

A Contribuição do *New Journalism* em *Apocalypse Now*¹

Gisele Krodel RECH²

Universidade Estadual Paulista, Bauru, SP

Resumo

Apocalypse Now, um dos filmes de guerra mais cultuados da história, apresenta fragmentos da representação da realidade jornalística dentro de sua narrativa cinematográfica. São analogias ao livro *Despachos do Front*, de Michael Herr, compilação de grandes reportagens publicadas na *Esquire* durante o fenômeno do *New Journalism*, que serviu de apoio ao processo de contextualização da obra-prima de Coppola. Neste artigo, é apresentada uma destas apropriações, comprovando como a força narrativa emanada do texto traduz-se – e transforma-se – imagetivamente. Para a análise textual, partiu-se dos conceitos de ekphrasis e fanopeia. Já a leitura fílmica dá-se a partir da proposta de Laurent Julier e Michel Marie.

Palavras-chave: *Apocalypse Now*; Cinema; *New Journalism*; Fanopeia; Ekphrasis

Introdução

A Guerra do Vietnã, considerada a primeira guerra televisionada da história, talvez seja um dos conflitos bélicos mais retratados em película. No entanto, dentre todos filmes com a temática, talvez um dos mais emblemáticos – em especial por essa apropriação intensa das referências contraculturais da época – seja *Apocalypse Now*, lançado em 1979. O filme começou a ser esboçado pelo roteirista John Milius no final dos anos 60, mas o projeto só começou a sair do papel quando o diretor Francis Ford Coppola, à frente da produtora independente *Zoetrope*, decidiu investir na ideia original de Milius: falar da Guerra do Vietnã utilizando como fio condutor da narrativa o aclamado romance *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, publicado no início do século XX. A obra é centrada na missão dada ao aventureiro Charles Marlow pela Companhia de Comércio Belga, que é descobrir o paradeiro do Senhor Kurtz, um dos mais conceituados administradores dos entrepostos da companhia. Ao transpor a saga aos leitores, Conrad constrói uma narrativa densa, cujos nuances vão se acentuando conforme o grupo comandado pelo Capitão segue pelo caudaloso rio que corta a densidade da mata do Congo, onde se passa a história.

Apocalypse Now tem muito de *Coração das Trevas*, inegavelmente, apesar de alguns críticos falarem o contrário. De acordo com Milius (2010), a ideia de fazer um filme sobre o

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Bauru) – giselerech@faac.unesp.br

Vietnã começou a surgir nas rodas de conversa entre os então estudantes da Universidade do Sul da Califórnia (USC), que incluíam, além de Milius, o diretor George Lucas. No entanto, o *insight* de se valer de *Coração das Trevas* como base da narrativa cinematográfica veio por meio de um professor de roteiro, Owen Black, nos bancos da universidade. Ele comentou sobre o eterno desejo dos cineastas em adaptar o clássico de Conrad - que Milius leu aos 17 anos – que até aquele momento não havia sido bem-sucedido. Nem mesmo o cultuado Orson Welles conseguira fazê-lo. As palavras tiveram um efeito misto de inspiração e provocação, influenciadas pelo espírito que Milius (2010) define como "da selva como força dela mesma".

A despeito de toda a semelhança no que concerne à linha condutora da narrativa, o filme dirigido por Coppola tem ainda outras apropriações, especialmente no processo de contextualização da história para a época da disputa no Vietnã. O roteirista John Milius (2010) não esconde a influência que teve das grandes reportagens escritas pelo correspondente da revista *Esquire*, Michael Herr. Sobre o assunto, ele confirmou em entrevista ao diretor Francis Ford Coppola em 2010. "Eu acredito que quando eu li algumas das reportagens de Michael Herr eu realmente pude começar a colocar algo no papel e pensar sobre isso".

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

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

Um dos primeiros fãs deste livro foi Francis Ford Coppola, que imediatamente contactou Herr para contribuir com ele no que viria a ser outra obra-prima, *Apocalypse Now*. Embora Herr tenha sido creditado apenas no final, como autor das falas em off do personagem de Martin Sheen, não é exagero dizer que a

estética inteira de *Apocalypse Now* vem em linha direta de *Despachos do Front*, é a sua mais perfeita tradução em movimento. (BAHIANA, 2005 p.10)

Apesar de outras influências no trabalho de Milius, uma imersão acurada na obra de Coppola pode revelar nuances e analogias da obra de Herr a todo momento, Para o presente artigo, escolheu-se uma sequência que verte toda a inspiração da obra do jornalista – menos literal do que abertura do filme ou ainda a emblemática sequência ao som de *A cavalgada das Valquírias* – mas ainda assim, cheia de inspiração no texto vívido de Herr. No percurso deste texto, são abordadas questões ligadas às narrativas jornalístico-literárias – mais especificamente o *New Journalism* - e cinematográfica, além de conceitos analíticos de ekphrasis e fanopeia, para o texto, e análise fílmica.

New journalism, fanopeia e ekphrasis

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

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

inferiores e outras características simbólicas dos personagens, em verdadeira contextualização do texto jornalístico-literário para o ambiente que estava sendo retratado. Para Wolfe (2005, p.55), “o registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro do poder do realismo”.

Toda esta verve descritiva é recorrente nas obras vinculadas ao fenômeno do *New Journalism*. E Michael Herr e seu *Despachos do Front* se enquadram com folga no estilo. Constituído pela compilação de algumas das grandes reportagens escritas valendo-se da narrativa literária e produzidas entre 1967 e 1979, quando foi enviado como correspondente de guerra pela revista *Esquire*, o livro-reportagem traz ainda, como complementação, as reflexões de oito anos distantes da vivência. Segundo Bahiana,

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

No labor de transformar o que testemunhava em palavras, Herr faz escolhas. É como se colocasse uma moldura na realidade, em uma transferência de códigos. É neste processo de recorte e escolha das palavras, de modo cuidadoso, que o texto vívido se constrói. Segundo Pound,

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

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

Dentro deste processo de significação ao grau maior, o autor acredita ser possível identificar o que ele chama de modalidades de poesia – ou literatura – que seriam espécie de ferramentas utilizadas pelos grandes escritores para alcançar a obra máxima. São elas a fanopeia, a melopeia e a logopeia. Segundo Pound (2007, p.41), a primeira – que mais interessa nesta análise - está diretamente ligada ao uso de “uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor”. Ou seja: esmero na escolha das palavras e na concatenação entre elas tornam-se capazes de projetar visualmente uma imagem pretendida pelo escritor, em cuidadoso processo descritivo, caracterizando a tradução do poder visual

da imagem. Pode-se, com relativa facilidade, aplicar essa teoria ao trabalho realizado por Michael Herr em *Despachos do Front*. Em cada uma das grandes reportagens transpostas na compilação, é possível perceber o recorte do autor e os elementos visuais que o sensibilizaram.

Quando Herr exerce a verve testemunhal em seu trabalho, valendo-se dos cuidados ao transpor para as páginas o detalhamento descritivo do ambiente de combate, evoca em seus leitores automática visualização dos horrores da guerra – sejam eles explícitos, sejam eles relacionados aos embates psicológicos que se estabelecem entre a linha tênue que separa a depressão e a insanidade.

É nesse cuidado descritivo que se insere outro conceito ligado à retórica: a *ekphrasis*. Do grego *phrasô*, fazer entender, e *ek*, até o fim, a *ekphrasis*, segundo Hansen (2006, p.1) era usada nos *progymnasmata*, “exercícios preparatórios de oratória escrito por retores gregos entre os séculos I e IV d. C.”. Os mesmos eram influenciados, dentre outros, pelos aspectos epidíticos da *ekphrasis*, ou seja, aspectos explicativos, demonstrativos, com nuances de ostentação. Devido a esta íntima relação entre a *ekphrasis* e a descrição acurada de algo, ela foi aplicada por poetas que tinham nas obras de arte sua inspiração para exercer a arte da descrição. De acordo com Hansen (2006, p. 2), neste caso “o narrador, pois, se colocaria como intérprete da interpretação que o pintor fez da sua matéria”.

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

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

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

palavras carregadas de significação contidas nas grandes reportagens de Herr descrevem visualmente o cenário de guerra, valendo-se da linguagem cinematográfica.

W.J.T. Mitchell (1994, p.152) afirma que a literatura pode refletir, dependendo do seu grau de qualidade, o que ele denomina de esperança ekphrástica, que permite ao leitor, por meio da construção imaginário ou metafórica, descobrir um sentido no qual a linguagem pode fazer o que muitos escritores desejam: fazer o leitor ver, mesmo que não esteja no espaço físico ou temporal da ação descrita. Ora, não estaria esta visão ekphrástica e evocativa contida na reprodução imagética em *Apocalypse Now*? E mais: não seria essa sensação vívida traduzida de modo ekphrástico por Coppola em seu filme?

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

Análise fílmica

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

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

No presente trabalho, a ideia é ater-se aos planos de uma das sequências do filme que possuem analogias flagrantes ou indiretas ao trabalho de Michael Herr em *Despachos do*

Front, e como se dá construção análoga e conotativa por meio da narrativa cinematográfica. Neste ponto, é importante recordar o que Metz nos ensina sobre analogia dentro do contexto cinematográfico, que parte do conhecimento de que

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

Sequência de Kilgore e as cartas da morte

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

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



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

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

Figura 8 – Kilgore distribui as cartas da morte.



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

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

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

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

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

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

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

A câmera corta para Capitão Willard, que com o cigarro ao canto da boca recolhe um sete de copas e segue caminhando, enquanto vira a carta e vê o seu dorso. Lance entra no quadro perguntando o que é aquilo e Willard responde: Cartas da Morte! Para mostrar aos

vietcongues quem é que fez isso. A câmera corta mais uma vez para Kilgore, que agacha para colocar mais uma carta, desta vez nas mãos de um morto. Ele se levanta e caminha com as costas para a câmera em direção a outra câmera – a de uma fotógrafa de guerra que está cobrindo o combate, uma jornalista como o próprio Herr e como outros tantos que viram as loucuras da guerra de perto.

Conclusão

A certa altura de *Despachos do Front*, Michael Herr intitula-se – e a seus colegas correspondentes - de *Aqueles Caras Malucos Que Cobrem A Guerra*. Assim mesmo, iniciando cada uma das palavras da frase com caixa alta, como forma de enfatizar o que diz. O jornalista garante, ainda, que em qualquer outra guerra teriam feito filmes sobre eles, para depois se demover da ideia, lembrando que o Vietnã era “constrangedor” e que se as pessoas, em geral, não desejavam sequer ouvir falar dele, dificilmente se disporiam a adentrar em uma sala escura, para passar um tempo sentadas prestando atenção na história da cobertura.

Com esta crença, Herr (2005, p.190) afirma que “por isso, todos nós fomos obrigados a fazer nossos próprios filmes, um filme para cada correspondente, e este era o meu”. A referência, naturalmente, é ao texto de *Despachos do Front*. Talvez esta menção do jornalista deixa transparecer a justificativa de um texto de tantas projeções imagéticas, mesmo que se valha da linguagem escrita. Herr escreveu um livro, mas com os recursos estilísticos utilizados, talvez o tenha feito para ser lido – como um filme. O que não é estranho, levando-se em conta os efeitos visuais provocados pela turma do *New Journalism* – vale aqui ressaltar o que Boynton (2013)³ diz sobre as possíveis adaptações de livros vinculados ao fenômeno jornalístico-literário ao cinema, já que segundo o pesquisador, muitos dos trabalhos de *New Journalism* já são tão cinematográficos por natureza e possuem elementos filmicos. “Acredito que muitas vezes fazer um filme não venha ao caso, porque a parte que concerne à literatura é tão poderosa, já tem o sentimento do filme”.

É possível que esta vocação cinematográfica intrínseca no texto do *New Journalism* – e presente em *Despachos do Front* – tenha sido o elemento fundamental para inspirar o roteirista John Milius a iniciar a sua adaptação de *Coração das Trevas* para o contexto da

³ Diretor do departamento de Literacy Journalism, da New York University, que concedeu entrevista à pesquisadora em março de 2013.

Guerra do Vietnã. O que vale, aqui, é perceber que, mesmo que por vias inesperadas, de certo modo, o desejo de Herr em ver suas experiências do front serem transportadas à tela, se cumpre – mesmo que apresentado em fragmentos análogos dentro de uma história de ficção, como pode-se perceber na sequência ora analisada.

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

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

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

A despeito de tratar-se de duas narrativas diversas, uma pautada pelo código linguístico – a outra em uma linguagem imagética muito particular, as duas obras - *Despachos do Front* e *Apocalypse Now* - conversam entre si o tempo todo, em um jogo de significado e significações que perspassam a representação do real mediante apropriações da não ficção, por meio de analogias e criação de

conotação. Ao fim, seja no referencial da não ficção contada por Herr ou nas palavras ficcionais pronunciadas pelo Coronel Kurtz no momento de sua morte, o que tempos nas duas obras é a tradução perfeita da guerra: O horror! O horror!

Referências bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

MILIUS, John. **Entrevista a Francis Ford Coppola**. Disponível em: Cinematographos - <https://www.youtube.com/watch?v=JZswrVALi2M>. Acessado em: março de 2012

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

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

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