

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS – FACH

CURSO DE HISTÓRIA

VICTOR WAGNER FREIRE FIALHO

***THE HORROR: GUERRA, MEMÓRIA E TRAUMA NA OBRA
CINEMATOGRAFICA *APOCALYPSE NOW*, DE FRANCIS FORD
COPPOLA (1979)***

CAMPO GRANDE – MS

2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS – FACH
CURSO DE HISTÓRIA

VICTOR WAGNER FREIRE FIALHO

*THE HORROR: GUERRA, MEMÓRIA E TRAUMA NA OBRA
CINEMATOGRAFICA APOCALYPSE NOW, DE FRANCIS FORD COPPOLA (1979)*

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) apresentado à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em História.
Orientador: Prof. Dr. Jorge Christian Fernandez

CAMPO GRANDE – MS

2026

*Ao Beto, Roberto de Melo Remelli, amigo de toda
a vida, que partiu cedo demais. Live Forever.*

*A todos os que o rio levou,
e aos sobreviventes da guerra mais difícil de nomear: a
das nossas mentes.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Cristiane Lucília Carneiro Freire, que nunca desistiu de mim, mesmo quando todos o fariam. Sou eternamente grato por ser meu alicerce.

À minha avó, Leni de Jesus Carneiro, pela educação, pelo carinho e pelo zelo que me dedica desde a infância.

Ao meu padrasto, Luis Marcos Echeverria, companheiro da mesma travessia, um dia de cada vez.

Ao meu padrinho, Luiz Alexandre de Jesus Carneiro de Andrade, o “Zinho”, figura que me inspira dentro da família, pelo suporte e por sempre ter acreditado em mim. Um padrinho de verdade, e honrado.

À minha madrinha, Léia de Jesus Carneiro: sua psiquê pode não estar mais entre nós, mas sua alma ainda está. Ela sabe.

Ao Dr. Juberty Antonio de Souza, “meu velho”, meu psiquiatra há mais de seis anos, e a Zanndrhe Munoes Elias, meu terapeuta. Sem eles, eu não teria reunido a saúde mental necessária para, enfim, concluir a graduação.

Ao Prof. Dr. Jorge Christian Fernandez, pela orientação, pelas leituras críticas e pelos apontamentos que ajudaram a definir o recorte e a forma deste trabalho, tornando-se, no processo, uma referência além da docência. E aos demais docentes do Curso de História da UFMS.

Aos amigos que fiz nesta graduação e que levarei comigo, João Lucas Marques Moreira da Silva, Heitor Martins da Silva Neto, Tiago Vena de Moraes e Gabriel Alecrim de Lima Gomes, a “troika”: sem a honestidade, momentos impagáveis e bem-aventurança de vocês, nada disto teria saído do papel nem chegado tão longe.

Aos amigos, Patrick da Silva do Nascimento e Prof. Dr. Luiz Gonçalves Cavalcante Aguiar da Silva, que aguentaram muitos desabafos e conversas necessárias, e a quem retribuí o mesmo. Foram essenciais para que eu chegasse até aqui. A Antônio Bernardino Mendes Couto e Lucca D’Amico Diniz, aos quais, mesmo conhecendo de perto a minha Sombra junguiana por anos a fio, não me abandonaram.

A Hideo Kojima e à série *Metal Gear Solid* que, ainda na adolescência, me apresentaram à língua inglesa, à geopolítica, à história e à filosofia muito antes de eu imaginar que se tornariam o meu ofício.

Acima de tudo, a Cristo.

RESUMO

Tem-se por objetivo analisar o filme *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) como fonte histórica e como narrativa ficcional com forte amarração ao real a respeito da participação estadunidense na Guerra do Vietnã (1955–1975), com ênfase nas tensões do *home front* e na historicidade do trauma de guerra. A pesquisa toma o filme como forma de elaboração pública das experiências, justificativas e impasses que marcaram a guerra e sua recepção nos Estados Unidos. A abordagem articula Cinema e História e História do Tempo Presente, combinando leitura formal (montagem, desenho de som, *mise-en-scène*) com a contextualização de produção e recepção do filme em sua época. Além da fonte principal, utiliza-se o documentário *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991) para discutir o colapso da produção como parte do sentido histórico da obra. Sustenta-se que o filme, como forma cultural que seleciona, intensifica e organiza sentidos sobre o passado, converte a crise de legitimidade e a experiência do combate em memória sensorial (feita de ruído, repetição, cortes, saturação e silêncio), expondo a violência e suas controvérsias, inclusive no horizonte do Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT).

Palavras-chave: Guerra do Vietnã; *Apocalypse Now*; cinema e história; *home front*; trauma de guerra; TEPT.

ABSTRACT

This study aims to analyze the film *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) both as a historical source and as a fictional narrative strongly anchored in reality, concerning U.S. participation in the Vietnam War (1955–1975), with emphasis on *home front* tensions and the historicity of war trauma. Rather than treating the film as a transparent mirror of the conflict, the research reads it as a public elaboration of the experiences, justifications, and impasses that marked the war and its reception in the United States. The approach draws on Film and History and on the History of the Present, combining formal analysis (editing, sound design, *mise-en-scène*) with the contextualization of the film's production and reception in its time. Beyond the main source, the documentary *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991) is mobilized to discuss the production's collapse as part of the film's historical meaning. The study argues that the film, as a cultural form that selects, intensifies, and organizes meanings about the past, converts the legitimacy crisis and combat experience into an ambivalent sensory memory (made of noise, repetition, cuts, saturation, and silence), exposing regimes of visibility of violence and their controversies, including in relation to Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD).

Keywords: Vietnam War; *Apocalypse Now*; film and history; *home front*; war trauma; PTSD.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 A GUERRA DO VIETNÃ: PANORAMA GERAL E REPERCUSSÕES	4
1.1 O <i>home front</i> estadunidense como campo de batalha.....	6
1.1.1 Mídia, televisão e o <i>credibility gap</i>	6
1.1.2 Contestação interna: recrutamento, campus e direitos civis	6
1.1.3 Tet, My Lai e os <i>Pentagon Papers</i> : crise de legitimidade	7
1.1.4 Veteranos, <i>Vietnam syndrome</i> e a disputa de memória.....	8
1.2 Estratégia, linguagem e contabilidade da guerra	8
2 APOCALYPSE NOW COMO FONTE: HORROR E MEMÓRIA.....	9
2.1 Contexto de produção e recepção	10
2.1.1 Pós-1975, <i>New Hollywood</i> e a disputa de memória da Guerra do Vietnã	10
2.1.2 De <i>Heart of Darkness</i> à Guerra do Vietnã: adaptação e deslocamento do imaginário colonial.....	10
2.1.3 Elenco, performance e construção de tipos: Willard, Kilgore e Kurtz	11
2.1.4 Filmagem nas Filipinas e o set como laboratório: contingências e estética do colapso	11
2.1.5 <i>Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse</i>	12
2.2 Ato I — Abertura: sobreposições do terror	13
2.3 Ato I — A missão: burocracia do assassinato e ambiguidade moral.....	14
2.4 Ato II — Kilgore e o espetáculo: Valquírias, napalm e surf	14
2.5 Ato II — O rio e a tripulação: juventude, medo e desagregação.....	15
2.6 Ato II — A noite no Do Lung Bridge: guerra sem frente e colapso do sentido	16
2.7 Ato II — Interlúdio da plantação francesa: memória colonial (<i>Redux/Final Cut</i>) ...	17
2.8 Ato III — Kurtz: autoridade, delírio e silêncio.....	18
2.9 Ato III — Desfecho: “o horror” e a ritualização da violência	18
2.10 Fotografia, som e direção como memória	19
2.11 Síntese interpretativa: administrar o horror, enquadrar a memória	20
3 A PSICOPATOLOGIA DE GUERRA NO SÉCULO XX: DO <i>SHELL SHOCK</i> AO TEPT21	
3.1 Do <i>shell shock</i> às neuroses de guerra: nomear o indizível	22
3.2 Segunda Guerra: psiquiatria militar, triagem e retorno ao combate	22
3.3 Guerra do Vietnã: exposição prolongada, retorno social e disputa de reconhecimento23	
3.4 DSM-III e a formalização do TEPT: diagnóstico, política e linguagem do sofrimento26	

3.5 Ferida moral, culpa e colapso ético: quando a guerra excede a clínica e entra na história	27
3.6 Do conceito à forma: o trauma como legibilidade histórica no filme	28
3.7 Trauma, memória e linguagem pública: limites e disputas	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS	30
FONTES	32
REFERÊNCIAS	32
APÊNDICE A – ANOTAÇÕES DE OBSERVAÇÃO DE <i>APOCALYPSE NOW</i> (SELEÇÃO)	34

INTRODUÇÃO

O conflito travado no Vietnã entre 1955 e 1975 figura entre os episódios mais marcantes da segunda metade do século XX. No sudeste asiático, no bojo da Guerra Fria e das lutas de descolonização do pós-Segunda Guerra, articularam-se, de um lado, a luta de libertação nacional do povo vietnamita (na esteira de outros processos de resistência a dominações coloniais e imperialistas) e, de outro, uma intervenção militar estadunidense que se prolongou por cerca de duas décadas. Ao sustentar essa oposição armada à maior potência militar do período, o Vietnã tornou-se, muito além de seu território, símbolo de resistência e de esgotamento do poderio dos Estados Unidos (ZINN, 1980; KARNAL, 2007).

Para os estadunidenses, por sua vez, a guerra deslocou-se, à medida que se prolongava, do campo de batalha para o *home front*¹: a legitimidade do conflito passou a depender da imprensa, da televisão, dos protestos e do modo como a violência era narrada diante do próprio público. A narrativa do filme analisado neste trabalho é, ela mesma, estadunidense, crítica, mas situada nesse prisma.

É nesse horizonte que *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) se impõe como objeto privilegiado de análise, tanto do conflito em si quanto de sua elaboração pública nos Estados Unidos. Lançado poucos anos após o término formal da Guerra do Vietnã, o filme a transforma em experiência audiovisual, controvérsia pública e problema histórico. Inserido no ciclo do *New Hollywood*² e em diálogo com *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad, obra formulada no contexto do colonialismo europeu, o filme cria um regime de visibilidade para o horror, articulando a longa duração da dominação colonial à experiência específica da intervenção estadunidense no sudeste asiático.

Essa leitura considera, ainda, as condições históricas de produção, circulação e recepção da obra. A guerra, que no início pôde aparecer para parte do público e da burocracia estadunidenses como intervenção justificável, perdeu sustentação à medida que se prolongaram seus custos humanos, políticos e simbólicos. O documentário *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991) é utilizado aqui como suporte documental para situar sua fabricação e a posterior construção memorial da obra.

¹ Expressão usada para designar o “front doméstico”, isto é, o espaço interno (opinião pública, mídia, política e economia) em que se sustenta e se disputa a legitimidade do esforço de guerra.

² Sobre o ciclo do *New Hollywood*, com ênfase em sua reorganização industrial, autonomia autoral e temas de crise, violência e desencanto, ver SCHATZ (1983) e BISKIND (1998).

O problema que orienta o trabalho é compreender de que modo um filme pode operar como fonte histórica a respeito de um conflito tão disputado. Sustenta-se, ao longo da análise, que *Apocalypse Now* enquadra a Guerra do Vietnã como percurso de desorientação progressiva: a racionalidade burocrática do comando convive com o espetáculo da violência e, adiante, cede lugar a formas extremas de ambiguidade moral, soberania sem lei e colapso do sentido da vida.

Pergunta-se, mais especificamente, de que modo *Apocalypse Now*, enquanto obra produzida no pós-1975, organiza uma memória estadunidense da Guerra do Vietnã ao articular espetáculo, colapso moral e crítica institucional. Interessa, ainda, examinar como essa construção dialoga com o debate público travado no *home front* e com a historicidade das linguagens psicológicas e morais do sofrimento de guerra.

A hipótese que orienta o trabalho pode ser enunciada nos seguintes termos: *Apocalypse Now*, em 1979, não apenas representa a Guerra do Vietnã: ele participa da disputa pública pelo seu sentido, antecipando formulações que as instituições (psiquiatria, psicologia, política, historiografia) só estabilizariam nos anos seguintes. Nessa medida, o filme é tomado como agente histórico, e não meramente como retrospectiva do conflito, na linha aberta por Marc Ferro (1992) ao tratar o cinema como fonte e como intervenção nas representações do passado. Se o cinema não conta a História, como lembra Ferro, ele participa da disputa pública por sentidos do passado: seleciona, ordena e hierarquiza experiências, transformando-as em imagens disponíveis à memória coletiva.

A noção de *memória sensorial*, mobilizada nesta hipótese, não se confunde com as lembranças privadas e nem com o registro psicológico do estímulo. Ela é aqui empregada como regime histórico de percepção construído por som, imagem, repetição, saturação e silêncio, no qual experiências de violência extrema se tornam socialmente compartilháveis. A expressão dialoga com a reflexão de Seligmann-Silva (2005) sobre o local da diferença no testemunho do trauma, segundo a qual o que escapa à narrativa cronológica pode ainda inscrever-se em formas estéticas e sensíveis, tornando-se objeto legítimo de análise histórica.³

Ao lado da memória sensorial, o conceito mais amplo de memória que organiza o argumento apoia-se na formulação de Michael Pollak, para quem a memória coletiva resulta de um trabalho permanente de enquadramento: operações de seleção, silenciamento e negociação entre memórias oficiais e memórias subterrâneas, que aguardam condições políticas favoráveis para emergir no espaço público (POLLAK, 1989, 1992). Essa perspectiva interessa diretamente

³ A formulação “memória sensorial” aproxima-se da reflexão de SELIGMANN-SILVA (2005) sobre as inscrições não narrativas do trauma na linguagem estética, sem com elas se confundir; designa, neste estudo, um regime histórico de percepção engendrado pelo cinema.

ao caso estadunidense posterior à Guerra do Vietnã, em que a narrativa institucional do conflito disputa terreno com as memórias dissidentes de veteranos e de movimentos contestatórios; é nesse campo que *Apocalypse Now* intervém, como produto e agente do enquadramento da memória.

Para desenvolver essa hipótese, o estudo combina três frentes de análise: (a) a contextualização histórica da guerra e do *home front* estadunidense; (b) a leitura formal e narrativa do filme, acompanhando sua progressão por atos e pela viagem do protagonista rio acima, em busca de seu objetivo; e (c) o diálogo com debates historiográficos e conceituais sobre memória, sofrimento psíquico de guerra e categorias como *shell shock*, neuroses de guerra e finalizando com Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT)⁴. Ao longo da análise, também se mobiliza a discussão contemporânea sobre *moral injury* (ferida moral)⁵.

Metodologicamente, à matriz aberta por Ferro somam-se os procedimentos de análise do cinema como fonte histórica sistematizados no Brasil por Napolitano (2005) e Nova (2004), e a releitura crítica da obra do historiador francês proposta por Morettin (2007). Esse instrumental inscreve-se na história do tempo presente (Hobsbawm, 2013; Rioux, 1999), que autoriza tomar uma produção recente como documento de sua própria época.

A leitura do filme como fonte combina o exame do texto fílmico (cenas, diálogos, fotografia, som e montagem), o acompanhamento da cronologia interna do percurso rio acima, organizado por atos, e o cotejo com materiais paratextuais e de recepção, com destaque para *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, tratado como suporte documental, e não como explicação total da obra. Essa triangulação permite tratar o filme como arquivo de sensibilidades: um registro de modos de ver e sentir a Guerra do Vietnã que dialoga com disputas do *home front* e com vocabulários históricos, médicos, psiquiátricos e morais do sofrimento de guerra, sem reduzir a obra à ilustração de teses externas.

A opção por organizar a análise pela cronologia do filme não obedece a um simples resumo do enredo. Trata-se de acompanhar a lógica narrativa que estrutura a experiência de desagregação psíquica, de modo a relacionar forma fílmica, memória pública e linguagem do sofrimento em combate.

⁴ Sigla de Transtorno de Estresse Pós-Traumático; corresponde ao *PTSD (Post-Traumatic Stress Disorder)* na literatura anglófona e consolida-se como categoria diagnóstica no *DSM-III (American Psychiatric Association, 1980)*.

⁵ A noção de *moral injury* (ferida moral) designa o dano psíquico decorrente de atos ou omissões em combate que violam profundamente valores morais internalizados, desenvolvida sobretudo a partir de SHAY (1994) e distinguindo-se do Transtorno de Estresse Pós-Traumático por acentuar a dimensão ética do sofrimento, para além da reação ao medo ou ao perigo.

O estudo em tela privilegia *Apocalypse Now* em suas diferentes versões, de 1979 ao *Final Cut*⁶, entendidas menos como variantes neutras e mais como reedições que modulam a memória do acontecimento.

A exposição organiza-se da seguinte maneira: o Capítulo 1 delimita o panorama histórico da Guerra do Vietnã, com ênfase no *home front* estadunidense, na crise de legitimidade do conflito e em suas repercussões políticas e simbólicas; o Capítulo 2 discute *Apocalypse Now* como fonte histórica, examinando seu contexto de produção, circulação e recepção e realizando a análise formal e narrativa por atos; o Capítulo 3 reconstrói, sob perspectiva histórica, a genealogia das categorias de sofrimento de guerra, do *shell shock* ao TEPT, articulando essa discussão ao universo de imagens, sons e impasses públicos mobilizados pelo filme. Cada capítulo apoia-se em referenciais específicos: o primeiro, na historiografia da Guerra do Vietnã e do *home front* (Herring, Hallin, Karnal, Zinn); o segundo, na perspectiva do cinema como fonte e agente histórico (Ferro, Napolitano, Nova); o terceiro, na história da psicopatologia de guerra e do trauma (Shephard, Scott, Grossman, Shay, Herman), com o aporte comparativo de Viñar e Viñar. Ao final, sintetizam-se os resultados da pesquisa e seus limites.

1 A GUERRA DO VIETNÃ: PANORAMA GERAL E REPERCUSSÕES

A Guerra do Vietnã (1955–1975) deve ser situada na longa duração das lutas anticoloniais e da Guerra Fria. Após a derrota francesa em *Dien Bien Phu* (1954)⁷ e os Acordos de Genebra⁸, o país foi provisoriamente dividido, e o Sul passou a ser sustentado por uma arquitetura político-militar apoiada pelos Estados Unidos. A escalada estadunidense intensificou-se no início dos anos 1960 e ganhou novo impulso após o incidente do Golfo de Tonkin, em agosto de 1964: episódios de combate naval entre destróieres estadunidenses e embarcações norte-vietnamitas foram apresentados ao Congresso como ataque deliberado, embasando a aprovação da *Gulf of Tonkin Resolution*, que autorizou o presidente a ampliar o envolvimento militar no sudeste asiático sem declaração formal de guerra. A reconstituição

⁶ *Apocalypse Now* (1979) recebeu reedições posteriores supervisionadas por Coppola, como o *Apocalypse Now Redux* (2001) e o *Final Cut* (2019), que reorganizam e ampliam sequências e, por isso, modulam a experiência narrativa e a memória do conflito.

⁷ Batalha travada entre 13 de março e 7 de maio de 1954 no noroeste do Vietnã, entre as forças francesas e o *Việt Minh* sob o comando do general Võ Nguyên Giáp; a rendição do destacamento francês cercado no vale selou o fim da Primeira Guerra da Indochina e precipitou a Conferência de Genebra; ver HERRING (2014) e KARNAL (2007).

⁸ Assinados em julho de 1954 na Conferência de Genebra, puseram fim à Primeira Guerra da Indochina. Dividiram provisoriamente o Vietnã pelo paralelo 17 e previam eleições gerais para a reunificação em 1956, que não se realizaram, em parte pela recusa do governo sul-vietnamita, apoiado diplomaticamente pelos Estados Unidos; ver HERRING (2014) e KARNAL (2007).

posterior do episódio mostrou que o segundo incidente, central na justificação da resolução, provavelmente não ocorreu nos termos relatados ao Congresso, alimentando a controvérsia sobre a base factual da escalada⁹, e legitimou, internamente, a ampliação das operações (HERRING, 2014; KARNAL, 2007; ZINN, 1980).¹⁰

Em síntese ampla de Karnal (org., 2007), no capítulo dedicado à Guerra Fria e à Guerra do Vietnã, o conflito é apresentado como desdobramento da política de contenção estadunidense e como ponto de inflexão na imagem de onipotência militar dos Estados Unidos. Já Zinn (1980), no capítulo *The Impossible Victory: Vietnam*, sustenta que o esforço de guerra foi corroído em duas frentes simultâneas: a resistência prolongada do povo vietnamita e a mobilização popular interna nos Estados Unidos, com destaque para o movimento antiguerra, as fraturas provocadas pelo recrutamento e o crescente custo humano e moral do conflito. Na síntese contundente do autor, tratou-se de “*organized modern technology versus organized human beings, and the human beings won*” [tecnologia moderna organizada contra seres humanos organizados, e os seres humanos venceram] (ZINN, 1980, p. 469, tradução nossa).

Entre 1965 e 1968, a campanha aérea conhecida como *Operation Rolling Thunder* buscou pressionar o Vietnã do Norte por meio de bombardeios graduais e sustentados, traduzindo objetivos políticos em indicadores operacionais. Essa racionalidade técnico-administrativa, que privilegia mensuração, escalonamento e “eficiência”, ajuda a compreender por que a guerra muitas vezes apareceu como contabilidade de meios e resultados, com números disputando o lugar de narrativas.¹¹

No terreno, práticas como *search and destroy*¹² e o uso do *body count*¹³ como medida de “sucesso” reforçaram uma racionalidade operacional baseada em métricas, ao mesmo tempo em que ampliavam a distância entre o discurso oficial e a experiência vivida. À medida que o conflito se prolongava, a sustentação política do esforço militar passou a depender cada vez

⁹ Sobre o incidente do Golfo de Tonkin, a aprovação da Gulf of Tonkin Resolution e a controvérsia posterior sobre o segundo incidente, ver HERRING (2014).

¹⁰ Para uma síntese historiográfica de ampla circulação sobre a formação e as inflexões políticas da sociedade estadunidense no século XX, com ênfase nos dilemas do Vietnã e no *home front*, ver KARNAL (2007) e ZINN (1980).

¹¹ A campanha *Operation Rolling Thunder* (1965–1968) e a lógica de escalada gradual são tomadas, sobretudo, de: HERRING, George C. *America's Longest War*. 5. ed. New York: McGraw-Hill Education, 2014.

¹² *Search and destroy*: expressão empregada para designar operações de “busca e destruição”, voltadas a localizar unidades inimigas e eliminá-las, com forte impacto sobre populações civis e sobre a lógica de condução do conflito; ver HERRING (2014).

¹³ *Body count*: “contagem de corpos”; métrica usada como indicador de “sucesso” operacional, associada à racionalidade de mensuração da guerra e à transformação da violência em contabilidade; ver HERRING (2014).

mais do debate público, da cobertura midiática e das disputas internas, convertendo o *home front* estadunidense em um terreno decisivo da guerra.

1.1 O *home front* estadunidense como campo de batalha

1.1.1 Mídia, televisão e o *credibility gap*

A escalada militar coincidiu com uma transformação do espaço público nos Estados Unidos: a guerra passou a ser acompanhada de forma contínua, com forte presença da televisão e da imprensa, produzindo um circuito de imagens e relatos que atravessava a vida cotidiana. Esse acompanhamento não se limitava a comunicar de maneira jornalística; ele moldava percepções, estabelecia enquadramentos e colocava em disputa a credibilidade das narrativas oficiais (HALLIN, 1986).

Nesse cenário, o *home front* tornou-se parte do teatro de operações: a legitimidade do esforço de guerra passou a depender do modo como a violência era narrada, enquadrada e consumida. A distância entre pronunciamentos e imagens, entre “vitórias” anunciadas e sofrimento exibido, alimentou o *credibility gap*¹⁴ e reorientou o debate público.

A centralidade da mídia consolidou um vocabulário público do conflito, no qual estatísticas, mapas, comunicados e cenas transmitidas tornaram-se matéria de disputa política. A guerra aparece, ao mesmo tempo, distante e íntima: distante porque mediada; íntima porque incorporada ao ritmo diário de informação. Esse regime de visibilidade ajuda a entender por que a experiência da Guerra do Vietnã se converteu em problema moral e de memória nas décadas seguintes.

1.1.2 Contestação interna: recrutamento, campus e direitos civis

A contestação ampliou-se à medida que o recrutamento atingia famílias e comunidades: o *draft*¹⁵ e a percepção de desigualdades sociais e raciais na distribuição do risco alimentaram as críticas ao Estado. O *draft*, sistema de conscrição do *Selective Service*, teve sua abrangência ampliada durante o conflito e, a partir de 1969, foi reorganizado em formato de sorteio (*draft lottery*), o que intensificou a controvérsia sobre a distribuição desigual do risco e ampliou a base social da oposição. Mobilizações em campus, igrejas, sindicatos e movimentos civis articularam a rejeição ao conflito a pautas mais amplas sobre cidadania, direitos e autoridade

¹⁴ Expressão corrente no debate público norte-americano, especialmente durante a Guerra do Vietnã, para designar o descompasso entre pronunciamentos oficiais e a percepção pública dos fatos, intensificado pela cobertura televisiva e pela circulação cotidiana de imagens do conflito (HALLIN, 1986).

¹⁵ Para a discussão da desigualdade social e racial na distribuição do risco do *draft* durante a Guerra do Vietnã, ver ZINN (1980) e KARNAL (2007).

política, de modo que, como argumenta Zinn (1980), o debate público sobre a Guerra do Vietnã consolidou-se, no pós-1968, como disputa em torno da legitimidade do próprio Estado estadunidense.

A presença de veteranos e militares dissidentes em atos públicos deslocou ainda mais esse debate: o retorno de combatentes gerou controvérsia em vez de consenso, e o pós-combate, longe de encerrar o conflito, abriu uma arena de testemunhos, acusações e demandas por reconhecimento que aprofundou o desgaste entre instituições e opinião pública. Essas dinâmicas produziram uma guerra narrada em múltiplas frentes (patriótica, crítica, moral, geracional) e ajudam a explicar a persistência da Guerra do Vietnã como problema político e cultural nas décadas seguintes, à medida que o próprio debate público reagia aos acontecimentos e redefinia quais eventos contavam, quais imagens circulavam e como a violência podia ser interpretada.

1.1.3 Tet, My Lai e os *Pentagon Papers*: crise de legitimidade

A Ofensiva do Tet, deflagrada em janeiro de 1968 por forças norte-vietnamitas e do Vietcongue¹⁶ contra dezenas de cidades sul-vietnamitas, sintetiza essa inflexão político-midiática: embora militarmente contida, abalou a narrativa de vitória rápida e ampliou a fissura entre discurso oficial e percepção pública. A partir daí, a guerra passou a ser percebida como um impasse, e a confiança na condução do conflito tornou-se um problema central (HERRING, 2014; HALLIN, 1986).

O massacre de My Lai (*Son Mỹ*), em 16 de março de 1968, em que tropas do Exército dos Estados Unidos assassinaram centenas de civis vietnamitas (revelado publicamente apenas em 1969), tornou-se símbolo dos crimes de guerra cometidos no conflito. O vazamento dos *Pentagon Papers*, estudo interno e confidencial do Departamento de Defesa (*United States-Vietnam Relations, 1945-1967*) divulgado por Daniel Ellsberg a partir de junho de 1971, ofereceu matéria documental para a crítica e corroeu a ideia de transparência estatal, ao expor o descompasso entre a narrativa oficial e a condução efetiva da guerra. Em termos de cultura política, esses episódios reforçaram a sensação de que o conflito era gerido por versões concorrentes e por uma contabilidade incapaz de traduzir a experiência humana do combate.

Seguindo Hallin (1986), pode-se sustentar que o efeito cumulativo desses episódios é, simultaneamente, informativo e interpretativo: eles reorganizam o sentido da guerra no espaço

¹⁶ Vietcongue (Viet Cong) é a denominação utilizada por estadunidenses e sul-vietnamitas para designar a *Mặt trận Dân tộc Giải phóng miền Nam Việt Nam* (Frente Nacional de Libertação do Vietnã do Sul, FNL), guerrilha comunista que operava no Sul aliada ao Vietnã do Norte; ver HERRING (2014).

público e preparam o terreno para que o cinema, anos depois, a represente como crise de legitimidade, fratura moral, psíquica e memória difícil. Nesse ponto, *Apocalypse Now* funciona como forma cultural que reencena a desorientação do conflito.

1.1.4 Veteranos, *Vietnam syndrome* e a disputa de memória

No pós-guerra, muitos veteranos retornaram a um país dividido: longe da consagração de guerras anteriores, a figura do combatente foi atravessada por tensão, culpa e condenação social. A experiência do retorno expôs a dificuldade de reinserção e favoreceu a emergência de linguagens públicas para nomear o sofrimento mental do combate, tema que dialoga com a posterior consolidação do TEPT (TERRY, 1984; BAKER, 1982).

Esse pós-guerra, uma guerra sem desfile e “tapete vermelho”, integra o acontecimento histórico. Consolidou-se, no debate político e cultural norte-americano do período, a expressão *Vietnam syndrome* para designar a cautela em relação a novas intervenções militares e a persistência de uma “ferida” pública do conflito, fenômeno diretamente ligado à disputa de memória e à forma como a Guerra do Vietnã foi narrada e lembrada (KARNAL, 2007; HERRING, 2014). Esse contexto ajuda a explicar por que, no fim dos anos 1970, o cinema de guerra se tornou espaço de luto, acusação e reinvenção de memória, voltado a tornar visível o descompasso entre experiência, política e narrativa, sem pretender estabilizar um consenso.

É nesse horizonte que se inscreve *Apocalypse Now*: como produto cultural de uma sociedade que tenta elaborar a Guerra do Vietnã, o filme converte a guerra em linguagem sensível, expondo tanto a racionalidade burocrática do conflito quanto o seu excedente de horror. O *home front* integra inevitavelmente o problema histórico que a obra dramatiza.

1.2 Estratégia, linguagem e contabilidade da guerra

Segundo Herring (2014), a condução do conflito foi acompanhada por uma racionalidade operacional que buscava transformar a guerra em indicador numérico: toneladas lançadas, incursões registradas, mapas “limpos”, corpos contados. Esse léxico que atravessa relatórios, pronunciamentos e cobertura jornalística ajuda a compreender por que a guerra pôde ser vivida como paradoxo: tecnicamente mensurável e politicamente ininteligível.¹⁷

Nesse sentido, há uma condensação de uma concepção administrativa da violência: a “vitória” aparece como matemática, enquanto a experiência concreta se desorganiza em medo,

¹⁷ A centralidade das métricas (tonelagens, áreas “limpas”, contagem de corpos) como racionalidade de condução da guerra é sustentada por: HERRING, George C. *America's Longest War*. 5. ed. New York: McGraw-Hill Education, 2014.

improviso e perda de sentido. No âmbito doméstico, a própria linguagem oficial passa a ser contestada, ampliando o *credibility gap* entre o que se enuncia e o que se vê.

O cinema, nesse quadro, torna-se um lugar privilegiado para observar o impasse entre contabilidade e vivência. Ao deslocar o foco para a percepção, para o som e para a imagem, *Apocalypse Now* dramatiza a administração do horror e expõe, simultaneamente, seus limites: a guerra como espetáculo e como denúncia. Essa tensão orienta a análise desenvolvida a seguir.

Esse deslocamento, do cálculo militar para a experiência no front, define a passagem central deste estudo: observar como a guerra, ao retornar ao espaço público, também retorna como forma cultural. No capítulo seguinte, essa fissura é examinada em *Apocalypse Now*.

2 APOCALYPSE NOW COMO FONTE: HORROR E MEMÓRIA

Analisa-se o filme *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, como fonte histórica e documento cultural da memória estadunidense sobre a Guerra do Vietnã no pós-1975. Em vez de tratá-lo como mero reflexo do conflito, a leitura proposta o toma como obra situada, capaz de condensar visões, afetos e disputas de memória sobre a guerra.

Apocalypse Now nasce poucos anos após o fim formal da guerra e dialoga com um clima social marcado por crise de confiança no Estado, contestação pública e retorno problemático dos veteranos.

Para fins analíticos, a interpretação acompanha a estrutura narrativa do filme em atos, respeitando a cronologia interna da subida do rio Nung (inspirado pelo rio Mekong, o qual corta o território vietnamita). Essa opção observa como a Guerra do Vietnã é organizada por cenas, sons e imagens recorrentes e, em paralelo, considera as condições materiais de realização da obra. O *making of* e, sobretudo, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* são mobilizados como suporte documental de gravação. O próprio processo de construção cinematográfica (com atores, personagens, assistentes e demais pessoas envolvidas) também faz parte dessa fonte, sem reduzir o filme a curiosidades de set.

2.1 Contexto de produção e recepção

2.1.1 Pós-1975, *New Hollywood* e a disputa de memória da Guerra do Vietnã

Lançado em 1979, *Apocalypse Now* é produto de um tempo em que a Guerra do Vietnã já não podia ser narrada como epopeia consensual.¹⁸ O cinema estadunidense do pós-1975, frequentemente associado ao *New Hollywood*, assumiu a crise como matéria estética: desconfiou de versões oficiais, expôs fraturas sociais e buscou formas narrativas capazes de dar conta de perda, culpa e desorientação. Nesse horizonte, a Guerra do Vietnã aparece como problema público e memorial.

A recepção do filme também participa dessa disputa. Ao circular em salas, jornais, revistas e debates, *Apocalypse Now* integra a arena pública em que se negocia o sentido da Guerra do Vietnã. A análise histórica do cinema, portanto, deve considerar a obra simultaneamente como representação e como intervenção nas disputas de memória.

Em registro geracional, a presença de Martin Sheen em *Apocalypse Now* e de seu filho Charlie Sheen em *Platoon* (1986) ajuda a perceber a circulação cultural da Guerra do Vietnã entre atores, filmes e memórias do pós-guerra, evidenciando como o tema do conflito atravessa diferentes ciclos do cinema estadunidense e se mantém como objeto de elaboração pública ao longo das décadas.¹⁹

2.1.2 De *Heart of Darkness* à Guerra do Vietnã: adaptação e deslocamento do imaginário colonial

A decisão de deslocar o enredo de *Heart of Darkness* para a Guerra do Vietnã não funciona apenas como artifício de atualização contextual.²⁰ Ela reconfigura um imaginário colonial (a viagem rio acima como descida ao epicentro da violência) na óptica contemporânea, associando o imperialismo europeu do século XIX à guerra estadunidense do século XX e às permanências da dominação colonial.

Esse deslocamento também ajuda a explicar escolhas formais: a estrutura em viagem permite que o filme organize a Guerra do Vietnã como espaço de fragmentação progressiva, no

¹⁸ Emprega-se *New Hollywood* para nomear o ciclo de reestruturação industrial e de renovação estética do cinema estadunidense do fim dos anos 1960 ao início dos 1980, marcado por maior autonomia autoral relativa e por temas de crise, violência e desencanto ao *American Dream*; ver SCHATZ (1983) e BISKIND (1998).

¹⁹ Sobre a circulação do tema da Guerra do Vietnã entre gerações de cineastas e atores, ver, em especial, a presença sobreposta de Martin Sheen em *Apocalypse Now* e de Charlie Sheen em *Platoon* (dir. Oliver Stone, 1986).

²⁰ *Heart of Darkness* (1899/1902) é a novela de Joseph Conrad ambientada no Congo colonial; a viagem “rio acima” e o encontro com Kurtz formam um repertório de crítica ao imperialismo que o filme desloca para a Guerra do Vietnã; ver CONRAD (2008).

qual a lógica administrativa do conflito perde coerência e abre caminho para a experiência do excesso. O resultado é uma forma alucinada, mais preocupada em produzir percepção do que em ordenar os fatos como sequência linear.

2.1.3 Elenco, performance e construção de tipos: Willard, Kilgore e Kurtz

As escolhas de elenco e de performance ajudam a transformar personagens em tipos históricos. O capitão Benjamin L. Willard (Martin Sheen) funciona como oficial de operações especiais e observador corroído, encarregado de subir o rio para eliminar o coronel Walter E. Kurtz.²¹ O tenente-coronel Bill Kilgore (Robert Duvall) encarna a normalização do absurdo: administra o horror como rotina técnica e espetáculo. Já Kurtz (Marlon Brando), construído por relatos, documentos e rumores antes de aparecer em cena, concentra a passagem do comando militar para uma forma extrema de soberania pessoal e, até “sobrenatural”.

A direção enfatiza esses tipos por contraste e atmosfera: a sobriedade de Willard contrasta com o exibicionismo de Kilgore; a voz, a sombra e o intervalo rítmico de Kurtz substituem o heroísmo por ambiguidade moral. A leitura historiográfica ganha, aqui, um operador importante: o filme não descreve apenas “o que aconteceu”; ele organiza posições, afetos e formas de autoridade legíveis no pós-Guerra do Vietnã.

2.1.4 Filmagem nas Filipinas e o set como laboratório: contingências e estética do colapso

A produção tumultuada tornou-se parte do próprio mito do filme: atrasos, intempéries, reescritas e problemas de saúde e logística atravessaram a filmagem, ampliando custos e tensionando o projeto. Mais do que curiosidade, esse contexto importa porque ajuda a compreender como a estética do colapso foi construída em diálogo com contingências materiais reais.

Ao trabalhar com esse bastidor como fonte, evita-se uma leitura psicologizante do diretor e privilegia-se a dimensão histórica, coletiva, política, artística e subjetiva do processo. O set revela modos de produzir imagens de guerra, hierarquias de trabalho, improvisações, decisões formais e dependências materiais que repercutem no resultado.

²¹ O termo “tipo” é usado aqui em sentido analítico (personagem-síntese), como recurso de leitura histórica do filme: figuras que condensam atitudes e tensões sociais do período, sem reduzir-se a mera caricatura; cf. NAPOLITANO (2005) e NOVA (2004).

Entre as contingências registradas, destacam-se decisões de elenco e de cronograma que interferiram diretamente na construção do protagonista. A substituição de Harvey Keitel²² por Martin Sheen²³, ainda nas primeiras semanas de filmagem, obrigou refilmagens e redefiniu o tom de Willard: menos expansivo, mais opaco e introspectivo, escolha decisiva para a lógica do filme.²⁴

A escala dos obstáculos climáticos e logísticos também compôs a atmosfera de colapso que o filme encena. Um tufão destruiu parte importante dos cenários e interrompeu a produção por semanas. Mais significativo do ponto de vista histórico, porém, foi o apoio material oferecido pelo governo filipino: os helicópteros UH-1D e demais equipamentos cedidos à filmagem continuavam em serviço em operações antiguerrilha e antissubversivas da Força Aérea das Filipinas, especialmente contra os rebeldes Huk²⁵ e outros focos de insurgência, podendo ser retirados a qualquer momento conforme as prioridades militares do regime de Ferdinand Marcos. O detalhe vai além de anedota: há aí um paradoxo revelador, já que um filme voltado a criticar a intervenção dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã foi concretamente viabilizado por uma ditadura anticomunista asiática então engajada em sua própria guerra contrainsurgente.

Os bastidores também registram desgaste físico e incerteza criativa, mas seu interesse historiográfico não está em transformar a filmagem numa metáfora psicológica automática da guerra. Importa, antes, observar como problemas de produção, reformulações de elenco, fotografia e roteiro se converteram em escolhas formais decisivas para a construção da obra.

2.1.5 *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*

O *making of* oficial *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991) permite tratar os bastidores como conjunto de testemunhos e registros que documentam tanto o processo de fabricação do filme quanto o modo como ele passou a ser narrado por seus próprios

²² Sobre a substituição de Harvey Keitel por Martin Sheen e seus efeitos na construção do protagonista, ver BAHR; HICKENLOOPER (1991).

²³ Martin Sheen (n. 1940), ator estadunidense convocado às pressas para o papel de Willard após a dispensa de Harvey Keitel; sua performance introspectiva e a narração em *voice over* gravada em pós-produção são decisivas para o tom do filme; ver BAHR; HICKENLOOPER (1991).

²⁴ Sobre a saúde física e mental de Martin Sheen e o tom geral do set, ver os registros de Eleanor Coppola preservados no *making of* oficial: BAHR; HICKENLOOPER (1991).

²⁵ Os Huk (abreviação de *Hukbalahap*, *Hukbo ng Bayan Laban sa Hapon*, “Exército do Povo Contra os Japoneses”) foram movimento de resistência camponesa-comunista nas Filipinas, organizado durante a ocupação japonesa na Segunda Guerra Mundial e reconvertido, no pós-guerra, em insurgência armada contra o governo filipino. No período da filmagem de *Apocalypse Now*, focos remanescentes da insurgência Huk somavam-se à *New People's Army* (NPA, Novo Exército do Povo) e à insurgência separatista muçulmana no sul como frentes ativas combatidas pelo regime de Ferdinand Marcos.

participantes. Como documento, oferece acesso a ansiedades de produção, justificativas estéticas e leituras retrospectivas construídas após o lançamento.

Ao incorporar esse material, a análise ganha uma segunda camada: além do texto fílmico, entram em cena os discursos sobre o filme. O *making of* funciona, portanto, como fonte para a história da produção, da recepção e da posterior mitificação de *Apocalypse Now*.

Como documento, o filme de bastidores é composto por registros realizados durante a produção (imagens captadas por Eleanor Coppola²⁶, diários e áudio) e por entrevistas montadas posteriormente, quando participantes e equipe reavaliam o processo e seu significado. O material não oferece uma “verdade final” sobre a filmagem; oferece uma memória em disputa, organizada por seleção, montagem e comentário retrospectivo.²⁷

Do ponto de vista historiográfico, a utilidade do *making of* está menos em explicar a obra e mais em abrir o laboratório social da produção: decisões de roteiro e performance, hierarquias de trabalho, improvisações, negociações políticas e formas posteriores de autoprodução do mito autoral.

Apocalypse Now condensa, em poucos minutos, o princípio que orienta esta análise: a Guerra do Vietnã aparece como experiência sensorial e memória insistente, na qual som, montagem e repetição funcionam como linguagem do trauma. A partir daí, o percurso rio acima é acompanhado em atos, mantendo a cronologia interna do filme e observando como a narrativa organiza um movimento de desorientação progressiva, do choque à ambiguidade moral.

2.2 Ato I — Abertura: sobreposições do terror

A sequência inicial já estabelece a lógica do roteiro e do trauma: o ventilador do quarto de hotel em Saigon “vira” hélice de helicóptero; o som insiste; a selva aparece em sobreposições; e a explosão com fogo, associada ao napalm, invade o enquadramento. A guerra, aqui, não começa no *front*: ela começa dentro da cabeça. A escolha de *The End*, do *The Doors*, como trilha de abertura reforça o tom de lembrança intrusiva e de colapso psíquico que organiza o olhar do capitão Benjamin L. Willard, oficial das Forças Especiais do Exército dos Estados Unidos (*U.S. Army Special Forces*), veterano de missões anteriores no sudeste asiático e figura corroída pela experiência do combate. É por seu olhar, e pela narração em *voice over*, que a narrativa do filme se organiza, função analítica decisiva para a leitura proposta.

²⁶ Eleanor Coppola (n. 1936), documentarista e esposa de Francis Ford Coppola; durante a filmagem nas Filipinas registrou em filme e em diário as condições de produção, material posteriormente editado em *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991) e publicado no livro *Notes on the Making of Apocalypse Now* (1979).

²⁷ Ver BAHK; HICKENLOOPER (1991).

“I’m still only in Saigon.”

A frase de Willard aponta para um estado de suspensão: o corpo está na cidade, mas a mente continua na selva. A abertura funciona como porta de entrada para pensar o pós-combate, a exaustão e os sintomas de sofrimento psíquico que acompanham o retorno do veterano, aquilo que o soldado carrega quando volta e que a sociedade muitas vezes prefere não ver.

2.3 Ato I — A missão: burocracia do assassinato e ambiguidade moral

O *briefing* da missão organiza a narrativa como uma operação “racional”: o capitão Willard deve subir o rio para localizar e “encerrar” o coronel Walter E. Kurtz, oficial condecorado das Forças Especiais que, após operar na Guerra do Vietnã e na fronteira do Camboja, abandonou a cadeia de comando e instalou um enclave armado onde exerce autoridade pessoal sobre tropas irregulares e populações locais. No papel, trata-se de um procedimento; na prática, será um rito. O filme deixa claro que a hierarquia militar tenta transformar um dilema moral em tarefa administrativa e, ao fazer isso, revela a frieza institucional que pode coexistir com a violência extrema.

A subida rio acima marca uma mudança gradual de atmosfera, progressivamente mais nublado, escuro e neblinoso, e reforça um sentido simbólico: quanto mais se avança, menos o mundo parece caber em categorias claras. A própria missão é apresentada como procedimento simples; o caminho, no entanto, expõe ambiguidade, medo, desgaste e desagregação como experiência cotidiana.

2.4 Ato II — Kilgore e o espetáculo: Valquírias, napalm e surf

A sequência do ataque de helicópteros ao som de Wagner (*Ride of the Valkyries*) é o momento em que a guerra se assume como espetáculo. A trilha transforma o bombardeio em cena épica, quase coreografada, enquanto a imagem mostra o terror concreto no chão. É um choque calculado: beleza formal e brutalidade caminham juntas.

“I love the smell of napalm in the morning.”

A fala do tenente-coronel Bill Kilgore, interpretado por Robert Duvall, entre bravata e delírio, sintetiza a anestesia moral produzida pela repetição da violência. Comandante do 1º Esquadrão da 9ª Cavalaria Aérea, unidade que remete diretamente à *1st Cavalry Division*²⁸,

²⁸ A unidade de Kilgore no filme, “1/9 Air Cavalry”, remete à *1st Cavalry Division* do Exército dos Estados Unidos, primeira grande unidade de cavalaria aérea (*airmobile*) empregada na Guerra do Vietnã, notabilizada pela Batalha de Ia Drang (novembro de 1965). A insígnia em forma de escudo amarelo com faixa preta e cabeça de cavalo, reproduzida no filme nos helicópteros e nas cartas de baralho, era o emblema oficial da divisão; ver HERRING (2014).

Kilgore se afirma por uma encenação de cavalaria à moda do Velho Oeste estadunidense: chapéu de aba (*Stetson*), clarins tocando antes do ataque e a insígnia de cavalaria estampada em helicópteros e cartas de baralho. As cartas, deixadas sobre os corpos de combatentes vietcongues abatidos, funcionam como assinatura ritual do esquadrão: ali, o *body count* deixa de ser apenas métrica administrativa e ganha forma de troféu identificado, um prolongamento simbólico da contagem de corpos discutida no capítulo anterior. Surfista e figura performática, Kilgore administra o horror como rotina e espetáculo; no filme, encarna a normalização do absurdo. A guerra vira hábito e “paisagem”. A presença do surf, e da ordem para surfar em meio ao caos, radicaliza essa lógica: a destruição pode ser tratada como cenário para entretenimento e até comédia, como se a realidade fosse um palco. A fotografia quente reflete o campo de batalha repleto de napalm, corpos, além da euforia megalomaniaca de Kilgore em estar vivenciando aquilo.

Simultaneamente, a sequência é construída como performance “para a câmera” com direcionamento ao espectador, remetendo à guerra mediada que chega ao *home front*: o espetáculo bélico, quando transmitido e repetido, participa diretamente da crise de legitimidade discutida no capítulo anterior.

2.5 Ato II — O rio e a tripulação: juventude, medo e desagregação

Ao longo da viagem, o barco concentra tipos e tensões: Chief Phillips, comandante experiente do PBR e figura de autoridade moderada; Chef, cozinheiro da Marinha vindo de Nova Orleans; Lance, jovem surfista e celebridade californiana; e Clean, o mais novo da tripulação, um adolescente afro-americano do Bronx. A trilha sonora com (*I Can't Get No*) *Satisfaction*, dos *Rolling Stones*, as referências de consumo abusivo de drogas, principalmente a maconha e o LSD, e os conflitos internos contrastam com o ambiente hostil, sugerindo que a Guerra do Vietnã “atravessa” corpos e relações antes mesmo de se apresentar como combate. O medo repetido pode converter-se em comportamento automático e em vigilância permanente, como se o cotidiano fosse colonizado por cansaço e paranoia.

Nesse percurso, o show da Playboy/USO²⁹ introduz uma cena em que o entretenimento opera como válvula de escape e, ao mesmo tempo, como dispositivo de poder: a apresentação diante de soldados em frenesi expõe a erotização como linguagem de guerra. No *Redux* e no *Final Cut*, a retomada posterior das modelos em um *checkpoint* estadunidense lamacento,

²⁹ A USO (United Service Organizations), criada em 1941, organiza shows e eventos de entretenimento para militares estadunidenses em atividade; sua atuação durante a Guerra do Vietnã foi ampla e controversa no debate público do período; ver HERRING (2014).

chuvoso e de fotografia fria desloca essa lógica do espetáculo para a da sobrevivência. Willard negocia o acesso às modelos como se barganhasse mercadorias, enquanto a tripulação se aproveita da exaustão e da vulnerabilidade física delas. A sequência radicaliza, no plano do que é mostrado, uma operação psíquica documentada na literatura sobre o custo psicológico do combate: a desumanização do outro como condição para o ato violento, que, uma vez instaurada, transborda do alvo militar e se prolonga em todo corpo disponível na zona de guerra³⁰. O que era erotização espetacularizada do *show* reaparece, agora, como economia da reificação. Coppola dispensa a cerimônia e expõe um dos horrores menos discutidos da guerra: a normalização da objetificação das mulheres como prolongamento, no campo sexual, da mesma lógica que tornou a morte do inimigo um procedimento administrável.

O filme também expõe, sem suavizar, linguagens raciais e hierarquias herdadas. Isso aparece como parte do cotidiano do grupo, mostrando como a violência da guerra se mistura a violências históricas anteriores dos EUA, e como o campo de batalha frequentemente acentua as estruturas sociais, em vez de suspendê-las.

A travessia do PBR *Street Gang* pode ser lida como escola de contradições: a *voice over* de Willard registra a admiração crescente por Kurtz, enquanto a ordem militar tenta esmagar hesitações e a selva devolve o medo em névoa. A guerra aparece, ao mesmo tempo, como trabalho, rotina violenta e fratura íntima.³¹

2.6 Ato II — A noite no Do Lung Bridge: guerra sem frente e colapso do sentido

A ponte surge como um “fim do mundo” construído a céu aberto: tiros que vêm do escuro, ordens fragmentadas, luzes estouradas contra a fumaça e sensação de que a guerra já não tem centro e sentido algum. A travessia de Willard cercado de neblina reforça o delírio: a paisagem inteira parece comprometida com a morte.

A passagem pela ponte de Do Lung sintetiza o “caos” como rotina: tiros no escuro, ordens sem autoria, explosões sem objetivo claro e um posto avançado que parece funcionar sem comando estável.³² O *front* se torna um lugar que não se compreende; em vez de estratégia,

³⁰ A leitura da desumanização do outro como condição psíquica do ato violento em combate, e, por extensão, da redução do corpo alheio a objeto disponível, é desenvolvida em GROSSMAN (1995), sobretudo nos capítulos sobre distância emocional, moral e cultural na produção do consentimento para matar. A sequência do *checkpoint* como dramatização cinematográfica desse contínuo psíquico, em que o mesmo dispositivo que normaliza a violência letal contra o inimigo encontra prolongamento na objetificação sexual da mulher em zona de guerra.

³¹ PBR é a sigla de *Patrol Boat River*, embarcação de patrulha fluvial empregada sobretudo em operações ribeirinhas no Vietnã; *Street Gang* é o nome atribuído ao barco na narrativa fílmica.

³² No filme, a sequência da ponte Do Lung funciona como posto avançado noturno sem comando e sem “frente” definida, simbolizando o colapso do sentido e a desorientação operacional no final da guerra.

resta uma máquina precária de sobrevivência. Nesse ponto, o filme destaca a desintegração da autoridade, a fragilidade do grupo e a saturação sensorial como marcas da experiência de combate.

A sequência condensa vários elementos historicamente associados à experiência tardia do combate na Guerra do Vietnã. A ausência de comando no posto avançado ecoa a crise de autoridade militar do período final do conflito, marcada inclusive pelo fenômeno do *fragging*³³, quando soldados rasos atentavam contra seus próprios oficiais com granadas de fragmentação. No plano sensorial, drogas, rock, psicodelismo e luzes estouradas compõem uma atmosfera em que as fronteiras entre combate e alucinação perdem nitidez. E a guerra psicológica não é apenas técnica estadunidense: os vietcongues fazem-se presentes justamente como ausência. O grito “*GI, fuck you!*”, lançado do escuro, condensa um inimigo invisível que, sem jamais aparecer em cena, organiza a paisagem sonora e psicológica da tropa estadunidense.

Aqui, a guerra aparece sem centro: não há mapa moral confiável, e a sobrevivência se reduz a gestos repetidos. A montagem e o som (barulhos contínuos, vozes fragmentadas, clarões, fumaça e neblina) reforçam a sensação de colapso do sentido.

A violência chega também por escrito: o filme mostra recados e documentos que circulam como profecias (por exemplo a carta que Willard acha com a seguinte mensagem: “*Sell the house, sell the car, sell the kids... I’ll never return*”). Logo adiante, a morte de Clean sob fogo inimigo funciona como ruptura final do “grupo”: o riso e a juventude são engolidos pela noite, e o rio segue indiferente.

2.7 Ato II — Interlúdio da plantação francesa: memória colonial (*Redux/Final Cut*)

Em algumas versões do filme (sobretudo o *Redux* e o *Final Cut*), Coppola intercala a sequência da plantação francesa: um encontro em que colonos falam da Indochina como “posse”, lembram derrotas como *Dien Bien Phu* e a Argélia e insistem num orgulho imperial que já não se sustenta. A cena funciona como memória colonial em estado bruto: recoloca, no interior da narrativa, a longa duração da dominação europeia e obriga a Guerra do Vietnã a ser lida também a partir desse passado. O debate entre Willard e seus anfitriões franceses explicita duas perspectivas de dominação: uma tradicional, encarnada pelos colonos europeus, e outra neocolonial e imperialista, exercida pelos Estados Unidos naquele mesmo território uma

³³ *Fragging*: atentados de soldados estadunidenses contra oficiais superiores, em geral com granadas de fragmentação, no período final da Guerra do Vietnã; expressão extrema do colapso disciplinar das tropas; ver HERRING (2014).

geração depois, em um anacronismo proposital, já que o longa aproxima no mesmo quadro temporal regimes coloniais que a historiografia normalmente separa.

2.8 Ato III — Kurtz: autoridade, delírio e silêncio

Kurtz entra como presença antes de aparecer: dossiês, relatos, fotografias e rumores constroem sua autoridade antes da imagem. À medida que lê esse material, Willard projeta sobre o coronel uma mistura de repulsa, curiosidade e fascínio.³⁴ A ambiguidade é parte do dispositivo narrativo. A narração em *voice over* diz: “Quanto mais eu lia, mais admirava”. O filme constrói Kurtz menos como herói ou vilão estável e mais como figura-limite da guerra.

A primeira aparição é marcada pela fotografia em sombra: a câmera evita a exposição direta, como se o rosto de Kurtz fosse menos importante que sua voz e seu mito. O “templo”, com cabeças expostas como decoração, materializa uma ordem própria, soberania local fundada no medo e no fascínio místico. A cena transforma a violência em fotografia e inscreve o horror no espaço, como se a paisagem fosse reflexo da mente de Kurtz.

Antes de Kurtz falar, o filme organiza uma liturgia da intimidação: a aproximação ao complexo funciona como corredor de sinais: corpos e cabeças expostas, fumaça, silêncio pesado e um ritual que transforma a violência em espetáculo sacrificial. A atmosfera, densa e nebulosa, opera como linguagem: o objetivo vai além de mostrar o horror e faz o espectador atravessá-lo como clima e como regra.

Nesse cenário, o fotojornalista (figura frenética e quase cômica) atua como arauto do mito, dizendo a Willard que Kurtz “gosta” dele e tem “planos” para sua chegada, reforçando a atmosfera de predestinação.

A encenação da presença de Kurtz evita a frontalidade: ele é sugerido por sombras e contraluz, pela voz e pelo intervalo rítmico. Essa escolha formal desloca o foco do “rosto” para uma figura quase ritualizada, indicando que a autoridade do personagem é construída por relatos, documentos e temor.

2.9 Ato III — Desfecho: “o horror” e a ritualização da violência

“The horror... the horror...”

A repetição final não é apenas “frase de efeito”. O horror é o que sobra quando as justificativas caem. Na cena do ritual com o sacrifício de um boi, misturam-se sacralidade e

³⁴ A figura de Kurtz remete diretamente ao personagem de Joseph Conrad em *Heart of Darkness*, aqui deslocado do Congo colonial para a Guerra do Vietnã; o filme preserva a função narrativa do “centro” e da autoridade carismática ambígua; ver CONRAD (2008).

violência para sugerir que a guerra pode produzir uma religião sombria: culto à força, à exceção, à loucura e à morte.

“The horror has a face... and you must make a friend of horror.”

O discurso de Kurtz formula uma ética invertida: a exceção passa a ser a moral civil, apresentada como frágil; a guerra se impõe como regra. É nessa inversão que o filme encontra seu núcleo: a fronteira entre civilização e barbárie não está “lá” na selva; ela está no modo como se decide o que é aceitável fazer.

Ao deslocar a violência para o registro do ritual e da exceção, o filme aponta para o custo ético e psíquico do combate: ruptura de valores, culpa e dessensibilização.³⁵ Esses elementos reaparecem, no plano conceitual, nas disputas que levaram à nomeação do sofrimento em combate sob categorias como *shell shock* e TEPT.

2.10 Fotografia, som e direção como memória

A linguagem cinematográfica é, aqui, argumento. Essa aproximação entre guerra, técnica e percepção dialoga com a reflexão de Virilio (1984) sobre o parentesco histórico entre guerra e dispositivo cinematográfico: cinema e combate compartilham um regime perceptivo que tornou a violência visualmente administrável.³⁶ A fotografia alterna entre a luz saturada (como na sequência das Valquírias) e a escuridão densa do “rio acima”, sugerindo uma jornada que é geográfica e psíquica. O som (hélices, tiros, música) opera como retorno do trauma, e a montagem recorre a sobreposições e cortes bruscos para produzir a sensação de lembrança intrusiva.

O paralelo hélice/ventilador reforça esse ponto: o filme trabalha com gatilhos sensoriais que conectam espaços diferentes (hotel/selva) como se fossem o mesmo lugar. Essa costura dá forma ao que, na experiência traumática, aparece como repetição involuntária, em que som e imagem reativam o passado sem aviso.

No desenho de som, o filme produz uma memória auditiva da Guerra do Vietnã: motores, hélices, explosões, rádio e música popular operam como camadas que retornam e contaminam espaços distintos. Essa construção sensorial dá forma ao trauma como repetição e

³⁵ Termo popularizado na Primeira Guerra Mundial para descrever quadros de colapso psíquico em combate; integra a genealogia das categorias de trauma de guerra que, ao longo do século XX, desemboca no TEPT/PTSD.

³⁶ Para a relação entre guerra, percepção e dispositivo cinematográfico, ver VIRILIO (1984); sobre repetição e retorno traumático como linguagem psíquica, antecedente clínico-conceitual da repetição como sintoma, ver FREUD (2010 [1920]).

intrusão, tornando perceptível o modo como a guerra persiste no presente por meio de gatilhos acústicos e de montagens por sobreposição (VIRILIO, 1984; FERRO, 1992).

A fotografia e a direção, por sua vez, estabilizam e desestabilizam a cena por regimes de visibilidade: contraluz, silhuetas e saturação de luz organizam o horror como aquilo que se vê parcialmente, como se a imagem recusasse uma transparência total. Para a leitura historiográfica, isso importa porque o enquadramento também é interpretação: o filme seleciona, ordena e hierarquiza a experiência, produzindo um arquivo de sensibilidades que precisa ser triangulado com outras fontes e debates (NOVA, 2004; NAPOLITANO, 2005).³⁷

2.11 Síntese interpretativa: administrar o horror, enquadrar a memória

Reunidas, as cenas analisadas mostram que *Apocalypse Now* organiza a Guerra do Vietnã como experiência de desorientação progressiva: a racionalidade administrativa do comando convive com o espetáculo e, por fim, cede lugar a uma soberania sem lei. O horror não aparece apenas como excesso; ele é administrado (por métricas, rotinas, música e linguagem técnica) e, justamente por isso, torna-se legível como problema histórico do século XX.

Essa administração do horror é também estética. A forma alucinada, os retornos sonoros e a montagem por sobreposições sugerem uma memória que não se fecha, aproximando a experiência de guerra de uma temporalidade traumática. Ao tratar o filme como fonte, a análise não pretende substituir arquivo por cinema. Busca, antes, mostrar como, no fim dos anos 1970, a Guerra do Vietnã passa a ser narrada publicamente por imagens de colapso, culpa e tensão moral, sem dissolver suas ambiguidades.

As cenas analisadas não operam, portanto, por puro capricho estético: cada uma delas dialoga com episódios específicos do *home front* reconstituídos no Capítulo 1. A sequência das Valquírias e do napalm dialoga com a presença televisiva e cotidiana da guerra que alimentou o *credibility gap*: o filme retoma, e radicaliza, o procedimento de transformar o combate em

³⁷ Para a discussão do cinema como fonte histórica e arena de memória pública, ver FERRO (1992). Para Ferro, o filme não “ilustra” nem “reproduz” o passado: ao selecionar, recortar e ordenar a realidade, ele constitui uma leitura própria, um ato histórico que revela tanto o que mostra quanto aquilo que silencia ou recalca, tornando-se assim uma contra-análise da sociedade que o produz. No Brasil, essa perspectiva foi sistematizada e desdobrada em procedimentos de leitura por NAPOLITANO (2005) e NOVA (2004), que recusam tratar o filme como simples reflexo do contexto e propõem articular a análise interna da obra (narrativa, montagem, som e encenação) às suas condições de produção, circulação e recepção; sobre a recepção crítica e a atualização da obra de Ferro no debate brasileiro, ver MORETTIN (2007). A possibilidade de tomar uma produção recente como documento e agente de sua própria época apoia-se na história do tempo presente, tal como discutida por HOBBSAWM (2013) e RIOUX (1999), que articulam acontecimento, memória e escrita da história e legitimam o estudo histórico de fenômenos próximos ao observador.

espetáculo enquadrado, expondo o racha entre o que se anunciava e o que se via. A passagem pelo *Do Lung Bridge*, com seu caos sem comando, reverbera a percepção pública que se consolidou no pós-Tet, segundo a qual a guerra havia se tornado insustentável; e o monólogo final de Kurtz formula o que os *Pentagon Papers* haviam documentado: o esforço bélico só era possível pela suspensão consciente da moralidade e de crenças previamente firmadas. A leitura por atos converge, assim, para um eixo único: o filme não apenas ilustra o *home front*; ele participa, em 1979, do mesmo processo de elaboração pública que aquelas crises institucionais haviam instaurado.

O movimento descrito no filme, do choque sensorial à ambiguidade moral, ganha maior precisão analítica quando situado na história das categorias que procuraram nomear o sofrimento em combate. A seguir, reconstrói-se esse percurso conceitual, do *shell shock* ao TEPT, para delimitar como vocabulários médicos, psiquiátricos e morais ajudam a ler a Guerra do Vietnã como trauma coletivo.

3 A PSICOPATOLOGIA DE GUERRA NO SÉCULO XX: DO *SHELL SHOCK* AO TEPT

A psicopatologia de guerra é um campo em que linguagem clínica, necessidades militares e disputas históricas se entrelaçam. No século XX, as categorias usadas para nomear o sofrimento do combatente não surgem como etiquetas neutras: elas respondem a regimes de combate, a políticas de cuidado e a formas públicas de reconhecer (ou negar) a dor. Por isso, a passagem do léxico do *shell shock* às formulações contemporâneas do TEPT deve ser lida como história: uma tradução do sofrimento em vocabulários que variam conforme o tempo, os interesses institucionais e os modos de visibilidade do conflito.

Nesse percurso, duas dimensões importam particularmente para este estudo. A primeira é a historicidade dos sintomas e de suas interpretações (da dissociação e da repetição traumática, discutidas desde o final do século XIX, às tentativas de estabilizar diagnósticos em manuais como o DSM-III).³⁸ A segunda é a dimensão social do retorno: a forma como o pós-guerra, o julgamento moral e a recepção pública modulam a duração do sofrimento e participam da construção de memórias coletivas.

³⁸ Sigla de *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 3ª edição (*American Psychiatric Association*, 1980), marco na padronização diagnóstica contemporânea e na consolidação do PTSD como categoria clínica.

3.1 Do *shell shock* às neuroses de guerra: nomear o indizível

A Primeira Guerra Mundial (1914–1918) colocou em cena um problema inédito de escala: exércitos de massa, artilharia contínua e permanência prolongada na trincheira produziram colapsos psíquicos que desafiaram explicações exclusivamente orgânicas. A expressão *shell shock* tornou-se um rótulo de transição entre hipóteses neurológicas e psicogênicas; simultaneamente, abriu espaço para disputas sobre responsabilidade e disciplina, como mostram Shephard (2001), Marc-Antoine Crocq e Louis Crocq (2000) e Jones e Wessely (2005).³⁹

Nos debates do período, a dissociação foi descrita como mecanismo de fratura da experiência diante do excesso, e a repetição apareceu como modo de retorno do trauma. Essa tradição ajuda a compreender por que o trauma de guerra raramente é apenas um acontecimento isolado: trata-se de uma temporalidade quebrada, em que o passado invade o presente por meio de imagens, sensações e condutas. A estabilização posterior de expressões como *war neurosis*⁴⁰ indica a tentativa de enquadrar esse excesso em categorias manejáveis, enquanto preserva tensões entre sofrimento, disciplina e culpa.

3.2 Segunda Guerra: psiquiatria militar, triagem e retorno ao combate

Na Segunda Guerra Mundial (1939–1945), a psiquiatria militar consolidou procedimentos de prevenção e triagem orientados por uma lógica pragmática: devolver o soldado ao funcionamento. A noção de *combat fatigue* e o princípio de intervenção por proximidade, imediatismo e expectativa estruturaram práticas que viam o colapso como reversível, desde que tratado perto da linha de frente e com horizonte de retorno ao serviço (SHEPHARD, 2001; GABRIEL, 1987).

Paralelamente, Kardiner sistematizou o trauma como constelação de sintomas (hipervigilância, irritabilidade, embotamento afetivo, distúrbios do sono) e ajudou a deslocar a compreensão do sofrimento para além do episódio isolado. O trauma passa a ser descrito como

³⁹ A expressão *shell shock* consolidou-se na Primeira Guerra Mundial e circulou como categoria médica e cultural; sobre os antecedentes clínicos da dissociação na psiquiatria francesa do fim do século XIX, ver JANET (1894); para sínteses históricas da psiquiatria militar e da genealogia do trauma, ver SHEPHARD (2001) e JONES; WESSELY (2005).

⁴⁰ Expressão empregada em diferentes contextos no início do século XX para designar neuroses associadas ao combate; seu conteúdo variou conforme disputas médicas, militares e morais sobre disciplina, responsabilidade e sofrimento; ver CROCQ; CROCQ (2000).

reorganização duradoura da vida psíquica, aproximando clínica e cultura: o combatente não “volta ao normal” apenas porque saiu do teatro de operações.⁴¹

3.3 Guerra do Vietnã: exposição prolongada, retorno social e disputa de reconhecimento

A Guerra do Vietnã reconfigurou esse debate por três razões. Primeiro, pelo tipo de combate: operações de contrainsurgência, inimigo difuso, alternância entre rotina e emboscada e forte exposição de civis à violência intensificaram a sensação de ameaça contínua. Segundo, pelo retorno: a recepção pública marcada por contestação, polarização e condenação moral contribuiu para que o pós-guerra passasse a integrar a própria experiência do adoecimento. Terceiro, pela visibilidade midiática do conflito, que deslocou o debate para o espaço doméstico e para a arena pública.⁴²

Essa combinação favoreceu a emergência de narrativas de desamparo, culpa, vergonha e desorientação moral. A literatura sobre o custo psíquico do ato de matar enfatiza que a aprendizagem da violência não se encerra no campo de batalha; ela pode persistir no retorno, quando o combatente reencontra julgamento, silêncio, incompreensão e dificuldade de reconhecimento social.⁴³

Embora a Guerra do Vietnã pertença a uma conjuntura específica, de conflito assimétrico de contrainsurgência conduzido por uma potência ocidental fora de seu território, a reflexão sobre o que a violência extrema faz à subjetividade encontra eco em uma literatura latino-americana formada no mesmo período, atenta a outras experiências do século XX, sobretudo as ditaduras do Cone Sul. Os psicanalistas uruguaios Maren Viñar e Marcelo Viñar, exilados na França durante a ditadura uruguaia (1973-1985) e autores de *Exílio e Tortura* (1992), formulam, a partir do atendimento clínico a torturados e exilados do Cone Sul, uma leitura da violência política que interessa diretamente à discussão do trauma de combate. Cabe registrar, contudo, que a aproximação aqui proposta entre a clínica do Cone Sul e a experiência da Guerra do Vietnã não busca igualar os contextos: trata-se de identificar uma coesão histórico-

⁴¹ A sistematização clínica das neuroses traumáticas e o vocabulário sintomático que dialoga com noções posteriores de TEPT são tomados de KARDINER (1941).

⁴² Sobre o eixo histórico da contrainsurgência, do retorno polarizado de combatentes e da visibilidade midiática do conflito, ver HERRING (2014); para o enquadramento midiático e suas implicações na percepção pública, ver HALLIN (1986).

⁴³ Para o custo psíquico do ato de matar, utiliza-se: GROSSMAN, Dave. *On Killing*. New York: Back Bay Books, 1995. Para relatos de veteranos e o método da história oral aplicado ao retorno, à culpa e à reinserção, ver: BAKER, Mark. Nam. *New York: Berkley Books*, 1982; PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de História Oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

analítica comum à reflexão sobre violência política extrema no século XX. Para os autores, a tortura não é apenas um excesso de violência: é um dispositivo que tem por objetivo, segundo sua expressão, “destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem”⁴⁴. O sofrimento infligido ao corpo deixa, então, de ser acidental e passa a integrar a lógica do procedimento, sendo uma ruptura entre o sujeito e sua experiência, a vítima é deslocada para um estado de profundo desespero, no qual ainda pode, em gesto extremo, preservar ou trair seus valores éticos. No polo oposto, a colusão entre o ato sádico e a lei coloca o torturador na posição de um outro onipotente, sem terceiro institucional que o limite.

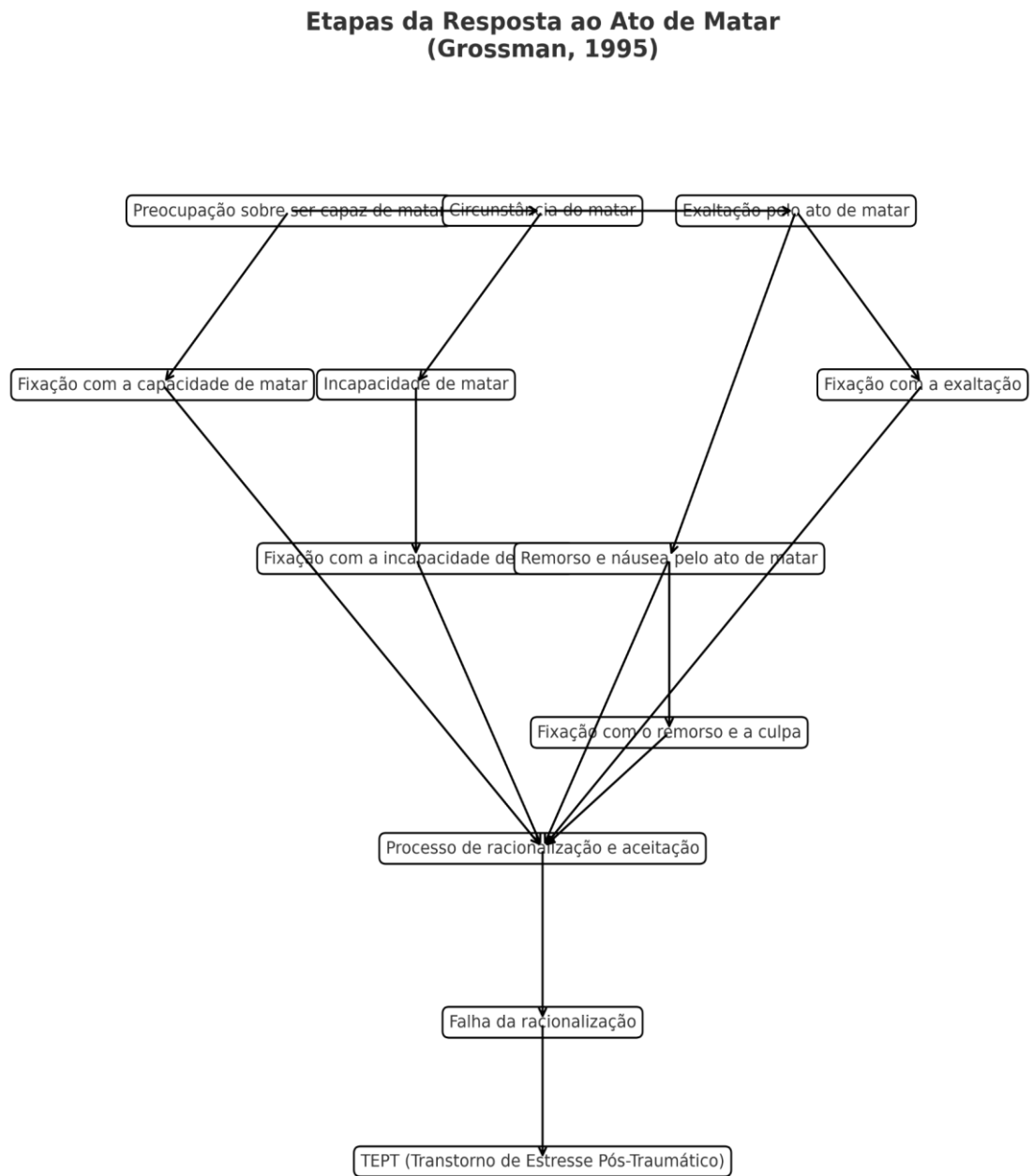
Esse efeito não se encerra no episódio torturante. Em *A Acolhida do Traumático*, capítulo do mesmo volume, Maren Viñar descreve o que chama de “traumatismo acumulativo”⁴⁵: depois do evento traumático central, acontecimentos sociais subsequentes, alguns aparentemente banais, continuam a abalar o sujeito por longo tempo, despertando os traços do horror e prolongando o trauma para além de sua origem. No Cone Sul, esse acúmulo se desenrola, sobretudo, no exílio, no retorno e nas dificuldades cotidianas de reinserção. Guardadas as devidas e óbvias diferenças contextuais, a aproximação é produtiva para ler a Guerra do Vietnã: o veterano que retorna a um país hostil ou indiferente reencontra, em cada gesto de incompreensão pública, em cada nova frustração privada, os traços da experiência que tentou abandonar. O sofrimento, portanto, não diminui com o cessar-fogo; ele se reorganiza no tempo social contínuo.

Essa leitura ajuda a precisar quando o filme de Coppola encena a rotina do combate, o uso administrativo da violência e o enclave de Kurtz: trata-se, em cada caso, de uma ruptura do laço entre corpo, linguagem e código moral, cujos efeitos excedem o sintoma individual e se prolongam no retorno e no exílio interior do combatente. No enclave de Kurtz, em particular, a dissolução é completa, pois a cadeia de comando se encerra em sua figura, o código do executor se confunde com o do executado.

⁴⁴ Idem, p. 79.

⁴⁵ VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. Exílio e Tortura. Tradução de Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992, p. 79.

Figura 1 – Síntese gráfica do custo psicológico do ato de matar em combate (*On Killing*).



Fonte: GROSSMAN (1995).

3.4 DSM-III e a formalização do TEPT: diagnóstico, política e linguagem do sofrimento

A formalização do TEPT no DSM-III, publicado em 1980, marcou um ponto de inflexão institucional⁴⁶. Até então, a psiquiatria estadunidense operou sem categoria específica para o trauma de combate: a noção de *gross stress reaction*, presente no DSM-I (1952), havia sido suprimida no DSM-II (1968), justamente no período de escalada da Guerra do Vietnã. O vácuo classificatório deixava veteranos sem diagnóstico reconhecido, frequentemente reclassificados como esquizofrênicos ou alcoolistas, o que negava a origem militar do sofrimento e restringia o acesso a tratamento e benefícios junto à *Veterans Administration*⁴⁷.

A reabertura do debate não partiu da psiquiatria acadêmica, mas da articulação entre veteranos e um pequeno grupo de psiquiatras ligados à contestação pública da guerra. A partir de 1970, a *Vietnam Veterans Against the War* (VVAW) passou a organizar *rap groups*⁴⁸: encontros informais em que ex-combatentes dividiam com psiquiatras os efeitos duradouros da experiência de combate, com presença central de Robert Jay Lifton e Chaim Shatan⁴⁹. Em 1972, Shatan publicou o artigo *Post-Vietnam Syndrome* no *New York Times*, formulação pública do quadro clínico que o grupo buscava ver reconhecido; em 1974, ao lado de Lifton, articulou o *Vietnam Veterans Working Group* para pressionar a *American Psychiatric Association* (APA) por uma categoria diagnóstica específica.

A chegada do diagnóstico ao DSM-III passou pela *Task Force* liderada pelo psiquiatra Robert L. Spitzer, encarregada de uma reforma mais ampla do manual: a passagem de um modelo psicodinâmico⁵⁰, predominante até o DSM-II, para um paradigma descritivo-

⁴⁶ As edições posteriores do manual mantiveram e reformularam a categoria: DSM-III-R (1987), DSM-IV (1994), DSM-IV-TR (2000), DSM-5 (2013) e DSM-5-TR (2022), versão mais atual (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2022). A autoridade do DSM é objeto de crítica consolidada, que questiona seu viés descritivo-categorial e cognitivista, a permeabilidade do processo de revisão aos interesses da indústria farmacêutica e o apagamento de vias alternativas de interpretação do trauma (YOUNG, 1995; FRANCES, 2013).

⁴⁷ *Veterans Administration (VA)*: agência federal estadunidense responsável pela assistência médica, psiquiátrica e previdenciária aos veteranos de guerra, elevada a Departamento (*Department of Veterans Affairs*) em 1989; ver SCOTT (1990).

⁴⁸ Para uma reconstituição detalhada dos *rap groups*, da trajetória da VVAW e da articulação política que antecedeu a inclusão do diagnóstico no DSM-III, ver NICOSIA (2001) e SCOTT (1990).

⁴⁹ Sobre a trajetória de Lifton e Shatan, dos *rap groups* e da articulação política que antecedeu a inclusão do diagnóstico no DSM-III, ver NICOSIA (2001) e SCOTT (1990).

⁵⁰ Modelo psicodinâmico: paradigma diagnóstico de matriz psicanalítica, predominante na psiquiatria estadunidense até o DSM-II (1968), no qual os transtornos mentais eram compreendidos por sua etiologia intrapsíquica presumida (conflito inconsciente, mecanismos de defesa), com primazia dos processos subjacentes sobre a descrição dos sintomas observáveis; ver MAYES; HORWITZ (2005).

categorial⁵¹ que viria a se firmar como matriz da psiquiatria estadunidense contemporânea⁵², o qual em 1978 acatou a proposta de incluir um transtorno associado a eventos traumáticos. O desfecho da negociação é historicamente eloquente: o nome inicialmente proposto, *Post-Vietnam Syndrome*, foi rejeitado em nome de uma categoria universalizável, e a solução foi a designação *Post-Traumatic Stress Disorder*, que estendia o diagnóstico a sobreviventes do Holocausto, vítimas de violência sexual e outras populações traumatizadas. A categoria nasceu marcada pela Guerra do Vietnã, mas foi institucionalmente desatrelada dela quando foi estabilizada. O diagnóstico consolidou um regime de reconhecimento: definiu historicamente o que contaria como trauma, quem poderia reivindicar cuidado e quais trajetórias seriam consideradas reparáveis (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 1980; SCOTT, 1990; SHEPHARD, 2001; NICOSIA, 2001).⁵³

3.5 Ferida moral, culpa e colapso ético: quando a guerra excede a clínica e entra na história

Um ponto decisivo do debate historiográfico e clínico consolidado desde os anos 1990, e intensificado a partir dos anos 2010 no contexto das guerras dos Estados Unidos no Iraque e no Afeganistão, é a noção de ferida moral (*moral injury*), que ilumina o dano ético produzido quando valores centrais são traídos por comandos, instituições ou pela própria ação do combatente. Diferentemente de uma leitura estritamente sintomática, essa noção enfatiza culpa, vergonha e crise de sentido; o problema envolve conviver com o que se fez, viu ou permitiu, além de recordações vívidas (SHAY, 1994; HERMAN, 1992).

Nessa perspectiva, propostas terapêuticas que articulam segurança, rememoração e reconexão indicam que a recomposição do ser envolve vínculo e a possibilidade de pertencimento. A história ajuda a perceber que certos regimes de guerra produzem feridas e mundos morais quebrados, e que a memória coletiva pode agravar ou aliviar esse processo ao condenar, silenciar ou reconhecer o sofrimento.⁵⁴

⁵¹ Paradigma descritivo-categorial: modelo consolidado pelo DSM-III (1980), que substituiu a inferência etiológica por critérios diagnósticos operacionalizados, fundados em sintomas observáveis e organizados em categorias discretas; foi nesse marco que o TEPT pôde constituir-se como categoria diagnóstica autônoma; ver MAYES; HORWITZ (2005) e SCOTT (1990).

⁵² Sobre a *Task Force on Nomenclature and Statistics*, presidida por Robert L. Spitzer, e a passagem de *Post-Vietnam Syndrome* a *Post-Traumatic Stress Disorder* no DSM-III, ver SCOTT (1990) e SHEPHARD (2001).

⁵³ A politização do diagnóstico (disputas profissionais, demandas de veteranos e regimes de reconhecimento) é analisada em SCOTT (1990).

⁵⁴ O modelo de recuperação do trauma em três fases (segurança, rememoração e reconexão), com ênfase na dimensão relacional, é mobilizado a partir de HERMAN (1992).

3.6 Do conceito à forma: o trauma como legibilidade histórica no filme

As categorias acima não funcionam, neste estudo, como mero glossário externo aplicado mecanicamente ao cinema. Elas operam como horizonte de inteligibilidade⁵⁵ para a análise formal desenvolvida no capítulo anterior. Em *Apocalypse Now*, o trauma aparece como experiência fragmentada: intrusões sensoriais, dissociação, hipervigilância e ambivalência moral são encenadas por som, montagem, atuações, direção, fotografia e performance.

Três momentos do filme exemplificam isso. A sequência de abertura, na qual o ventilador do quarto de hotel se sobrepõe à hélice do helicóptero e à selva em chamas, dramatiza com precisão aquilo que o DSM-III, em 1980, descreverá como *intrusão*: um estímulo presente, banal, dispara o retorno involuntário de imagens e sons da experiência traumática passada, sem mediação consciente. O corpo de Willard está em *Saigon*; sua percepção, na selva. Já a travessia do *Do Lung Bridge*, com sua fragmentação de comando, escuridão pontuada por explosões e ordens que não chegam, encena, no plano formal, o que a psiquiatria militar identificara desde a Segunda Guerra como *dissociação peritraumática*: a defesa psíquica que reduz a afetividade, automatiza o gesto e mantém o sujeito funcionando ao preço de uma desconexão entre corpo e psiquê. Já o monólogo final de Kurtz, em sua ética invertida que propõe fazer do horror um amigo aliado e da exceção uma regra, formula em estado bruto o que a literatura clínica recente, na esteira de SHAY (1994) e de HERMAN (1992), nomeará como *ferida moral*: o dano subjetivo produzido pela traição ou suspensão de valores centrais à vida em comum, no caso, pelo próprio sujeito que os reconhecia. A sequência narrativa do filme, observada nesta ordem, descreve assim uma trajetória que a clínica só conseguirá mapear retrospectivamente: do sintoma intrusivo à quebra dissociativa e, no limite, ao completo colapso ético e moral.

Desse modo, a passagem do *shell shock* ao TEPT contribui para ler o filme como arquivo sensível de uma guerra que retorna sob a forma de imagem, barulho e desorientação ética. O percurso de Willard, a lógica do erro e da culpa no rio e o enclave de Kurtz podem ser interpretados como dramatização de uma derrocada que não termina com o cessar-fogo: ele persiste como problema de memória, reconhecimento e sentido da vida, em suma, como um trauma social a ser recuperado e, quando possível, elaborado no espaço público.

⁵⁵ Ao tratar as categorias clínicas como história (e não como rótulos não historicizáveis), segue-se a perspectiva que reconstrói a genealogia do trauma e suas inflexões de guerra em guerra; ver SHEPHARD (2001) e JONES; WESSELY (2005).

3.7 Trauma, memória e linguagem pública: limites e disputas

A formalização do TEPT não encerra a história do trauma; ao contrário, abre uma arena de disputa⁵⁶. Diagnósticos delimitam o que pode ser dito, reconhecido e indenizado, além de deixar zonas de silêncio: violência cotidiana, desigualdades e responsabilidades políticas nem sempre cabem em categorias clínicas. Nesse sentido, a historicidade do trauma exige atenção tanto à medicina e psicologia quanto aos usos públicos do que, de fato, é o sofrimento.

O cinema intervém nessa arena ao oferecer imagens compartilháveis, fórmulas narrativas e afetos socialmente comunicáveis. Ao deslocar a guerra para a experiência sensorial e moral, *Apocalypse Now* contribui para tornar palpável aquilo que, no plano político, frequentemente aparece como uma pequena observação. Por isso, o filme é lido aqui como parte da memória social da Guerra do Vietnã: recordação e disputa sobre o que deve ser lembrado, esquecido ou normalizado.

É nessa articulação entre forma fílmica e categoria psicológica-clínica que se sustenta a hipótese exposta na introdução. Lançado em agosto de 1979, *Apocalypse Now* antecede em poucos meses a inclusão do TEPT no DSM-III, em 1980. Essa proximidade cronológica não é mero acaso: ela revela que a cultura pública estadunidense, antes de dispor de uma categoria diagnóstica estabilizada, já havia formulado o problema que a clínica só institucionalizaria pouco depois. O filme não ilustra apenas um diagnóstico já existente: ele participa, ao lado de testemunhos de veteranos, mobilizações da VVAW e articulações políticas, da construção pública do reconhecimento de que a Guerra do Vietnã produzira uma forma específica de sofrimento que excedia as categorias previamente disponíveis. Nessa medida, *Apocalypse Now* opera como agente histórico: contribui para tornar legível, no espaço público, aquilo que as instituições logo depois iriam normatizar.

A partir dessa moldura histórica e psicológica torna-se possível retornar ao filme com um vocabulário mais preciso para descrever seus efeitos: tanto o que é mostrado quanto a maneira pela qual o horror é tornado comunicável e disputável na esfera pública. As considerações finais retomam esse percurso e sintetizam as implicações do uso de *Apocalypse Now* como fonte para a História do Tempo Presente.

⁵⁶ A dimensão política do diagnóstico (regimes de reconhecimento, indenização e disputas profissionais) é discutida em SCOTT (1990); para a dimensão relacional e social da recuperação do trauma, ver HERMAN (1992).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo partiu da problemática sobre como um filme pode operar como fonte histórica e forma cultural que seleciona, intensifica e organiza sentidos sobre o passado. A hipótese de que *Apocalypse Now* transforma a Guerra do Vietnã em memória sensorial encontrou confirmação na análise: a obra torna observável a passagem do horror de experiência episódica a horizonte perceptível, sem eliminar sua dimensão de denúncia. O filme constrói um regime de visibilidade que seleciona o que pode ser mostrado, hierarquiza o que pode ser sentido e organiza uma gramática do trauma cujos efeitos ultrapassam a tela.

A primeira pergunta da investigação indagava de que modo *Apocalypse Now* articula espetáculo, colapso moral e crítica institucional. O percurso pelos atos do rio acima respondeu a essa pergunta em três tempos. No Ato I, a abertura em Saigon e a cena do *briefing* convertem o dilema moral em tarefa administrativa, expondo a racionalização burocrática da violência. No Ato II, Kilgore, as Valquírias e o napalm, somados à travessia do Do Lung Bridge, radicalizam o espetáculo bélico e, simultaneamente, dissolvem a noção de frente: a guerra, aí, aparece como rotina técnica e colapso de sentido existencial, sem centro nem sujeito unificado. No Ato III, o enclave de Kurtz leva a operação a seu limite: a soberania sem lei é o ponto em que a autoridade militar, levada até o extremo, encontra a dissolução de seus próprios fundamentos éticos. O espetáculo, o colapso moral e a crítica institucional não são camadas sobrepostas do filme, são etapas de um mesmo movimento.

Há, ainda, o diálogo dessa construção com a disputa pública travada no *home front* e com a historicidade do trauma de guerra. O cinema do pós-1975, em particular o ciclo do *New Hollywood*, emergiu como reelaboração pública de uma guerra cuja legitimidade havia se decomposto na opinião doméstica, na imprensa e no testemunho dos veteranos, e *Apocalypse Now* condensa essa crise em forma estética antes mesmo de torná-la assunto de sua narrativa. A historicidade do trauma, por sua vez, mostrou que a categoria clínica do TEPT, formalizada no DSM-III em 1980, nasceu marcada pela Guerra do Vietnã, em grande medida pela articulação política entre veteranos e psiquiatras, para logo ser desatrelada dela na forma universal que recebeu no manual. O filme, assim, antecipa em linguagem sensorial o que a psiquiatria institucionaliza poucos meses depois em linguagem diagnóstica: o reconhecimento público de que a guerra deixa uma ferida que excede, e muito, o campo de batalha.

O trabalho observado em conjunto descreve um mesmo movimento histórico em diferentes escalas. Em seu início, mostra que a Guerra do Vietnã se constituiu, no *home front* estadunidense, como uma crise de legitimidade narrada sobretudo por imprensa e televisão, na

qual o descompasso entre os pronunciamentos oficiais e as imagens disponíveis no espaço público erodiu a autoridade do Estado. Adiante, mostra que *Apocalypse Now*, em 1979, deu a essa crise uma forma audiovisual, transformando o combate em espetáculo enquadrado, o rio em descida psíquica e o enclave de Kurtz em ode ao horror. Em seguida, evidencia que essa elaboração era contemporânea da estabilização clínica do TEPT, em 1980: o que se passava no espaço cultural encontrava paralelo no espaço médico. Nesse tripé, opinião pública, estética e clínica não se sucedem de forma hierárquica; determinam-se mutuamente, e o filme é uma demonstração eloquente disso.

Três contribuições se destacam. Primeiro, ao situar a obra no pós-1975 e nas disputas do *home front*, evidencia-se que a memória da Guerra do Vietnã se produz também por mediações: imprensa, televisão e recepção cultural. Segundo, a leitura por atos do percurso rio acima oferece um método de análise fílmica historiograficamente controlado, que acompanha a gradação da desorientação sem desrespeitar a cronologia interna da obra. Terceiro, o cotejo entre forma fílmica e categorias da psicopatologia mostra como a guerra se torna legível mesmo sob ópticas concorrentes (moral, política e clínica) e como o próprio percurso do *shell shock* ao TEPT é também história do reconhecimento do sofrimento.

Como fonte, o filme funciona como arquivo sensível de enquadramentos. Por isso, a análise adotou a historiografia, além de materiais paratextuais, reconhecendo limites: o caráter construído da obra, suas versões (1979, *Redux* e *Final Cut*) e o papel da montagem na produção de sentido.

O instrumental da história do tempo presente, assumido desde a introdução, autoriza um último deslocamento. O regime de percepção examinado aqui não se esgotou na Guerra do Vietnã nem na obra que a reelaborou. A administração e a denúncia do horror, a espetacularização do sofrimento e a disputa em torno daquilo que se torna visível seguem operantes nos conflitos contemporâneos. As imagens da guerra em Gaza, desde 2023, circulam sob intensa disputa midiática: o modo como a mídia ocidental seleciona, enquadra e satura a violência reatualiza os mesmos mecanismos de visibilidade e silenciamento que *Apocalypse Now* tornou perceptíveis, agora sob a lógica do consumo imediato de imagens da dor alheia (SONTAG, 2003). Reconhecer essa continuidade reforça o argumento central deste trabalho, ao evidenciar que a memória da guerra se constitui no terreno das imagens que uma sociedade aprende a ver, repetir e suportar.

Como agenda de pesquisa, a comparação com outros filmes e obras audiovisuais do ciclo pós-Guerra do Vietnã (como *Platoon*), além do exame de recepções nacionais e de trajetórias de circulação, pode ampliar o mapa de continuidades e rupturas na memória pública

do conflito. Em qualquer desses caminhos, permanece o problema central aqui delineado: a guerra não termina no campo de batalha, ela prossegue, sobretudo, em perspectivas históricas, psicológicas e médicas, com as quais se tenta compreender e elaborar o horror.

FONTES

- Apocalypse Now*. Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Zoetrope; United Artists, 1979. Filme.
- Apocalypse Now Final Cut*. Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Zoetrope; American Zoetrope, 2019. Filme.
- Apocalypse Now Redux*. Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Zoetrope; United Artists, 2001. Filme.
- Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. Direção: Fax Bahr; George Hickenlooper; Eleanor Coppola. Produção: George Zaloom; Les Mayfield. Estados Unidos: Triton Pictures, 1991. Documentário (96 min).

REFERÊNCIAS

- A.K.A. *Charlie Sheen*. Direção: Andrew Renzi. Estados Unidos: Netflix, 2025. Série documental.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-III)*. 3. ed. Washington, DC: APA, 1980.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5-TR)*. 5. ed. rev. Washington, DC: APA, 2022.
- BAKER, Mark. *Nam: The Vietnam War in the Words of the Men and Women Who Fought There*. New York: Berkley Books, 1982.
- BISKIND, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simon & Schuster, 1998.
- CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- CROCQ, Marc-Antoine; CROCQ, Louis. From *shell shock* and *war neurosis* to posttraumatic stress disorder: a history of psychotraumatology. *Dialogues in Clinical Neuroscience*, v. 2, n. 1, p. 47-55, 2000.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FRANCES, Allen. *Saving Normal: An Insider's Revolt Against Out-of-Control Psychiatric Diagnosis, DSM-5, Big Pharma, and the Medicalization of Ordinary Life*. New York: William Morrow, 2013.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Original de 1920).
- GABRIEL, Richard A. *No More Heroes: Madness and Psychiatry in War*. New York: Hill and Wang, 1987.

- GROSSMAN, Dave. *On Killing: The Psychological Cost of Learning to Kill in War and Society*. New York: Back Bay Books, 1995.
- HALLIN, Daniel C. *The Uncensored War: The Media and Vietnam*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- HERMAN, Judith. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992.
- HERRING, George C. *America's Longest War: The United States and Vietnam, 1950-1975*. 5. ed. New York: McGraw-Hill Education, 2014.
- HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- JANET, Pierre. *L'état mental des hystériques*. Paris: Félix Alcan, 1894.
- JONES, Edgar; WESSELY, Simon. *Shell Shock to PTSD: Military Psychiatry from 1900 to the Gulf War*. New York: Psychology Press, 2005.
- KARDINER, Abram. *The Traumatic Neuroses of War*. New York: Paul Hoeber, 1941.
- KARNAL, Leandro (org.). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.
- MAYES, Rick; HORWITZ, Allan V. DSM-III and the Revolution in the Classification of Mental Illness. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, v. 41, n. 3, p. 249-267, 2005.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. São Paulo: Annablume, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *A História depois do papel*. São Paulo: Contexto, 2005.
- NICOSIA, Gerald. *Home to War: A History of the Vietnam Veterans' Movement*. New York: Crown, 2001.
- NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da História*. São Paulo: Annablume, 2004.
- Platoon*. Direção: Oliver Stone. Estados Unidos: Orion Pictures, 1986. Filme.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de História Oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- RIOUX, Jean-Pierre. Pode-se fazer uma história do presente? In: CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe (org.). *Questões para a história do presente*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- SCHATZ, Thomas. *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual, Art, and Industry*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.
- SCOTT, Wilbur J. PTSD in DSM-III: A Case in the Politics of Diagnosis and Disease. *Social Problems*, v. 37, n. 3, p. 294-310, 1990.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SHAY, Jonathan. *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York: Scribner, 1994.
- SHEPARD, Ben. *A War of Nerves: Soldiers and Psychiatrists, 1914-1994*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schurster Sousa; LAPSKY, Igor (org.). *O cinema vai à guerra*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TERRY, Wallace. *Bloods: An Oral History of the Vietnam War by Black Veterans*. New York: Random House, 1984.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Loyola, 1984.
- YOUNG, Allan. *The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- ZINN, Howard. *A People's History of the United States*. New York: Harper & Row, 1980.

APÊNDICE A – ANOTAÇÕES DE OBSERVAÇÃO DE APOCALYPSE NOW (SELEÇÃO)

~00:03:47 — Abertura: hélices/ventilador (Saigon) como gatilho; explosões na selva; sensação de lembrança intrusiva.

Anotação de recepção: “There are two of you, don’t you see? One that kills and one that loves” (“Há duas pessoas em você: uma que mata, uma que ama”).

A subida do rio: atmosfera “mais nublada e neblinosa”, como metáfora de descida moral e psíquica.

Do Lung Bridge: caos noturno, tiros no escuro, ordens fragmentadas; anotação: “o pesadelo... no fim do rio”.

Kurtz: presença construída por sombras e voz; anotação: a fotografia evita o rosto, enfatizando o mito.

“Templo”/acampamento de Kurtz: cabeças expostas e restos humanos como “decoração”; a arquitetura compõe um espaço de domínio e medo (anotações).

Fotojornalista no complexo de Kurtz: “He likes you. He’s got something in mind for you” (“Ele gosta de você. Ele tem planos para você”).

Monólogo do horror: “The horror... the horror...” (“O horror... o horror...”) e a formulação de que o horror tem um rosto (anotações).

Cartas/mensagens e ruptura: anotação em destaque (na tela e nas notas): “Sell the house. Sell the car. Sell the kids. Find someone else. Forget it! I’m never coming back. Forget it!” (“Venda a casa. Venda o carro. Venda as crianças. Encontre outra pessoa. Esqueça! Eu nunca voltarei. Esqueça!”), atribuída ao Cap. Richard Colby.

Ritual final (anotado como “ritual indígena”): paralelismo entre sacralidade e violência.

DECLARAÇÃO DE USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL GENERATIVA

Em conformidade com a Portaria CNPq nº 2.664, de 6 de março de 2026, que institui a Política de Integridade na Atividade Científica, declara-se o uso de ferramentas de inteligência artificial generativa como apoio à elaboração deste Trabalho de Conclusão de Curso, especificando-se a seguir cada ferramenta e a respectiva finalidade.

Utilizou-se o Claude (Anthropic) para revisão de texto, padronização normativa segundo a ABNT, organização e conferência de notas de rodapé e referências, e apoio à edição estrutural e à clareza da argumentação. Utilizou-se o ChatGPT (OpenAI) para apoio à organização de ideias iniciais e à redação preliminar em etapas exploratórias da pesquisa.

A concepção do trabalho, a investigação, a análise das fontes, a interpretação historiográfica e a redação final são de autoria do próprio autor, a quem cabe a responsabilidade integral pelo conteúdo. Nenhum conteúdo gerado por inteligência artificial foi apresentado como de autoria humana sem revisão crítica, e o uso dessas ferramentas não substituiu a leitura das fontes nem o juízo do autor.

Campo Grande – MS, 2026.

Victor Wagner Freire Fialho