

Apocalypse Now de Francis Ford Coppola (1979)
CINE CLUBE, 16 de Julho de 2013
BIBLIOTECA, FCT/UNL

Portais em torno do realizador: <ul style="list-style-type: none">• http://www.lib.berkeley.edu/MRC/CoppolaBib.html• http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/coppola/• http://www.youtube.com/watch?v=p20U3rdVNhs (Texas Monthly talks)• http://www.salon.com/1999/10/19/coppola/• http://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Ford_Coppola• http://www.gayot.com/wine/interviews/francis-ford-coppola.html	Portais em torno do filme: <ul style="list-style-type: none">• http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Apocalypse%20Now%20Script.html• http://www.imdb.com/title/tt0078788/• https://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_Now• http://www.imdb.com/title/tt0102015/ (<i>Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse</i>) (documentário)
--	--

In: <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/coppola/>:

Select Bibliography

- Ronald Bergan, *Francis Coppola*, Orion Books, London, 1998.
- Jeffrey Chown, *Hollywood Auteur: Francis Coppola*, Praeger, New York, 1988.
- James Clarke, *Coppola*, Virgin Books, London, 2003.
- Eleanor Coppola, *Notes On the Making of Apocalypse Now*, Simon & Shuster, New York, 1979.
- Peter Cowie, *Coppola: A Biography* (Updated Edition), Da Capo Press, New York, 1994.
- Peter Cowie, *The Apocalypse Now Book*, Da Capo Press, New York, 2001.
- Karl French, *Apocalypse Now: A Bloomsbury Movie Guide*, Bloomsbury Publishing, New York, 1998.
- Jon Lewis, *Whom God Wishes to Destroy: Francis Coppola and the New Hollywood*, Duke University Press, Durham, 1997.
- Wesley Morris, "The Phoenix", *Film Comment*, March/April 2002. Available on-line at *Film Comment* (accessed March 12, 2006).
- Gene Phillips, *Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*, University Press of Kentucky, Lexington, 2004.
- Gene D. Phillips and Rodney Hill, *Francis Ford Coppola: Interviews* (Conversations With Filmmakers Series), University of Mississippi Press, Jackson, 2004.
- Michael Schumacher, *Francis Ford Coppola: A Filmmaker's Life*, Crown, New York, 1999.

JOSEPH CONRAD (1857-1924): *Heart of Darkness* [O coração das trevas], 1899:

A personagem Charles Marlow em torno de Mr. Kurtz (excerto da novella de Conrad):

"They were common everyday words – the familiar, vague sounds exchanged on every waking day of life. But what of that? They had behind them, to my mind, the terrific suggestiveness of words heard in dreams, of phrases spoken in nightmares. Soul! If anybody had ever struggled with a soul, I am the man. And his intelligence was perfectly clear – concentrated, is it true, upon himself with horrible intensity, yet clear; and therein was my only chance – barring, of course, the killing him there and then, which wasn't good, on account of the unavoidable noise. But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by heavens! – I tell you, it had gone mad." (In: Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Londres: Penguin, [1902] 1994, p. 95.)

Heart of Darkness: Project Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/ebooks/526>

Melvyn Bragg em torno da novella de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*:
BBC Radio 4 In Our Time (audio): <http://www.bbc.co.uk/programmes/b0077474>

Heart of Darkness, uma ópera do compositor Tarik O'Regan:
[http://en.wikipedia.org/wiki/Heart_of_Darkness_\(opera\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Heart_of_Darkness_(opera))

You Tube: Conversations with Tarik O'Regan:
<http://www.youtube.com/watch?v=MD-ONsH0Q4g>

Entrevista ao escritor Chinua Achebe (1930-2013), autor da ficção *Things Fall Apart* (1958) em torno das realidades africanas e da obra de Joseph Conrad:
http://failuremag.com/site/print/chinua_achebe/

Dois excertos de *War and Cinema, The Logistics of Perception* de Paul Virilio, urbanista e teórico cultural (n. 1932):

“At the height of total war, it seemed to Goebbels and to Hitler himself that the rescuing of the German cinema from black-and-white would provide it with a competitive edge against the tonic power of American productions. In short, the war justified Goethe’s remark in his theory of colours:

Colours have a strange duplicity and, if I may be allowed to express myself so, a kind of dual hermaphroditism, a peculiar way of attracting, associating, and mixing with one other, of neutralizing and cancelling one another, etc. Moreover, they produce physiological, pathological and aesthetic effects that continue to frighten.

One day when I was discussing with my wife this powerful mimetic faculty of American cinema, she said that what she had found most unbearable in the Nazi occupation of France was the feeling of being cut off from the United States. At a stroke there would be no more American magazines, no more newspapers, above all, no more movies. In her child’s universe, the cinema was a kind of ‘perceptual luxury’ (Bergson) quite distinct from other forms of spectacle and entertainment, an abstract weekly luxury which it would be very hard for her to do without.” (In: Paul Virilio, *War and Cinema, The Logistics of Perception*, trad. Patrick Camiller, Londres; Nova Iorque: Verso, 1989, p.11.) (sublinhado nosso)

“During the American Civil War, the Union forces equipped balloons with an aerial-mapping telegraph. Soon the army was rigging together the most varied combinations: camera-kites, camera-pigeons and camera-balloons predated the intensive use of chronophotography and cinematography on board small reconnaissance aircraft (several million prints were made during the First World War.) by 1967, the US Air Force had the whole of South-East Asia covered, and pilotless aircraft would fly over Laos and send their data back to IBM centres in Thailand or South Vietnam. Direct vision was now a thing of the past: in the space of a hundred and fifty years, the target area had become a cinema ‘location’, the battlefield a film set out of bounds to civilians.” (p. 16) (sublinhado nosso)

IMAGENS COMUNICANTES / PALAVRAS VIAJANTES: uma breve reflexão em torno do filme *Apocalypse Now*

“Apocalypse Now, ou a revelação no escuro”

A penny for the Old Guy

I

We are the hollow men
We are the stuffed men

Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion;

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us - if at all - not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.»

«*This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper*»

(In: T. S. Eliot, “The Hollow Men” (dois excertos):
<http://www.artofeurope.com/eliot/eli2.htm>)

Intercalando múltiplas citações de fontes literárias, tais como a obra de ficção, *O coração das trevas*, de Joseph Conrad (1857-1924) e o poema *The Hollow Men* de T. S. Eliot (1888-1965), o desenrolar do filme de Coppola é de uma feitura complexa. De dimensão épica, articulado em episódios dramáticos marcando as etapas sucessivas de uma descida alegórica ao Inferno (realizada pelo agente-assassino Benjamin Willard que viaja rio acima até chegar ao quartel-general – reino, santuário-manicômio, cidade-ruínas do Coronel renegado, Kurtz) que lembra os Cantos dedicados ao Inferno na *Commedia* de Dante (circa 1261-1321) – *Apocalypse Now* integra estes elementos literários e planos expressivos, não tanto para empolar o plano estético como para acentuar o vazio no centro dessa memória civilizacional que a literatura tem por missão salvar, elevar e inculcar. Com efeito, Coppola ritma a sua epopeia visual de acordo com este vazio, ou vazios, com que as personagens se defrontam, venha(m) ele(s) em forma de morte, delírio, febre mortífera, ruptura com a vida anterior (como, por exemplo, no caso de Willard, que sabe não poder recuperar a sua vida como civil numa América longínqua) ou de uma tomada de consciência mal compreendida e, até, mal vivida. Coppola ritma, portanto, o olhar dos protagonistas no espelho de que o filme em si constitui o reflexo maior. Será que o filme regista igualmente o superar deste (s) vazio(s)? Responde-se aqui negativamente. Daí, porventura, o impacto do filme nos seus primeiros públicos americanos (traumatizado pelo desenlace da Guerra de Vietnam e do intervencionismo da política internacional adoptada pelos Estados Unidos). O filme de Coppola, recorde-se, data de 1979, com os anos de revolta dos anos 60 ainda presentes, anos tingidos do ímpeto crítico-criativo da contra-cultura, bem como do niilismo lírico à Jim Morrison (1943-1971) de *The Doors* (1965-1971), que faz parte da banda sonora do filme: o filme permite um acto de colectiva e sombria auto-contemplação de um Império cuja escuridão, ou ‘darkness’, se revela nas sombras luminosas de um olhar “now”-mente apocalíptico. Em breve, esta “darkness” seria ideologicamente ofuscada pelo iminente frenesim neoliberal da América de Reagan e seus sucessores, os sucessivos programas proclamados de renovação moral e discursos de cariz teocrático dos anos 80 em diante, de que o público de hoje em dia é bem conhecedor. Como se se tratasse de um preenchimento ideológico desse vazio que, repare-se, não tem superação real. Coppola sabe isso: conjuga neste filme uma encenação de natureza neo-barroca, i.e., a teatralização de um nada sem nome específico a não ser o do *absoluto de um radical desencanto*. Em consequência deste desencanto, *o filme possui uma opulência formal que, em simultâneo, obedece a uma lógica de minimalismo moral e, além disso, de minimalismo existencial*. O “now”, portanto, é um momento de culminação e de epílogo.

O filme, ao modo de um tríptico alegórico religioso, ecoando a *Commedia* de Dante (com a sua estrutura tripartida: Inferno, Purgatório e Céu), desenvolve uma visão dos dois primeiros painéis, encontrando-se ausente o último e culminante painel, i.e., o do Céu. Daí, novamente, o vazio que se pode localizar no centro das imagens (ao fotógrafo americano que Willard encontra no quartel-general de Kurtz, é proibido, significativamente, tirar fotos do *deus demente*, Kurtz, sob ameaça de morte, um vazio de imagens daí resultante que se manifesta no estado de veneração hiperbólica e abjeção delirante do fotógrafo, duplamente desterritorializado, duplamente alienado); no centro dos diálogos (cercado pelo delírio, pelos tiroteios e bombardeamentos, pela música (por exemplo, o excerto da *Cavalcada das Valquírias* da ópera *Die Walküre* de Richard Wagner (1813-1883), do ciclo *Der Ring des Nibelungen*, aquando do ataque aéreo – em forma de modernas Valquírias guerreiras com hélices (será esta imagem o que resta do painel do Céu alegórico?) – de uma aldeia de vietnamitas (vietcongues?) sob o comando de Tenente Coronel Bill Kilgore. Eis uma composição cuja envergadura mitológica – emitida a partir dos helicópteros-deusas da destruição – serve para aterrorizar os habitantes, antes de serem mortos; esta música justapõe-se à absurdidade, expressa por Kilgore (que emite a famosa frase: “I love the smell of napalm in the morning”), ao desejar fazer *surf* no mar que flanqueia a aldeia agora em chamas); e, por último, no centro da própria narrativa do filme. (As Valquírias, recorde-se, eram deidades ao serviço do deus nórdico Ódin. A sua designação significa, em nórdico antigo, «as que determinam a vida ou a morte dos soldados em guerra».)

Qual será, na verdade, o sentido deste vazio que permeia todo o filme? O desenlace do filme revelará um acto de libertação (colectiva ou pessoal?) ou uma redenção (espiritual ou moral)? Constituirá uma espécie de anti-matéria do nada, i.e., o vislumbre de uma realidade pessoal e/ou histórica restituída ou renovada? Não. O filme de Coppola leva-nos a experimentar um *vazio integral*: um oco intransponível, uma ruptura sem continuidade à vista, uma lógica sem lógica onde o absurdo e a morte se exibem estreitamente irmanados e triunfantes.

Este vazio integral que Coppola transforma em princípio organizador da narrativa visual é o protagonista que as personagens variamente incarnam. Eis, para nós, a suprema mestria do realizador: a fixidez, ou insistência, do seu olhar neste vazio e a heterogeneidade de técnicas cinematográficas de que se serve para tornar esse vazio o horizonte absoluto do filme. Elogie-se a mestria desta fidelidade à encenação do vazio, num médium que tão facilmente desvirtua o visionário pelo imediatismo empírico das imagens em movimento, a cinética dos objectos e dos corpos, a tradução visual e verbal destes corpos dotados de subjectividade. Coppola evita o positivismo do ecrã e a órbita habitual das narrativas. Por um lado, o filme possui uma opulência de meios técnicos, de corpos e objectos em trajectória de colisão sem, contudo, deixar de preservar este enfoque de vazio envolvente. Além disso, apesar deste enfoque, o filme *conta uma história*; coreografa com uma inventividade quase operática cenas de conflito armado e abrange espaços geográficos, territórios mentais e o imaginário colectivo de uma determinada época histórica num mesmo acto de revelação. Com efeito, Coppola aborda este intrincado mapa de territórios pelo prisma de uma visão alegórica que nunca chega a esmagar a história em si, antes lhe proporciona um horizonte de compreensão possível (nunca didáctica, nem unidimensional, nem em forma de simples protesto ideológico). Assim, o realizador serve-se das técnicas específicas do médium cinematográfico a fim de torná-las complementares a uma técnica maior: a técnica do cinema como manifestação estética que permite a visualização das linguagens do existir, a enciclopédia interna do tempo, o deduzir contínuo de uma realidade captada de modo fragmentário mas agora em estado de expansão interpretativa potencialmente infinita, a morada movente e comovente da reflexão fílmica em si. Eis Coppola o *auteur*.

Afinal, o vazio é nada mais, nada menos que a fonte e origem de todos os pontos de partida para os territórios específicos do cinema. A escuridão é pródiga; o vazio é presença e testemunho da experiência humana. E o filme de Coppola é, sobretudo, a visualização da seguinte hipótese: o vazio é, porventura, o território profundo do ser em si, a sua fronteira oculta.