

O ato comunicacional em *Apocalypse Now*: apontamentos sobre a nova teoria¹

Gisele Krodel Rech²

Universidade Estadual Paulista (Unesp), Bauru – SP
Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba - PR

Resumo

Autor da Nova Teoria da Comunicação, Ciro Marcondes Filho defende que o ato de comunicar só se concretiza, de fato, quando o receptor se modifica, de alguma forma, a partir da recepção da mensagem do emissor, algo recorrente na relação com objetos estéticos. O resto, para ele, não passa de mera informação. Neste artigo, parte-se desta noção com foco no poder estético do texto jornalístico-literário de Michael Herr, autor de *Despachos do Front*, e seus efeitos comunicacionais no roteirista John Milius, de *Apocalypse Now*.

Palavras-chave

Nova Teoria da Comunicação; New Journalism; Cinema.

1 Introdução

A emergência com a qual o pesquisador Ciro Marcondes Filho clama por uma Nova Teoria da Comunicação está alicerçada essencialmente na noção de que, depois de mais de cinquenta anos de estudos da comunicação, a ideia recorrente de que a comunicação se dá quando há um emissor, uma mensagem e um receptor, tem deficiências e precisa ser revista.

Para o autor, é mister que se faça uma distinção entre informação e comunicação. A primeira, em síntese, está ligada às mensagens que dialogam com nosso repertório, que são buscadas na nossa zona de conforto. Nesta seara, estão incluídos os noticiários, as revistas ou os jornais que cada um escolhe, que geralmente falam a mesma linguagem. Segundo Marcondes Filho (2012, p.18), grosso modo, “só vemos aquilo que queremos ver. Alguns estudiosos dizem mais; só vemos aquilo que podemos explicar, aquilo que se encaixa na nossa racionalidade”. Em suma, o que é estranho ou diferente, acaba, geralmente, escapando aos sentidos.

¹ Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação realizado entre 26 e 28 de maio de 2006.

² Doutoranda em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (Unesp) Bauru e docente da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Entretanto, quando algo sai desta percepção rotineira, provoca algum desequilíbrio, uma sensação de novidade, é quando ocorre na percepção do autor, de fato, a autêntica comunicação. Seja entre pessoas, seja entre objetos ou pessoas. Para Marcondes, esta autêntica comunicação, na essência,

(...) pode acontecer com um livro, um filme, um acontecimento que eu presenciei. Essas coisas podem me comunicar. Elas podem dizer-me algo, pelo seu caráter de novidade, de estranheza, de inusitado, de inédito. É o novo que me muda; o conhecimento apenas me reforça. (MARCONDES FILHO, 2012, p. 19)

No presente artigo, parte-se deste pressuposto para confirmar que houve um processo de comunicação entre a maestria da reportagem jornalístico-literária de Michael Herr, com foco específico em fragmentos do texto de Herr, publicado inicialmente em grandes reportagens na revista *Esquire*³, que não apenas mexeram com os sentidos de Milius, como constituíram-se em inspiração para a contextualização do filme. Na sequência ora apresentada, um destes trechos mostra-se como praticamente uma tradução imagética, mostrando como Milius compreendeu o texto de Herr e como o diretor, Coppola, transformou essa comunicação em cinematografia.

Trazer esta discussão à tona é, ou pelo menos tentar, colocar em prática o que Marcondes Filho (2012, p.3) defende como a pesquisa em comunicação ideal, que busca pautar-se pelo estudo do processo e da constituição da relação criada entre pessoas – ou seus objetos – comunicantes, com foco na ocorrência do acontecimento comunicacional, que tem caráter único e efêmero. É prestar atenção mais naquilo que é sentido do que verbalizado, tentando apreender a atmosfera presente, o clima criado e o que o autor chama de “incorpóreo que atravessa os atos”. Em suma, é necessário estar atento ao “evento mágico da comunicação humana”.

2 O ato de comunicar

No processo de revisão do trabalho teórico produzido até hoje, o autor revisita autores das mais diversas correntes que, de alguma forma, têm alguma ligação com os estudos da comunicação. Nega a maioria deles, mas se apega a conceitos de outros que contribuíram substancialmente na concepção da Nova Teoria. Um deles, referenciado em um dos volumes de *O princípio da razão* durante, é Walter Benjamin. Para Marcondes Filho,

³ Revista norte-americana que, ao lado da *Life* e da *The New Yorker* foram o berço para a produção das grandes reportagens do fenômeno do New Journalism, que tomou parte nos Estados Unidos

Em seus estudos do Velho Testamento, Benjamin acredita que a língua seja mais do que um mero sistema de signos. Nela, uma dimensão divina, não humana, comunica *algo outro*, diferente da linguagem trivial humana. Há, nas coisas, um ser espiritual que é diferente do ser linguístico, que se comunica com ele, mas não pela linguagem. (MARCONDES FILHO, 2011, p. 69)

A comunicação estaria, pois, vinculada à esta transcendência, que extrapola os limites da linguagem e alcança algo superior. Em uma visão bíblica, este poder teria sido tolhido com o Pecado Original, quando o verbo se tornou essencialmente signo. Mas segundo Marcondes (2012, p. 70), perdura especialmente nos objetos estéticos. “O lado mágico, a “ligação do nome à essência espiritual da coisa” só sobrevive na poesia e na arte”. Nestes casos, a língua e a escrita encerram semelhanças não corpóreas e estão atreladas a fenômenos que produzem efeitos, mas que uma vez mágicos, são inconscientes.

Outro aspecto abordado nos estudos de Benjamin e que é retomado por Marcondes Filho é o conceito de aura, que estaria atrelada aos objetos estéticos.

A aura marca uma relação única com a natureza e com a obra de arte. Essa qualidade essencial do culto da imagem, sua “inaproximabilidade”, quer dizer, o fato de ela jamais estar próxima de nós, de colocar-se, de qualquer forma, sempre distante, faz dela algo presente mas, ao mesmo tempo, ausente. E ela é sempre algo passado: ela só se dá a conhecer no seu desaparecimento.; ao senti-la, ela já se foi. (MARCONDES FILHO, 2012, p.81)

Ora, na revisão da obra de Benjamin, Marcondes Filho também lembra que a língua, quando utilizada de maneira eficiente, como na Literatura, tem esta possibilidade clara de evocar o elemento mágico da comunicação, a aura outrora perdida.

No entanto, a Nova Teoria da Comunicação é pautada também por outras lógicas, como a que posiciona o receptor em posição privilegiada em detrimento ao emissor. Para Marcondes (2012, p.3), emissão não tem necessariamente com recepção. Ele acredita em uma independência entre estes elementos. Se por um lado todos querem emitir, divulgar, publicar, informar ou convencer, nem sempre o outro está disposto a receber estas mensagens. “Comunicação é exatamente isso: o fato de eu receber o outro, a fala do outro, a presença do outro, o produto do outro e isso me transformar internamente. O lado oposto, o da emissão, é mera produção de sinais, não comunicação”.

Ou seja, se o receptor não estiver aberto a receber no seu âmago os relatos, as experiências ou imergirem em livros, filmes, peças teatrais ou mesmo na arte, mesmo que estes estejam impregnados de uma aura que vai além do verbo, vai além do plano simbólico, a comunicação não se completa. É mister que haja esta abertura do outro a receber o que é externo.

Isso não quer dizer que o que é emitido, especialmente pelos meios de comunicação de massa, seja vão. Marcondes Filho lembra que há duas possibilidades de comunicação:

Uma em que eu removo todo o meu eu de dentro de mim, esvazio minha interioridade, abro espaços para o outro, busco aprender com ele, enriquecer-me com ele, aumentar meu grau de complexidade a partir de nosso relacionamento, em suma, busco chegar a uma comunicação em profundidade, uma comunicação densa, ampla, transformadora. E outra, em que eu não estou interessando em me transformar, mas em me informar, em saber, em compreender tanto as coisas como as pessoas, em dominá-las, domesticá-las, reduzir o que há de estranho nelas, neutralizá-las. (MARCONDES FILHO, p.17)

Escolher qual dos dois caminhos seguir compete exclusivamente ao receptor já que, em tese, um acontecimento não se dá por acaso. Quando alguém se abre à força de convencimento de um filme ou aos efeitos de uma obra de arte, ocorre uma espécie de realização por meio destes objetos. Tudo depende, exclusivamente, de quem recebe e, principalmente, de como recebe. Por isso, os objetos estéticos, mesmo que tenham a vocação para a autêntica comunicação, só o fazem se o receptor se abre a eles.

3 O ato de comunicar em *Apocalypse Now*

A despeito de o clássico *Apocalypse Now* ser automaticamente relacionado ao seu diretor, o aclamado Francis Ford Coppola, a inspiração para o roteiro da película partiu de John Milius. Em entrevista ao próprio diretor, dentro de um projeto do *Cinematographos*⁴, ele relembra que a ideia surgiu durante uma aula na universidade, quando um dos mestres falava das infrutíferas tentativas de adaptação do romance *O Coração das Trevas*⁵, de Joseph Conrad – nem mesmo Orson Welles alcançara tal façanha. As palavras do mestre tiveram um efeito misto de inspiração e provocação, influenciadas pelo espírito que Milius (2010) define como "da selva como força dela mesma".

⁴ Cinematographos é um canal do youtube especializado em cinema que costuma trazer entrevistas com os principais diretores e roteiristas da Sétima Arte. O vídeo com a entrevista conduzida por Coppola pode ser conferido em <https://www.youtube.com/watch?v=JZswrVALi2M>. O material foi disponibilizado no canal em 16 de novembro de 2011.

⁵ O *Coração das Trevas*, tradução de *Heart of the darkness*, de Joseph Conrad, foi publicado pela primeira vez em 1902 e 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.

A obra literária, que mexera com Milius na adolescência, o instigava e adaptar a história ao cinema manteve-se como um sonho adormecido até que, novamente, ele foi tocado por outra obra, desta vez jornalístico-literária. Contemporâneo do período contracultural, o roteirista acompanhava com avidez o noticiário sobre a Guerra do Vietnã e seus efeitos nefastos na sociedade norte-americana. Não à toa, o *insight* para trazer a narrativa de Conrad ao contexto da guerra do Vietnã veio a partir das leituras do material produzido pelos expoentes do *New Journalism*⁶, dentre os quais estava o jovem correspondente de guerra, Michal Herr. O roteirista John Milius (2010) não esconde a influência que teve das grandes reportagens escritas pelo jornalista da revista *Esquire*. 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*. 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, cujo vínculo com elementos literários pode, com folga, concedê-lo o status de objeto estético, 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. O trabalho de Herr, assim como de seus colegas, segue uma tendência que reavivou o jornalismo literário norte-americano. Segundo Johnson, o *New Journalism*,

⁶ Segundo Bulhões (2011, p.114), o *New Journalism* não foi exatamente um movimento, pois não despontou com o delineamento de ideias estabelecidas por um grupo coeso de representantes, tampouco elaborou um programa ou um manifesto declaratório de princípios. Foi mais uma atitude que se processou na fluência de uma prática textual desenvolvida em alguns jornais e revistas norte-americanos, inicialmente com os textos das chamadas reportagens especiais publicadas na *Esquire* e no *Herald Tribune*, por gente como Jimmy Breslin, Tom Wolfe e Gay Talese, até atingir a configuração de grandes narrativas com feição de romance, nas obras de Truman Capote e Norman Mailer.

Todavia, o que pode haver de movimento no que ele representou é tomar a palavra como sinônimo de agitação, de animação e abalo, pois o *New Journalism* agitou o epicentro do jornalismo mundial e abalou as estruturas fossilizadas da textualidade jornalística.

Por meio de sua nova linguagem passou a comunicar uma informação mais fresca e mais útil sobre as mudanças registradas em nosso mundo e de um modo ou outro, mostrou-se mais cabal, mais honesto e mais inteligentemente crítico que o jornalismo tradicional. (TRADUÇÃO NOSSA, 2014)⁷

A despeito de não ser considerado oficialmente o fundador do estilo, foi Tom Wolfe (2005) quem escreveu o manifesto do *New Journalism*, onde ele registrou quatro recursos básicos que, de uma maneira ou outra, podemos identificar como recorrentes nas obras dos autores vinculados ao movimento. O primeiro deles 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”.

Esta condução de um fato passado, retratado em tom testemunhal por Herr nas suas grandes reportagens, ao tempo presente referente à época da concepção do roteiro, remete ao que Walter Benjamin chama de despertar. Como reforça Marcondes Filho na revisão do trabalho de Benjamin:

O ato de despertar me traz imagens dialéticas, que são essa fusão dinamizadora do passado no presente. Constituímos “mônadas” ao fundirmos o acontecimento ao tempo presente, ao sairmos do agora e entrarmos na continuidade histórica. Formam-se “fulgurações” ou novas constelações instantâneas em que o passado se torna presente, em que o sonho junta-se com sua representação. (MARCONDES Filho, 2012, p. 73)

Mais do que a presentificação do texto de Herr no roteiro, e depois no filme, ele se faz presente – e comunica de um modo único e distinto – toda a vez que um

⁷ A través de su nueva consciencia y su nuevo lenguaje ha comunicado una información más fresca y más útil sobre los cambios registrados em nuestro mundo y, de um modo o outro, se ha mostrado más cabal, más honesto y más inteligentemente crítico que el periodismo tradicional⁷. (JOHNSON, 1973. p.16)

espectador assiste à *Apocalypse Now* e tem contato, mesmo que indiretamente, aos horrores da guerra retratados pelo jornalista em seu trabalho como correspondente da *Esquire*.

Na emblemática sequência de *Apocalypse Now* embalada por A Cavalgada das Valquírias, de Wagner, as projeções visuais de um trecho de *Despachos do front* se fazem presentes, comprovando que aqueles fragmentos do texto de Herr, em especial, tocaram o roteirista John Milius e o diretor Francis Ford Coppola. As cenas do ataque aéreo ao território vietcongue é ao mesmo tempo trágica e bela. Embalado pelo clássico de Wagner, Coronel Kilgore comanda a ofensiva para liberar o acesso ao Rio Nung para a equipe de Willard.

Em *Despachos do Front*, Herr (2005) cita o regulamento livre para os helicópteros, a instrução era atirar se eles corriam ou fugiam, o que de todo modo seria uma escolha difícil. Herr reproduz assim as declarações de um combatente sobre o *modus operandi*.

“Esportes aéreos”, era como o piloto de um helicóptero de artilharia chamava essa escolha, ele a descrevia com fervor. “Nada pode ser melhor, você está lá em cima a 2 mil, você é Deus, é só abrir a escotilha e ver a arma mijar lá embaixo, pregar essa merda nas paredes do campo de arroz, nada é melhor” (...) Não havia nada parecido mesmo, especialmente quando pegávamos um bando deles em campo aberto e juntos, aí a gente detonava os caras, acesso volátil de fúria, destruição enlouquecida, nem Godzilla tinha esse poder de fogo. Tínhamos até uma linguagenzinha própria para esse fogo: “explosões discretas”, “sondagem”, “seleção primária”, “carga construtiva”, mas eu nunca consegui distinguir as variedades, para mim sempre foi uma única erupção compulsiva, o Minuto Maluco que durava uma hora. (HERR, 2005, p.68)

Na análise das palavras, podemos visualizar a sensação de superioridade de quem ataca o inimigo por cima, como se o fuzilamento expresso fosse, em verdade, uma grande diversão, verdadeira excitação, cheia de adrenalina, no que Herr chama de minuto maluco – uma referência que ele usa em outros momentos em seus textos, para caracterizar a perda de noção de tempo no front, onde os referenciais se modificam e se misturam à tênue linha que separa a lucidez da loucura.

Figura 1 – “Você está lá em cima a 2 mil, você é Deus, é só abrir a escotilha e ver a arma mijar lá embaixo, pregar essa merda nas paredes do campo de arroz”



Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

As escolhas na construção da sequência, que também levam o mérito do diretor de fotografia Vittorio Storaro, são as projeções imagéticas dos efeitos da comunicação do texto de Herr na construção do roteiro do filme e na incorporação deste texto na narrativa cinematográfica. A aura do texto está imbricada na construção imagética da película. No entanto, em uma projeção diferenciada, como assegura Marcondes Filho.

Se o cinema consegue criar o momento sagrado, é menos pela imagem do que pela analogia ao imaginário, sedimentado em nosso inconsciente. O segredo do filme está nessa ponte que ele consegue construir entre a narrativa bem construída e este universo pessoal interno, que nos permite acoplar instâncias tão distintas. (MARCONDES FILHO, 2012, p.120)

O exercício de tradução da narrativa jornalístico-literária à narrativa cinematográfica, fortalece o percurso do plano simbólico ao imaginário, que transcende o plano simbólico, referente à língua que falamos e a forma de nossa relação com o outro, o que é limitado às palavras e expressões que a língua possui. A força descritiva do texto de Herr se inicia nas palavras, mas acaba por emanar sentimentos, ação e, especialmente, sensações, tal como o plano imaginário experimentado pelos cineastas ao traduzir os relatos jornalísticos-literários em imagens. Marcondes (2012, p.118) lembra que “ texto é igual para todos, mas a construção mental que cada um terá será diferente de pessoa para pessoa. Ela será tanto mais rica quanto mais cenas eu possuir em meu repertório para imaginar aquela situação”.

Se os cineastas foram arrebatados pelo texto de Herr, ao espectador cabe ser arrebatado pelo filme. A certeza de que houve comunicação efetiva será atestada quando, como diz Marcondes, certezas forem trepidadas e os espectadores forem levados a mudar de opinião – ou ao menos experimentar uma visão diferente das percepções arraigadas em seu âmago. Quando o enredo de uma narrativa nos leva a isso, não importa de qual forma seja, aí está a comunicação.

4 Conclusão

O texto de Michael Herr, pautado pelos ricos elementos do jornalismo literário, chamaram a atenção do roteirista John Milius que, impregnado pelo ato comunicacional ocorrido, transpôs à linha condutora de *Apocalypse Now* todas as sensações que sentiu ao ler as grandes reportagens de Herr, traduzida em imagens pelo diretor Francis Ford Coppola e pelo diretor de fotografia Vittorio Storato.

Marcondes Filho (2007, p.12) afirma que, em tese, uma comunicação efetiva e plena é impossível, já que “ninguém jamais poderá entrar dentro da gente, sentir as coisas que a gente sente”. O argumento defendido é que uma pessoa pode repassar ao outro uma informação, uma notícia ou algo que a linguagem deste emissor consiga formular, mas que como o outro vai traduzir esta mensagem, o emissor jamais saberá, pois estaria além da capacidade dele. O cinema, ao menos parcialmente, modifica um pouco o absolutismo desta certeza.

Afinal, se levarmos em conta o processo de adaptação cinematográfica, quando um cineasta se impregna de uma obra e a traduz imagetivamente, o emissor acaba tendo conhecimento da referida tradução do receptor, que pode ser, aliás, muito diferente da ideia original comunicada. Não à toa, sempre houve muito questionamentos em relação à fidelidade nas adaptações, já que no processo comunicacional, cada receptor que assume o papel de cineasta, investe-se de uma nova interpretação da obra original adaptada. Aliás, é justamente esta interpretação toda particular, que vem à público por meio da projeção na tela, que confirma, de fato, que a obra original – no caso do presente artigo as reportagens jornalístico-literárias de Herr, exerceu o verdadeiro papel da comunicação. Se não tivesse sido relevante, teria passado apenas como informação.

Por outro lado, neste percurso, se Herr pode conhecer como o seu texto comunicou Milius e Coppola, aos dois cineastas fica impossível identificar, ao certo, o que do filme tocou cada um dos milhões de espectadores que tiveram – e vão continuar tendo, contato com *Apocalypse Now*. Afinal, reforça Marcondes Filho,

Pelo cinema, o olhar não contempla mais a aura do quadro, da cena, da realidade; agora ela é conduzida, essa é a magia da nova arte. No cinema, o espectador não se entrega mais às suas associações mentais próprias, são aparelhos que tomam a dianteira, eles o levam. E assim se realiza o efeito do choque do cinema, fazendo com que o receptor se submeta ao assalto dos estímulos internos. (MARCONDES FILHO, 2012, p.82)

Ao fim e ao cabo, mesmo que não se conheça em profundidade o grau de comunicação que *Apocalypse Now* imprime em cada espectador, é certo que, enquanto objeto estético, também está revestido do autêntico poder da comunicação, com fragmentos da aura do texto de Herr imbricada neste processo.

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.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. **Jornalismo e Literatura em convergência.** São Paulo: Ática, 2011.

HERR, Michael. **Despachos do Front.** São Paulo: Objetiva, 2005.

JOHNSON, Michael L. **El nuevo periodismo.** Buenos Aires: Troquel, 1975

MARCONDES FILHO, Ciro. **Para entender a comunicação – Contatos antecipados com a Nova Teoria.** São Paulo: Paulus, 2012.

_____. O princípio da razão durante – Da escola de Frankfurt á crítica alemã contemporânea. São Paulo: Paulus, 2011.

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

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