

MADALENA MANZONI PALMEIRIM

**A INTER
TEXTUALIDADE
EM

HEART
OF DARKNESS
E APOCALYPSE
NOW REDUX**



madalena manzoni palmeirim



“Not infrequently books speak of books”

UMBERTO ECO

Assim como no domínio literário os livros se cruzam, comentam e contrariam, não será então estranho afirmar que não existe nenhuma proposição isolada e autônoma, ou algum texto desligado dos que o precederam.

Esta é, como se sabe, a premissa que atravessa o princípio da intertextualidade.

Uma análise intertextual procura, portanto, os discursos que emergem da intersecção de diferentes textos, sendo que se considera texto qualquer construção, qualquer objecto de significação enquadrado em determinado contexto. Ele relaciona-se com outros textos de diversas formas: manifestando citações, fragmentos, aludindo a outros textos ou simplesmente adaptando clichés e assumindo determinadas influências. No fundo, todo e qualquer texto é composto por diferentes discursos que se entrecruzam. Por diversos traços que se entrecruzam por pontos de quiasma, um pouco como nos *adacere exquís*, onde os intervenientes vão inscrevendo diferentes padrões. Uns a partir dos outros. Uns com outros.

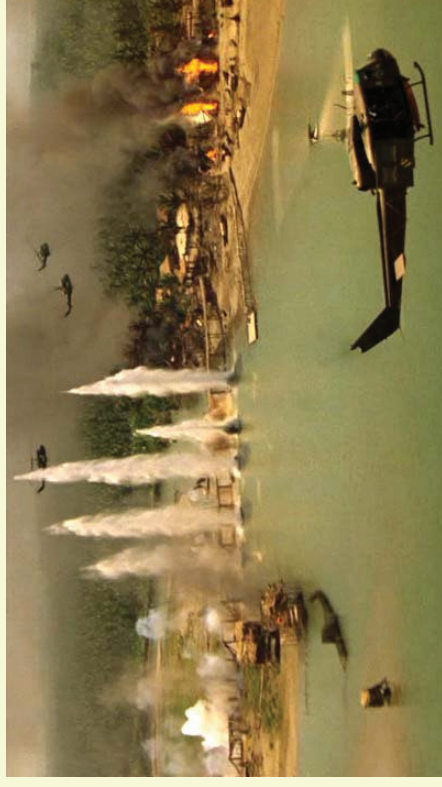
Não se pretende, no entanto, reduzir a aplicação do sistema intertextual a uma simples identificação das fontes e alusões estabelecidas entre diferentes textos. Eco, Kristeva, Genette, Todorov e muitos outros, independentemente do campo de crítica literária em que se inscrevem, já apre-sentaram, de uma forma ou de outra, a proposta de Bakhtin ao definir o texto literário enquanto *mosaico de citações*, isto é, apropriando-se e transformando outros textos.

Foi Bakhtin quem concebeu o termo dialogismo como princípio característico e necessário da linguagem, ocupando dois espaços distintos. Em primeiro lugar, na interacção que ocorre entre enunciador e destinatário e, em segundo, a intertextualidade que se estabelece no interior do discurso. O dialogismo ocorre, portanto, no espaço do texto e no espaço entre os diversos textos apropriados.

*

A intertextualidade é então um contínuo processo dialógico. No seu limite, a intertextualidade refere-se à cadeia ilimitada de possibilidades que determinada prática discursiva admite, podendo estabelecer relações com diferentes media e com diferentes artes, tanto eruditas como populares.

É neste contexto que se explora a problemática da adaptação de *Heart of Darkness* em *Apocalypse Now* *Redux*, apropriando uma abordagem que não privilegia o texto literário, mas que procura ligações com diferentes textos, inclusivamente, de diferentes media. Concentrando-se, sobretudo, na interacção e no diálogo entre os textos, a adaptação deixa de ser compreendida a um nível linear e passa a ser multidireccional.



Como Robert Siam esclarece:

...there is no such transferable core: a single novelistic text comprises a series of verbal signals that can generate a plethora of possible readings, including even readings of narrative itself... The text feeds and is fed into an infinitely permutating interest, which is seen through ever – shifting grids of interpretation. STAM, 1992 p. 57

Nesta linha de reflexão uma preocupação demonstrou-se prioritária: expulsar o fantasma da fidelidade na adaptação. Nesta perspectiva, ao contrário de uma análise comparatista, o julgamento crítico irá recair sobre o local na diferença, na capacidade da intertextualidade de fidelidade da adaptação em relação ao original. Deste modo, pretende-se reforçar, em particular, a escolha e utilização de alguns elementos intertextuais que surgem entre *Heart of Darkness* de Joseph Conrad e a adaptação cinematográfica, *Apocalypse Now Redux* de Francis Ford Coppola.

Neste sentido, admite-se que, na interação e no diálogo entre os dois textos, vários espaços de significação irão surgir (em cada texto e entre os textos) – ainda que cada um deles seja um diferente construto, constituído por um sistema de signos próprio. Propondo identificar e evidenciar diferentes formas de representar uma mesma intenção, em domínios artísticos de natureza diferentes e em duas obras distintas, mostrou-se necessário circunscrever-me a um tema ou uma intenção que aproxima os dois autores: a exploração do vazio, a *hollowness*. Representando desde o vazio da guerra ao vazio da própria linguagem, nos dois casos, o motivo da *hollowness* é explorado em diferentes níveis. Pretendendo traçar algumas das linhas que se prolongam entre as duas obras,

procura-se uma possível sistematização da presença da *hollowness* em diferentes domínios. Para isso, recordo um mecanismo conhecido por *leitmotiv*.

Ainda que seja, originalmente, uma técnica de composição musical, a sua utilização é aplicável a todos os domínios artísticos. Trata-se de uma frase que designa um motivo (por exemplo, a *hollowness*) que é definido formalmente. É, portanto, um instrumento auto-reflexivo que aciona os mecanismos de memória dos espectadores, envolvendo-os activamente, tal como a abordagem intertextual.

Acima de tudo, o *leitmotiv* permite a identificação de qualquer componente da acção dramática: personagem, objecto, lugar, ideia, estado de espírito, etc. A utilização de *leitmotiven*, sobretudo pela sua intencionalidade dramática, forma uma complexa rede intertextual através da qual se procura expressar o inefável, como é o caso da *hollowness*.

Compreendendo o significado e o conteúdo referencial de cada leitmotiv, poder-se-á, então, delinear diferentes teias de *leitmotiven* de cada obra, aquilo que Wagner cunhou de “melodia infinita”. Essa obra apresentar-se-á como uma rede combinatória desses diferentes motivos e das suas sucessivas variações onde cada frase (musical, literária ou cinematográfica) se torna portadora de informação e cada momento adquire uma significação dramática.

Antes de mais, é necessário distinguir a literatura e o cinema como duas formas de ver distintas. Não só a

“Acima de tudo, o leitmotiv permite a identificação de qualquer componente da acção dramática [...]”

natureza de cada medium é diferente, mas as técnicas que lhes são próprias também. No fundo, ambas se organizam em torno de uma narrativa, mas aplicando formas de enunciação e instrumentos retóricos completamente diferentes.

O caso de *Apocalypse Now Redux*, enquanto adaptação “livre”, serve para ilustrar aquilo que numa adaptação pode ser transponível, isto é, a narrativa. O realizador Francis Ford Coppola opta por manter a ideia de viagem, com Marlow subindo um rio em busca de uma outra personagem, Kurtz. Ainda que o cenário Conradiano, o Congo, tenha sido transportado para o Vietname, é inevitável afirmar-se que *Heart of Darkness* proporciona a estrutura de uma viagem exterior/interior que é controlada pela imagem do rio, um rio *that snakes through the war like a main circuit cable, plugged in straight into Kurtz*.

Para apresentar essa viagem o cinema incorpora diferentes sistemas de signos, apropriando-se deles e relacionando-os. O enquadramento da fotografia, a visualidade das artes plásticas, a representação do teatro, a expressividade da música, o movimento da dança e o cenário da arquitectura. A descrição e narração literária de Conrad podem, assim, ser traduzidas para diferentes códigos, na forma de acção, elocução, som, música e imagens visuais.

Em *Heart of Darkness* de Conrad, imediatamente nas primeiras páginas se evidencia um dos leitmotiven que, enquanto mecanismo auto-reflexivo, atrai atenção para si mesmo:

mournful gloom, brooding motionless // P.15

within the brooding gloom. // P.15

Only the gloom to the west, brooding over the upper reaches... // p.16

the touch of that gloom brooding over a crowd of men. // P.16
a brooding gloom in sunshine // P.18

CONRAD // 1995 // pp. 15-18

Neste exemplo, onde é evidente a repetição da palavra *brooding* sempre associada a *gloom*, o interesse concentra-se nas palavras que, ao serem identificadas como repetição, como réplica, vão perdendo o seu significado. É, no fundo, esta a função da repetição, a de gerar a *hollowness*, desgastando e esgotando o significado das palavras, até sobrar só significante, forma, som.

O cinema, por outro lado, possui outros suportes para expressar a *hollowness*, como é o caso do monólogo de Marlon Brando que lê um poema de T.S. Eliot, *The Hollow Men*, remetendo imediatamente para Kurtz que era *hollow at the core* (CONRAD, p. 95).

Este exemplo é, na verdade, aquele que manifestamente demonstra a intertextualidade entre diferentes autores. Não só Coppola utiliza T.S. Eliot como este se serve de Conrad. Mas também no poema utilizado por Coppola para o monólogo de Marlon Brando em *Apocalypse Now Redux*, existem referências a Conrad, uma forte influência no trabalho de T.S. Eliot onde, por exemplo, sob a forma de epígrafe, *Mistah Kurtz – he dead*, Eliot cita *Heart of Darkness*. Constrói-se de uma forma declamada e assumida, um triângulo de inter-relações entre os três autores. Contudo, a intertextualidade pode dar-se a um nível menos explícito, isto é, na montagem e na articulação de diferentes elementos.

Reconheça-se que a principal preocupação de toda a teoria cinematográfica tem sido a imagem. Para este elemento, considerado fundamental em qualquer filme, já foram desenvolvidas complexas terminologias e diferentes teses. O mesmo não se pode dizer para o som. Mas apesar desta componente ser esquecida ou relegada para um segundo plano, trata-se de um elemento narrativo tão importante quanto a palavra.

O exemplo que se evoca ilustrará a capacidade desta componente, a música, expressar sentimentos ou estados interiores e, no seu limite, de expressar o indizível.

Na cena do ataque dos helicópteros orquestrado ao som de *A Cavalgada das Valquírias*, o filme é substituído por um espectáculo operático. Um acto que faz parte da primeira jornada da *Tetralogia do Anel do Nibelungo* de Wagner e que remete mais especificamente para o 3º acto, situado numa montanha selvática, o cenário natural das Valquírias, semelhante à selva vietnamita. Utilizando mitologia do Norte da Europa que remete para tempos arcaicos e primitivos, esta primeira jornada conta a história da Valquíria mais célebre entre as treze. As Valquírias, virgens guerreiras aparentemente cruéis e belicosas, são quem elegem os heróis que vão morrer no campo de batalha e quem os colhem e os introduzem nas delícias do paraíso.

Neste terceiro acto, Brünnhilde, a guerreira que detém o título de Valquíria, é escolhida para recolher Siegfried, o herói da ópera, do campo de batalha e levá-lo para o salão dos mortos. Mas por desobedecer à ordem do pai e tentar interceder a favor de Siegfried durante a batalha é castigada: é privada da sua essência divina e exilada. Neste sentido, Brünnhilde aproxima-se e lembra Marlow, pelo facto de ambos terem de levar a cabo uma missão que parte deles resiste e deseja transgredir.

O próprio Wagner considerava esta secção da sua trilogia a mais negra e a mais trágica. Aquela que nos faz sentir mais profundamente os horrores da guerra, conflito esse que é realçado pela música. Na verdade, este é um caso onde a música diz mais que as palavras proferidas por Brünnhilde que canta e repete: *Hojtoho! Hojtoho! Heihah! Heihah!*. A utilização deste excerto, ao mesmo tempo que sublinha um estado de intemperança, reforça o cepticismo em relação à palavra que apenas refere (esta que já nem sequer nomeia) e que, sobretudo, não é capaz de revelar.

A sequência do ataque aéreo no filme de Coppola que incorpora *A Cavalgada das Valquírias* é apresentada através de uma montagem paralela. Esta técnica, que é recorrente ao longo do filme (por exemplo, na cena da morte de Kurtz), alterna duas linhas de acção distintas. De um lado é filmada a perspectiva aérea dos americanos e, por outro lado, em terra, o ponto de vista dos vietnamitas. Ao mesmo tempo que participamos no ataque aéreo, dentro do helicóptero e ao lado dos americanos, somos paradoxalmente colocados no lugar dos vietnamitas, participando no seu terror e na retaliação contra os americanos. Esta sensação de absurdo e de contradição é também reforçada pelo facto do ataque aéreo não ser justificado com um propósito militar. O ataque é levado a cabo pelos soldados americanos para que possam surtar nas melhores ondas da costa vietnamita e, portanto, a sua motivação é meramente lúdica e recreativa.

A incongruência entre os dois planos (o ponto de vista americano e o ponto de vista vietnamita) cria nos observadores a sensação de esvaziamento e convoca, mais uma vez, a incapacidade da linguagem. Da mesma forma, também Conrad, através da silepse semântica, isto é, da confluência entre dois complementos de valores semânticos dispares, demonstra este desfasamento entre dois planos tão contrastantes e a falta de coerência entre si: *whited sepulchre* (CONRAD, p.24), *blinding sunshine* (CONRAD, p.34) e *blind whiteness* (CONRAD, p.72) são apenas alguns exemplos.

O uso deste tipo de *leitmotiven*, isto é, da montagem paralela ou da silepse semântica, pela intrusão deliberada de elementos contrastantes realça a futilidade da linguagem, a hollowness da linguagem, à qual escapa a essência e a verdade do que não nos é familiar. Nas palavras de Conrad:

...it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one's existence – that which makes its truth, its meaning – its subtle and penetrating essence. It is impossible.

CONRAD // 1995 // p. 50

Conrad serve-se ainda de outros métodos para denunciar o seu cepticismo em relação à linguagem. Ao utilizar uma linguagem sofisticada de palavras polisilábicas, com quatro e cinco sílabas, como *inscrutable* (CONRAD, pp.18, 60), *inexorable* (CONRAD, p.71), *inconceivable* (CONRAD, p.73) e *implacable* (CONRAD, p.60), Conrad acentua ainda mais fortemente o carácter artificial de uma linguagem que se encontra tão distante de uma realidade que, no fundo, é e será sempre impalpável.

Neste sentido, não só a linguagem literária de Conrad mas qualquer sistema de representação, enquanto ficção, estará sempre alheado da realidade, ou melhor, como diz Platão, três pontos afastado da realidade. Um ex-

emplo elucidativo desta mesma condição da linguagem cinematográfica é o da utilização do fora-de-campo no filme *Apocalypse Now Redux*. Esta técnica cinematográfica, enquanto corte de determinado espaço, trabalha através da sugestão, induzindo os espectadores num processo de reconstituição do que não é visível. É o que faz Coppola ao ocultar Kurtz durante quase todo o filme, oferecendo-nos apenas fotografias, uma gravação da sua voz e o seu dossier militar, destacando, desta forma, um espaço onde a linguagem não consegue penetrar e que é incapaz de exprimir por inteiro.

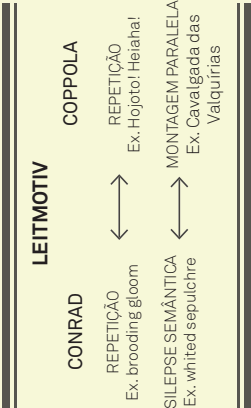
Mais uma vez, é nestes vazios (horrores) com que nós nos confrontamos enquanto subimos o rio que o leitor/observador é chamado a cooperar. Através de meios de expressão muito específicos e polimórficos, estas obras, deliberadamente ambíguas, abrem-se à interpretação.

Na verdade, um texto traz sempre consigo uma preocupação para com o leitor ao delinear, desde o momento inicial da sua concepção, determinadas estratégias de enunciação. Desta forma, o leitor relaciona-se com o texto de duas formas. Primeiro, enquanto sujeito que é mediado pelos instrumentos retóricos que são eleitos e aplicados e, segundo, enquanto sujeito que actualiza o significado do texto no próprio acto de leitura.

O texto é, segundo Eco, uma potencialidade significativa, que possui lacunas, espaços vazios que têm de ser preenchidos pelos leitores. Nesta estética da recepção, que não se limita ao campo literário, o texto (também ele literário ou não) possui uma estrutura fixa da qual o leitor é complemento ao preencher os espaços em vazio, abertos à sua interpretação. É nestas aberturas ou espaços “vazios” que convocam a participação do leitor/observador, que a interacção de diferentes textos se

estabelece. Sobretudo, é neste espaço que a natureza interdiscursiva e interactiva se mostra mais visível. É, portanto, uma estrutura polifónica e ambígua que proporciona a produção de diferentes sentidos pela intersecção de diferentes textos. Por isto, uma análise intertextual depende, de facto, das competências e das capacidades do leitor detectar as citações que determinado autor evoca, consciente ou inconscientemente. Desta forma, o autor simplesmente cria um modelo de leitura, uma estrutura onde implanta múltiplas vozes e níveis de interpretação para possíveis e indeterminados leitores também eles múltiplos.

Nesta dimensão intertextual, estas associações funcionam como instrumentos auto-reflexivos, por detrás dos quais o leitor/observador pressente a presença de um autor que tece diversos discursos e motivos.



O que se apresenta é apenas um esboço, um pequeno fragmento da rede infinita de relações que poderá ser traçada entre os dois autores. Neste esquema gráfico, faz-se corresponder nas duas obras processos equivalentes, ou seja, *leitmotiven* comparáveis (adaptados, em última análise) que ambos os autores aplicam ao longo de cada obra de forma a representarem o motivo que inicialmente foi proposto: a *hollovenes*.

Para além da intersecção entre os diferentes *leitmotiven* envolverem o leitor/observador de forma consciente no processo criativo, a utilização do leitmotiv também se apresenta como uma força de expansão, um jogo de repetição e memória que absorve autor e leitor/observador para um mesmo espaço de intencção. Um espaço onde diversas ressonâncias e ecos se vão entrecruzar, sobrepor e contrariar. Neste sentido, parece essencial pensar tanto no texto fílmico como no literário enquanto quanto partituras, isto é, objectos possuidores de uma escrita codificada. Uma escrita formada por diferentes *leitmotiven* e suas variações e que, apesar de poderem ser lidos separadamente, têm necessariamente que ser apreendidos no seu conjunto para alcançar o estatuto de obra de arte total.

Esta concepção da escrita e da leitura enquanto acção, isto é, actividade entre interlocutores, apresenta a linguagem enquanto fenómeno heterogénico e polifónico – para utilizar outro termo também utilizado por Bakhtin.

Termo este que marca ainda mais fortemente este tipo de texto onde uma miríade de diferentes texturas se deixam entrever.

Afirma-se, portanto, a hegemonia do intertextual. Uma intertextualidade interna onde diferentes vozes reproduzem no texto o diálogo com outros textos. Neste sentido, a adaptação é, de facto, sempre uma forma de intertextualidade. Experimentada enquanto palimpsesto, o autor, no acto de adaptar, reescreve sobre a fonte original. É precisamente neste processo de reescrita que os textos geram outros textos, criando uma densa rede de informações.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONRAD, Joseph (1995)
Heart of Darkness, London: Penguin Books.

COPPOLA, Francis (2001)
Apocalypse Now Redux

BARROS, Diana et al. (org.) (2003)
Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

BRAIT, Beth (Org.) (1997)
Bakhtin, Dialogismo e Construção de Sentido, São Paulo: Editora da Unicamp.

CALEY, Matthew (2005)
Pop Fiction: the song in the cinema, Bristol: Intellect Books.

CONRAD, Joseph (2008)
Coração das Trevas, Trad. de Bernardo de Brito e Cunha., Prefácio de Isabel Fernandes, Lisboa: Editora Nova Vega.

ECO, Umberto (1983)
The Name of the Rose, Trad. por William Weaver, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

FOGEL, Aaron (1985)
Coercion to Speak: Conrad's Poetics on Dialogue, London: Harvard University Press.

HUTCHEON, Linda (2006)
A Theory of Adaptation, New York: Routledge.

MARTINS, Maria Ivelise (1960)
A Tetralogia do Anel do Nibelungo, Lisboa: Tese de licenciatura em Filologia Germânica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MENDES, Ana Cristina (2007)
"Do Literário ao Fílmico" in Vértice, nº 132, Janeiro- Fevereiro II Série.

MOODY, Anthony David (1998)
Tracing T.S. Eliot's Spirit: essays on his poetry and thought, Cambridge: Cambridge University.

MOORE, Gene (2006)
Conrad on Film, Cambridge: Cambridge University.

STAM, Robert (1992)
Reflexivity in Film and Literature, New York: Columbia University Press.

_____ (org.) (2000)
Film and Theory: An Anthology, New York: Blackwell.

SPENCER, Stewart (2000)
Wagner's Ring of the Nibelung: a companion, London: Thames and Hudson.