre os modos de transposição/tradução do horror e que tivesse como ponto de partida o romance inglês *O Coração das Trevas* e, de chegada, a sua adaptação fílmica, a saber, o filme norte-americano *Apocalypse Now*.

Para empreendermos a análise proposta e chegarmos aos resultados atingidos, foi preciso, antes de tudo, situar a obra de Joseph Conrad no lugar em que a crítica pós-colonial o posicionou, ou seja, numa espécie de “banco dos réus” – lugar este que serviu para evidenciar a problemática da suposta intencionalidade generosa do autor para com a causa do fim do imperialismo. A partir de um dos textos críticos mais famosos e polêmicos acerca da obra de Conrad – *An Image of Africa*, do escritor nigeriano Chinua Achebe –, discutimos como a emergência de intelectuais oriundos das antigas colônias europeias promoveu a produção de leituras outras da experiência imperialista e de seus efeitos. Foram leituras que passaram a disputar espaço no campo crítico e instaurar um embate onde havia, majoritariamente, convergências acerca de *O Coração das Trevas* e de seu suposto caráter crítico à máquina imperialista ocidental. Como contrapartida às novas abordagens críticas, muitos defensores das leituras hegemônicas da obra de Conrad promoveram uma defesa, ainda no campo da crítica literária, dos antigos pressupostos que o enxergavam como uma espécie de crítico da máquina imperialista ocidental. Ao promover essa discussão acerca das leituras díspares de *O Coração das Trevas*, buscamos demonstrar que a tradução – feita pelos mentores do projeto fílmico de *Apocalypse Now* –, como uma operação de leitura, se inscreveu neste embate de significações em voga na época de produção do filme, exatamente o período histórico compreendido como pós-modernidade.

Por mais que o citado embate tenha se dado, primordialmente, nos círculos acadêmicos, essas novas leituras possíveis poderiam, também, circular em outros espaços e em outros discursos na contemporaneidade. Afinal, discussões acerca do racismo, dos processos de descolonização e das representações do espaço colonial também estavam em voga fora do campo da crítica literária e acadêmica. Certamente, os tradutores, independentemente da ciência dos embates críticos, poderiam ter lido a obra de Conrad por vieses múltiplos, inclusive o viés que enxerga o autor como reprodutor de estereótipos racistas e da obra como perpetuadora do ethos imperialista. A (re)leitura dos tradutores, no entanto, demonstra estar em consonância com

as leituras hegemônicas do romance, de matriz europeia, no que concerne à suposta intenção virtuosa do autor em denunciar as atrocidades cometidas pelos estados-nações europeus nos espaços coloniais. É o que demonstramos em nossa análise, uma vez que, como discutido durante este trabalho, foi enxergando a obra como uma crítica à máquina imperialista que eles, os tradutores, ressignificaram tal crítica para seus contextos históricos, direcionando-a para a máquina de guerra dos EUA.

Para Francis F. Coppola e John Millius, idealizadores do longa-metragem, *O Coração das Trevas*, por ser uma obra crítica ao sistema imperialista, serviria como ponto de partida – a partir de um deslocamento espaço-temporal – para a produção de um filme que se apresentasse enquanto uma crítica à Guerra do Vietnã. No entanto, a produção sofreu diversas resistências por parte de grandes produtoras hollywoodianas, justamente pelo fato de a ferida causada pela Guerra do Vietnã e seus soldados mortos ainda estar aberta, o que poderia provocar uma rejeição por parte do público acerca do filme, ainda que a produção viesse promover, no campo artístico, uma discussão urgente e necessária para a reflexão nacional acerca dos erros cometidos pela intervenção norte-americana em solo vietnamita. Apenas com a produtora independente montada por Coppola com o dinheiro que havia ganhado com seus premiados filmes da série *O Poderoso Chefão*, foi possível levar adiante a produção de *Apocalypse Now*.

Ao discutirmos os embates críticos em torno de *O Coração das Trevas*, os pressupostos teóricos que concebem a tradução como uma operação de leitura e os fatores histórico-sociais envolvidos na produção do filme, concluímos que os produtores/tradutores (re)leram a obra de Conrad para adaptá-la, enxergando a intenção virtuosa do autor e operando da mesma forma quanto à recorrência ao horror como uma ferramenta política para uma crítica à máquina de guerra norte-americana, causadora de danos inenarráveis em solo vietnamita.

O horror foi o foco do segundo capítulo desta dissertação, onde empreendemos, inicialmente, um escrutínio etimológico e semântico do termo nas principais línguas que o incorporaram a partir de suas matrizes latinas. Constatamos, a partir da investigação operada, que os sentidos correntes dessa palavra, nas principais línguas consultadas, estão associados aos de medo, pavor e repulsão, daí porque são comuns frases do tipo “fiquei horrorizado” ou “aquilo foi um horror!”, utilizadas quando nos referimos a algo que nos soa repugnante, por exemplo.

Demonstramos que, como uma manifestação psíquica, o conceito de horror pode ser confundido facilmente com os de medo e/ou fobia. Concebido como um gênero literário, percebemos que sua noção esteve limitada a um conjunto de narrativas que começaram a ser amplamente produzidas a partir século XVIII na Inglaterra, com determinadas características

peculiares. Esse enquadramento de gênero foi preponderante para o processo de cristalização das noções de horror – fora dos usos correntes na linguagem cotidiana –, por parte da crítica literária, como estando elas associadas, primordialmente, às narrativas que buscam despertar em seus leitores sensações relacionadas ao medo. Afirmamos isso a partir da constatação de que a grande maioria dos textos teóricos sobre o fenômeno do horror, que consultamos para desenvolvermos esta pesquisa, estão associados às mesmas. Percebemos, portanto, que, a julgar pelos modos de apropriação do horror pela teoria, somos condicionados a pensá-lo nesses enquadramentos que não nos permitem dilatar seu sentido e compreender mais profundamente suas dinâmicas.

Ao percebermos que o horror pode ser compreendido de formas mais amplas, a partir do argumento de Fearley (1895), propusemos uma discussão mais abrangente, que o concebesse enquanto um fenômeno presente não só no chamado horror literário ou cinematográfico, mas em diversas outras obras artísticas. Estendendo para o campo da experiência humana, buscamos definir o horror como sendo um fenômeno de percepção coletiva transcultural, trazendo, como ilustração, exemplos na História que pudessem legitimar esta definição, como foi o caso de um dos exemplos evocados, a saber, a iminência de uma guerra nuclear, que instaurou um efeito de horror por todo o planeta na segunda metade do século XX até o fim da Guerra Fria. Por fim, discutimos como o horror foi posicionado num horizonte teórico, cujos eixos principais davam ênfase ora no gênero literário e cinematográfico de mesmo nome, ora na psicanálise e, por fim, na abordagem sociocultural de como o horror-arte é consumido e as razões de o ser.

Portanto, no decorrer dessa dissertação, percorremos caminhos teóricos e metodológicos que nos permitiram promover uma nova abordagem às relações tradutórias, já exaustivamente trabalhadas, entre o romance inglês *O Coração das Trevas* e o filme norte-americano *Apocalypse Now*. A partir das contribuições teóricas de CATTRYSSÉ (1992), acreditamos que estudar os processos tradutórios entre texto literário e filme requer ampliar o leque de possibilidades de análise a partir da incorporação de elementos outrora desprezados, como os contextos de produção, as construções discursivas e outros fatores sócio-históricos que estão presentes na construção da adaptação fílmica e que devem ser levados em conta nas novas abordagens do fenômeno tradutório.

Deste modo, acreditamos que o estudo dos processos de transcrição do romance-foco e de sua adaptação deveriam extrapolar as comparações acerca de como o roteiro destoa do original, de quais partes do livro foram deixadas de lado na adaptação, etc. Ao propormos estudar a (re)leitura operada pelos tradutores sobre o horror presente como elemento

estruturante na narrativa literária, arriscamos caminhos que têm sido percorridos por novos pesquisadores das relações tradutórias entre texto de partida e tradução.

As análises das traduções por muito tempo estiveram pautadas em noções de fidelidade, sempre fazendo com que o pesquisador restringisse seu escopo de investigação às supostas relações de equivalência entre os textos. Com a emergência de novas apropriações de determinados textos que, ao traduzirem a partir de um outro sistema semiótico, os transformam, deve-se levar em conta as especificidades desses sistemas, pois cada um deles possui suas convenções e seus próprios modos de representação. Além do papel desses sistemas na tradução, o papel da História e da cultura mostra-se crucial nesse processo e, sobretudo, na tradução fílmica com a qual trabalhamos aqui. Os idealizadores do projeto fílmico de *Apocalypse Now* partiram da contemporaneidade, e das suas demandas histórico-culturais, para reler, traduzir e ressignificar uma narrativa que se propôs retratar uma determinada realidade histórica: o imperialismo.

Apropriando-se da narrativa literária, os tradutores buscaram novas formas de configuração não só da mesma, como do horror que se impõe como um dos seus elementos centrais. Sendo assim, identificando essa apropriação como relevante para os estudos das relações tradutórias, promovemos um mapeamento do horror, de modo a podermos construir nossa própria leitura e ferramentas analíticas.

Como discutimos no capítulo final, o horror se relaciona de modos distintos nas obras-foco. Em *O Coração das Trevas*, percebemos que o mesmo está associado à terra, ao nativo e ao império. Esses três elementos produtores do horror estão relacionados às formas como são construídas as representações dos mesmos na novela. Tudo o que é “selvagem”, tudo que está excluído do selo civilizatório europeu provoca um impacto na subjetividade do homem branco e nele produz o horror. O terceiro elemento, no entanto, prova que, se por um lado a terra e o nativo produzem o horror, o imperialismo, com suas práticas de pilhagem e extermínio, também o faz. Já em *Apocalypse Now*, o horror está relacionado à terra, à loucura e à guerra. O primeiro elemento, embora produtor do horror, também é reconfigurado a partir da presença do exército americano, que transforma a horrenda paisagem selvagem oriental num lugar de destruição. A loucura e a guerra, produtoras do horror, são consequências, do mesmo modo, da ação dos soldados no espaço estrangeiro. Percebemos, portanto, que o horror é tratado de formas distintas em ambas as narrativas, sendo que a tradução fílmica se mostra mais crítica, demonstrando que o horror é causado muito mais pelas ações e pela barbárie produzida pelos soldados no espaço do conflito do que por características ontológicas da “selvageria” que supostamente impera em solo estrangeiro.

O grande ponto de convergência do horror em *O Coração das Trevas* e do horror em *Apocalypse Now*, como demonstramos em nossa análise, é que ambos se apresentam na condição de uma experiência nos trópicos – experiência que deve se manter nos limites da intraduzibilidade.

Ao concebermos o horror como elemento estruturante em ambas as narrativas, buscamos identificar seus sentidos e suas dinâmicas, sempre atentos não apenas ao que ele significa, mas, sobretudo, como funciona no campo da literatura, do cinema e da História, pois o horror pode também, como argumentamos nesta dissertação, ser a tradução de experiências no campo histórico, ressignificadas.

## REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. **An Image of Africa: racism in Conrad's 'Heart of Darkness'**. In: Heart of Darkness: an authoritative text, background and sources criticism. 3.ed. Londres: W. W Norton and Co., 1988. pp. 251-261. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3818468?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21104907747287>>. Acesso em: 10 de maio de 2014.
- APOCALYPSE NOW**. Direção: Francis Ford Coppola. Universal Movies, 2009, 155 min. DVD.
- ASCHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures**. Londres: Routledge, 1991.
- AVALA, Pekka. **A Choice of nightmares: The Adaptation of Joseph Conrad's Heart of Darkness in Francis Ford Coppola's Film Apocalypse Now**. 2008. 38p. Dissertação de Mestrado. School of Modern Language, University of Tampere, 2008.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- BASSNETT, Susan. **Translation studies**. New York: Routledge, 2002.
- BADENHORST-ROUX, Toinette; **Polyphonic conversations between novel and film: Heart of Darkness and Apocalypse now; Na Die Geliefde Land and Promised Land / Toinette Badenhorst-Roux**. 2006. 267p. Dissertação de Mestrado. Applied Language and Literary Studies, North-West University, Potchefstroom Campus, 2006.
- BASSETT, Thomas J. **Cartography and empire building in nineteenth-century West Africa**. Geographical Review. Vol. 84, No. 3. Disponível: <<http://www.jstor.org/stable/215456>>. Acesso em 22 de novembro de 2014.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BRADLEY, Mark P. **Vietnam at war**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009, p. 15.
- CARBONIERI, Divanize. **A história nos subsolos da literatura: as narrativas coloniais e pós-coloniais de língua inglesa**. Mulemba. Rio de Janeiro, n.8, junho, 2013. Disponível em: <[http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo\\_8\\_3.php](http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_8_3.php)>. Acesso em 26 de novembro de 2014.
- CARROLL, Noel. **Philosophy of horror**. Nova Iorque: Routledge, 1990.
- CATTRYSSE, Patrick. **Film (adaptation) as translation: some methodological proposals**. Target – International Journal of Translation Studies. 4 ed. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 1992.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.
- CONRAD, Joseph. **O Coração das Trevas – Edição Bilingue: Português/Inglês**. Trad. Fabio Cyrino. São Paulo: Editora Landmark, 2011.
- COWE, Peter. **The apocalypse now book**. Boston: Da Capo Press, 2001.

- DACORSO, Stetina T. **Psicanálise e crítica literária**. Revista Estudos de Psicanálise, n. 29, setembro, 2006. Disponível: <<http://www.cbp.org.br/psicanaliseecriticaliteraria.pdf>>. Acesso em: 5 de setembro de 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Platão e o simulacro**. In: *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salina. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 48.
- DINIZ, Thaís F. N. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.
- DINIZ, Thaís F. N. **Literatura e cinema – tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2005.
- DRYDEN, Linda. **Conrad and the Imperial Romance**. Nova Iorque: St. Martin's Press, Inc., 2000.
- ESPINDOLA, B. **Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia**. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, 2008. Anais. São Paulo: USP, 2008. Disponível em:<[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO\\_ESPINDOLA.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO_ESPINDOLA.pdf)>. Acesso em: 3 de dezembro de 2014.
- FEARLEY, John. **Notes on the psychology of horror**. In: *The Sewanee Review*, vol. 3, nº 4. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1895. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27527857>>. Acesso em: 17 de agosto de 2014. pp. 421-430
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martin Fontes, 2011. p. 9
- FREUD, Sigmund. **The uncanny**. Trad. David McLintock. Londres: Penguin Books, 2003.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cutrix, 1973.
- GARCIA-ROZA, Luiz A. **Freud e o inconsciente**. 24ª ed. Zahar. Rio de Janeiro, 2009.
- GARNETT, Edward. **Letters from Joseph Conrad**. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1928. p. 184. Disponível em:<[http://archive.org/stream/lettersfromjosep007757mbp/lettersfromjosep007757mbp\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/lettersfromjosep007757mbp/lettersfromjosep007757mbp_djvu.txt)>. Acesso em: 16 de julho de 2014.
- GERMAN expressionism. In: *Wikipedia*, the free encyclopedia. Disponível em:<[http://en.wikipedia.org/wiki/German\\_Expressionism](http://en.wikipedia.org/wiki/German_Expressionism)>. Acesso em: 19 de agosto de 2014.
- GRIMSHAW, William. **An etymological dictionary or analysis of English language**. Philadelphia: [S.I], 1821. p. 172. Disponível em: <<https://archive.org/details/etymologicaldict00grim>>. Acesso em: 16 de julho de 2014.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

H. P. LOVECRAFT. In: Wikipedia, the free encyclopedia. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/H.\\_P.\\_Lovecraft](http://en.wikipedia.org/wiki/H._P._Lovecraft)>. Acesso em 22 de agosto de 2014.

HAWLEY, John. **Encyclopedia of postcolonial studies**. Londres: Greenwood Press, 2001.

**HEARTS OF DARKNESS**: a filmmaker's apocalypse. Direção: Fax Bahr; George Hickenlooper; Eleanor Coppola. Paramount Pictures, 1991. 96 minutos. Disponível em: <<http://www.makingoff.org>>.

HOFFMANN, E.T.A **O Homem de areia**. In: *Contos Fantásticos*. Coleção Lazuli. Rio de Janeiro: Iamgo Editora, 1993.

HURLEY, Kelly. **British gothic fiction, 1885-1930**. In: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Londres: Routledge, 2006.

HUTCHINGS, Peter. **Historical dictionary of horror cinema**. Toronto: The Scarecrow Press, Inc, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Trad. Sergio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 16.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996. 2v

KINDER, Marsha. **The power of adaptation in "Apocalypse Now"**. Film Quarterly, Vol. 33, No. 2 1979 ou 1980. California. University of California Press. pp. 12-20. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/121197>>. Acesso em 15 de Novembro de 2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 68.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. Trad. Leon S. Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

LAGARTO, Paula C. D. **Os vampiros do novo milênio**: evoluções e representações na literatura e outras artes. Dissertação de mestrado. Évora, 2008. Disponível em: <[http://www.ensino.uevora.pt/mclc/MCLC\\_VampirosdoNovoMilenio\\_pLagarto.pdf](http://www.ensino.uevora.pt/mclc/MCLC_VampirosdoNovoMilenio_pLagarto.pdf)>. Acesso em: 23 de agosto de 2014.

LEFEVERE, Andre. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. London/New York: Routledge, 1992.

LIMA, Luiz Costa. **O redemoinho do horror – as margens do ocidente**. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

LOVECRAFT, D.H. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1985.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROHÁSZKOVÁ, Viktória. **The genre of horror**. In: American International Journal of Contemporary Research, vol. 2 nº. 4, 2012. Disponível em:<[http://www.ajcernet.com/journals/Vol\\_2\\_No\\_4\\_April\\_2012/16.pdf](http://www.ajcernet.com/journals/Vol_2_No_4_April_2012/16.pdf)>. Acesso em: 18 de agosto de 2014.

ROUDINESCO, E; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- RODRIGUES, Cristina C. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: LM&Pocket, 2011.
- SHAKESPEARE, William. **A trágica história de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Ed. Ridendo Castigat Mores, 2002. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/hamlet.html>>. Acesso em: 18 de agosto de 2014.
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. Editora Ática. São Paulo, 2007.
- STAM, Robert (2006). **Teoria e prática da adaptação**. Da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro. Florianópolis, n. 51, jul-dez, pp.19-53.
- STRINATI, Dominic. **An introduction to studying popular culture**. Londres: Routledge, 2000.
- SVENSSON, Morgan. **Critical responses to Joseph Conrad's *Heart of Darkness***. Huddinge: Södertörns Högskola Press, 2010. Disponível em: <<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:356589/FULLTEXT01.pdf>>.
- THE HOLLOW MEN. In: *Wikipedia*, the free encyclopedia. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Hollow\\_Men](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hollow_Men)>. Acesso em: 27 de dezembro de 2014.
- TOGNOLI, Sonia E.K.A. **Do mito à cultura de massa: transformações semânticas e intermediárias de Frankenstein**. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<http://www.uniandrade.br/mestrado/pdf/bancas/2008-sonia.pdf>>. Acesso em: 25 de agosto de 2014.
- TUDOR, Andrew. **Why horror? The peculiar pleasures of a popular genre**. In: *Cultural Studies*, vol. 11. Routledge. Londres, 1997. Disponível em: <<http://kapiticollege-mediastudies.wikispaces.com/file/view/why+horror.pdf>>. Acesso em: 20 de agosto de 2014.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- VIETNAM WAR. In: *Wikipedia*, the free encyclopedia. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Vietnam\\_War](http://en.wikipedia.org/wiki/Vietnam_War)>. Acesso em: 12 de maio de 2014.
- WAGNER CONTROVERSIES. In: *Wikipedia, the free encyclopedia*. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Wagner\\_controversies](http://en.wikipedia.org/wiki/Wagner_controversies)>. Acesso em: 15 de dezembro de 2014.
- WATT, Ian. **Essays on Conrad**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003.
- WATTS, Cedric. **A bloody racist: about Achebe's view of Conrad**. In: *The Yearbook of English Studies – Colonial and Imperial Themes Special Number*. Modern Humanities Research Association. Londres, vol. 13, 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3508121>>. Acesso em 25 de maio de 2014.
- WATTS, Cedric. **"Heart of Darkness"**. In: *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Ed. J.H. Stape. Cambridge University Press, 1996: 45-62
- WHITE, Andrea. **"Conrad and Imperialism"**. In: *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Ed. J. H Stape. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. p. 179-202

XAVIER, I. **Do texto ao filme:** a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. (et alli) *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac / Itaú Cultural, 2003.