

## *Posto Avançado do Progresso* (Hugo Vieira da Silva, 2016)

JEFFREY CHILDS

Lançado em 2016, o filme *Posto Avançado do Progresso*, do realizador Hugo Vieira da Silva, oferece ao cinema uma das poucas adaptações do conto de Joseph Conrad, «An Outpost of Progress», sendo o outro registo de nota uma produção de 1981, pouco divulgada, do American Film Institute (Moore 1998, 71). O relativo escasso interesse na adaptação do conto deve-se, em grande medida, à publicação, em 1899 (três anos após a publicação do conto), da novela *Heart of Darkness*, que retrata o colonialismo belga e o tráfico de marfim de forma mais desenvolvida, podendo levar à leitura (ainda que errada) do conto como uma espécie de estudo para a narrativa subsequente.

Outro possível motivo para a falta de adaptações é a especificidade contextual do conto, que está presente, mas mais diluída, na novela. Ora, é precisamente esta especificidade que se presta à adaptação de Vieira da Silva, uma adaptação reconhecida pelo realizador como «livre», pelo facto de o colonialismo português ter ocupado território coincidente, *grosso modo*, com a região do Congo retratada no conto.

Esta coincidência será trabalhada pelo realizador, fundamentalmente, não para produzir uma narrativa universal sobre a hipocrisia do colonialismo europeu em África, embora este aspecto faça parte essencial do conto, mas, antes, para deixar essa hipocrisia tingir a especificidade histórica do contexto português, que é marcado pela clara erosão do poder colonial português, demonstrada pelo desfecho da Conferência de Berlim (1884-1885) e, mais tarde, pelo ultimato britânico de 1890, ferindo de morte as pretensões portuguesas publicitadas no famoso «mapa cor-de-rosa». A «decadência» colonial portuguesa aqui referida será tornada explícita no filme no diálogo entre as personagens João de Mattos (Nuno Lopes) e Sant'Anna (Ivo Alexandre), onde o primeiro, em tom

exasperado, reconhece a superioridade da Holanda, de França e de Inglaterra enquanto forças colonizadoras, deixando para o segundo a verbalização do sentimento frouxo de que os portugueses são os colonizadores mais apreciados.<sup>1</sup>

Veremos, mais adiante, os mecanismos através dos quais a diferença portuguesa se entrelaça com a narrativa de Conrad, mas, antes, importa referir dois aspectos gerais ainda relacionados com o processo de adaptação. O primeiro envolve o modo como Conrad gere a focalização na novela, um aspecto que, como afirma Clausson (2009), determina o alcance irónico da narrativa. Como observa Clausson, o conto utiliza as duas personagens principais como «focalizers» da narrativa, contornando o narrador: «As coisas aparecem e desaparecem diante dos seus olhos, não dos do narrador, e esses aparecimentos e desaparecimentos parecem-lhes *a eles* desconexos e sem objetivo» (74; ênfase no original).<sup>2</sup> Regressaremos à importância deste facto para a leitura do conto mais adiante; para já, sublinhamos apenas a natureza cinematográfica desta descrição, como se a descoberta da selva congoleza fosse a descoberta da própria linguagem do cinema.

O segundo aspecto que merece menção aqui é o facto de as duas adaptações cinematográficas do conto já referidas (e as únicas conhecidas até à data) efectuarem uma fusão de elementos do conto e da novela de Conrad, tratando as duas narrativas como se fossem afluentes do mesmo rio. No caso do filme de Vieira da Silva em particular, este rio dilata ao ponto de incluir não só a novela *Heart of Darkness* como, também, a adaptação cinematográfica da mesma, *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), assim como outras influências filmicas.

Na novela de Conrad, a selva que circunda o posto comercial, acabando pouco a pouco por devorá-lo, funciona como um *huis clos*, gerando um efeito de claustrofobia civilizacional que levará à degradação e enlouquecimento das personagens de Carlier e Kayerts. Conrad emprega o estilo retórico do paradoxo para criar esta sensação de clausura numa vastidão de espaço:

---

1 A palavra «decadência» foi utilizada pelo realizador para descrever esta fase da colonização portuguesa em entrevista à RDP África (17 de Março de 2016).

2 Todas as citações traduzidas do inglês foram realizadas pelo autor a partir das edições indicadas na bibliografia.

Viviam como cegos numa grande sala, conscientes apenas (e apenas de forma imperfeita) do que entrava em contacto com eles, mas incapazes de ver o aspecto geral das coisas. O rio, a floresta, toda a grande terra a latejar com vida eram como um grande vazio. Mesmo a luz brilhante do sol não revelava nada de inteligível. As coisas apareciam e desapareciam diante dos seus olhos de uma forma desconexa e sem objectivo. O rio parecia vir do nada e correr para onde quer que fosse. Corria através de um vazio. (Conrad 1898, 164-65)

Este vazio, em outras passagens da novela, transforma-se numa imensidão cheia de vida, por muito incomunicável que seja: «E estendendo-se em todas as direcções, rodeando a insignificante clareira do posto comercial, florestas imensas, escondendo complicações fatídicas de uma vida fantástica, jaziam no silêncio eloquente de uma grandeza muda» (Conrad 1898, 167). Quebrando a oposição entre a clareira do posto e a selva circundante, uma névoa cai sobre tudo, dando uma qualidade invasiva à sensação de clausura e deixando que um elemento fantasmagórico penetre a atmosfera e o conto: «O dia tinha chegado e uma névoa pesada tinha descido sobre a terra: a névoa penetrante, envolvente e silenciosa; a névoa matinal das terras tropicais; a névoa que se agarra e mata; a névoa branca e mortal, imaculada e venenosa» (203).

Na adaptação de Vieira da Silva, a condição de *huis clos* encontra-se ampliada tanto por técnicas cinematográficas como pela exploração de imagens que colocam o posto comercial português, como de resto a selva congoleza, numa tradição de continuidade com os legados históricos europeu e africano, num gesto que irá constituir a diferença principal entre a adaptação e o conto. Logo na sequência inicial do filme, um *travelling* em recuo do ponto de vista da embarcação a vapor, a câmara isola as duas personagens principais europeias do filme — João de Mattos e Sant'Anna —, cujos fatos brancos contrastam de forma inquietante com a selva crescente que lhes serve de moldura, com o vapor branco do barco a reproduzir, em eco visual, a névoa original de Conrad.

O efeito deve muito à perícia do director de fotografia, Fernando Lockett, que encontra um registo visual que paira algures entre o filme a preto e branco e a fotografia fantasmagórica de Francesca Woodman. A sensação de *huis clos* é reforçada na sequência seguinte, onde a densidade dos mangais e as copas das árvores são reveladas numa série de *dissolves* que reproduz, em termos visuais, a fragmentação da selva operada pela narrativa conradiana. Mais tarde no fil-

me, num gesto que expande o universo referencial do mesmo, João de Mattos atira-se à selva com uma catana, evocando o combate fútil de D. Quixote contra os moinhos de vento. É verdade que a fúria de João de Mattos dará lugar a uma sequência onírica importante, à qual voltaremos mais adiante, mas é precisamente a natureza fantasiosa do episódio que impede a sua leitura como qualquer espécie de vitória sobre a selva.

Ao longo da narrativa fílmica, o controlo rigoroso da luz aumenta a clausura dos agentes portugueses, traduzindo para o campo da visão a sensação de privação epistemológica (e civilizacional) experienciada pelos mesmos e conduzindo o espectador à partilha da mesma sensação. Nas sequências nocturnas, os únicos focos de luz aparente são um candeeiro a óleo ou a ponta de um cigarro aceso, tornando as personagens em vultos difíceis de identificar e, por vezes, fundindo as personagens com a noite, deixando que vozes e ruídos se misturem no ecrã quase totalmente escurecido.

A sequência mais importante em que esta cegueira (ou clausura visual) se manifesta no filme surge na noite em que Makola (David Caracol) resolve, à revelia dos dois portugueses, vender os trabalhadores do posto aos comerciantes da costa em troca de marfim, confinando os agentes à pequena casa na clareira enquanto fecha o negócio. O episódio segue de perto a narrativa de Conrad, embora explorando as potencialidades do cinema para fazer convergir a experiência do espectador com a das personagens europeias. A frustração exibida pelos agentes ao descobrirem o feito de Makola resulta da tomada de consciência de um segundo tipo de clausura comum ao conto de Conrad e ao filme de Vieira da Silva: a clausura accional. Será esta viragem gritante na balança do poder que irá precipitar o enlouquecimento e a degradação dos agentes, levando ao disparar das suas energias de revolta entre si: a única relação ainda sob seu controlo.

Tal como na obra *Heart of Darkness*, a narrativa do conto de Conrad estrutura-se em torno da oposição *civilization/wilderness*, com os povos indígenas a representarem uma (aparente) extensão do segundo termo, dando origem às críticas pós-coloniais das duas obras, mais notavelmente no ensaio de Chinua Achebe.<sup>3</sup> A degradação de Kayerts e Carlisle deve-se à ausência de instituições

---

3 «An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness», *The Massachusetts Review*, vol. 18 (1977):

concretas e objectivas — «um talhante numa esquina, um polícia noutra», na célebre frase de Marlow:

Eram dois indivíduos perfeitamente insignificantes e incapazes, cuja existência só se torna possível graças à elevada organização das multidões civilizadas. Poucos homens se apercebem de que a sua vida, a própria essência do seu carácter, as suas capacidades e audácias, são apenas a expressão da sua crença na segurança do seu ambiente. A coragem, a compostura, a confiança; as emoções e os princípios; todos os pensamentos grandes e insignificantes pertencem não ao indivíduo, mas à multidão: à multidão que acredita cegamente na força irresistível das suas instituições e da sua moral, no poder da sua polícia e da sua opinião. Mas o contacto com a pura selvajaria sem limites, com a natureza primitiva e o homem primitivo, traz ao coração uma perturbação súbita e profunda. («Outpost» 1898, 159-60)

É esta leitura da civilização enquanto conjunto de instituições e mecanismos essencialmente sincrónicos que a adaptação de Vieira da Silva contestará, deixando que a história europeia e africana, invisível aos olhos das personagens de Conrad, se infiltre na narrativa como a névoa branca e inquietante do rio. Assim, a relação entre o posto e a selva define não uma oposição, mas, antes, uma continuidade histórica, um *locus* singular assombrado por uma história em grande medida desconhecida pelos agentes portugueses.

O intertítulo que marca o início do filme dá conta dos quatro séculos de presença portuguesa no Congo até ao momento da narrativa, introduzindo, também, um elemento do filme mudo que assumirá maior importância no desfecho da narrativa. Por um lado, esta nota histórica serve para justificar a adaptação do conto à história colonial portuguesa; por outro, demarca a natureza histórica do local, antecipando a dissolução da oposição conradiana *civilização/wilderness* que a narrativa irá efectuar. Esta dissolução ocorre de forma lenta, através da acumulação de detalhes que surgem antes dos episódios fantasmagóricos que abordam este processo mais directamente. Duas das personagens africanas mais importantes do filme — Makola e a sua esposa — apresentam-se com nomes de relevância histórica: Dom Sebastião e Joana de Áustria, respec-

---

782-94; como já aludido, o ensaio de Clausson (2009) contesta esta leitura, pelo menos em relação ao conto, através da utilização das personagens europeias como focalizadoras da acção.

tivamente. Esta duplicidade será, mais tarde, assumida pelos agentes portugueses, assim como por outras figuras que lhes apareceram em estados de delírio/sonho, sugerindo uma fusão inquietante da identidade histórica luso-africana.

Boa parte da decomposição da *wilderness* conradiana no filme nasce de uma vontade constante de revelar a selva como um palimpsesto de imagens culturais diversas. A comicidade, preguiça e materialidade imediata da personagem de Sant'Anna evoca não apenas o actor Vasco Santana (e, por extensão, uma certa época do cinema clássico português) como, também, o companheiro relutante do romance de Miguel de Cervantes já citado. A sequência em que Sant'Anna segura o corpo relaxado de João de Mattos, guiando-o pelas águas do rio Congo, introduz a figura de São João Baptista, para, logo a seguir, no momento em que a cabeça de João de Mattos sai lentamente das águas plácidas do rio, citar a transformação de Willard no filme *Apocalypse Now*, por sua vez uma adaptação da novela *Heart of Darkness*.

Esta última obra será evocada, uma vez mais, na sequência em que Sant'Anna e João de Mattos, descendo o rio de canoa, enfrentam uma chuva de setas e lanças atiradas da selva sem sinal da mão humana que as projecta. Existem duas sequências que, exemplificando o elemento fantasmagórico do filme, demonstram a forma como o realizador faz da selva um tecido composto por matéria e história. Numa destas sequências, Sant'Anna, num estado de delírio, disparando a sua espingarda para as copas das árvores, surpreende-se com a aparecimento da realeza portuguesa/congolense renascentista. Na sequência talvez mais importante a este respeito, que surge logo no seguimento da luta quixotesca de João de Mattos com a selva, o agente chega a uma clareira onde é interpelado por uma mulher que se identifica como Santo António, evocando a figura histórica de Dona Beatriz Quimpa Vita, queimada como bruxa no século XVIII. Em resposta (e em câmara distorcida para sublinhar a qualidade fantasiosa da sequência), João de Mattos identifica-se como Livingstone e, logo a seguir, quando um vestimento lhe é colocado sobre os ombros, como Padre Bernardo de Gallo, passando a falar em italiano até ao final da sequência.

A natureza episódica do filme introduz um elemento diferenciador relativamente ao conto e, embora arrastando consigo uma certa lassitude narrativa que ameaça a coesão formal do filme, permite a inclusão de elementos que transformam um filme numa espécie de reflexão crítica sobre a narrativa de Conrad. Um exemplo disto é a ausência, no conto, do processo de extracção

animal que produz o marfim coleccionado pelo posto (Bensemmane 2011, 3), que encontra uma resposta aparente na inclusão da sequência em que João de Mattos arranca um dente a si próprio, revelando um misto de estupefacção e horror face ao elemento arrancado. Outro elemento introduzido no filme é o mito do «mundele», nome dado pela personagem de Gobila aos portugueses, homens brancos e espíritos que vieram no pássaro de asas brancas e que não podem morrer ou matar. Este mito reconfigura uma leitura do homem europeu por Gobila no conto de Conrad, dando-lhe uma dimensão explicitamente fantasmagórica.

O tema da diferença portuguesa, já aqui referida, também se manifesta a partir de referências à miscigenação, como na associação, feita por Sant'Anna, da lua à «preta» que visitava regularmente em Luanda ou na entrega a João de Mattos de uma mulher da vila por Makola como forma de lhe curar a febre. De todas as referências histórico-culturais incluídas no filme, talvez a mais problemática seja o filme mudo — não pela referência em si, mas pelo facto de a imitação estilística (com o acompanhamento do piano) coincidir com o auge narrativo, aquando da morte acidental de Sant'Anna, roubando-lhe a dualidade tragicómica presente no conto.<sup>4</sup>

Apesar do eclectismo do filme, se há um elemento nevrálgico para a determinação da relação do filme com o conto de Conrad, esse elemento é a personagem de Makola. Como afirma Clausson, resumindo a divergência crítica relativamente à personagem do conto: «As duas opiniões sobre ele mais comuns são: ou se trata de um homem dividido que imita os traços da cultura e da civilização europeias, mas que, apesar disso, continua a ser um africano selvagem na sua essência, ou se trata de um africano que perdeu a sua identidade africana ao imitar os europeus para quem trabalha» (2009, 73). Para Clausson, é a ironia conradiana que transforma a personagem de Makola num dispositivo para desmascarar o mito de uma diferença racial natural.

Neste aspecto, o filme de Vieira da Silva dispensa ironias, representando a personagem de Makola (papel que valeu ao actor angolano David Caracol

---

4 Esta é, em parte, a crítica ao filme feita por Luís Miguel Oliveira, publicada no jornal *Público* em 16 de Março de 2016 («Laurel e Hardy em África»). Não discordando totalmente com a crítica de Oliveira, convém acrescentar que esta dimensão absurdista, herdada do filme mudo, faz parte do conto original, como nos lembra Bensemmane a partir de uma citação de Dowden (2011, 6).

o prémio de Melhor Actor no Festival de Cinema de Las Palmas) como uma figura de continuidade histórica e humana. Fala português e comanda os trabalhos do posto, zelando pelo seu sucesso, mas não pertence ao posto, podendo desaparecer (aos olhos dos agentes e do espectador) na selva e dialogar com os comerciantes da costa. Numa diferença importante em relação ao conto, o filme sugere que Makola trocou os trabalhadores do posto não apenas pelo marfim, mas também pelas vidas da sua mulher e dos seus filhos, indicação deixada pela conversa tida com João de Mattos antes da noite fatídica e pela sequência, no dia seguinte, em que Makola brinca na clareira com os filhos. Mesmo ao longo da perda progressiva da sanidade dos agentes, Makola mantém uma postura de consideração pragmática diligente, oferecendo a João de Mattos uma saída pela morte de Sant'Anna. Naquele que acaba por se revelar um final em tudo eloquente, quando o Director da Companhia descobre o corpo de João de Mattos, é o nome de Makola que chama, sendo este o nome que fecha a narrativa, pairando no ar da selva, como a névoa branca, algures entre uma pergunta e um pedido de socorro.

## Bibliografia

- Achebe, Chinua. 1977. «An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*». *The Massachusetts Review*, vol. 18: 782- 94.
- Bensemmane, M'hamed. 2011. «Conrad's Picture of Irony in "An Outpost of Progress"». *Journal of the Short Story in English*, vol. 56: 1-7. <http://journals.openedition.org/jsse/1131>
- Claussion, Nils. 2009. «A Scrupulous Unity of Tone": Irony, Narrative Focus, and the Representation of Africa(ns) in Conrad's "An Outpost of Progress"». *CEA Critic*, vol. 71, n.º 3: 70-84. <http://www.jstor.com/stable/44378397>
- Conrad, Joseph. 1988 (1899). *Heart of Darkness* (R. Kimbrough, Ed.). Norton.
- . 1898. «An Outpost of Progress». In *Tales of Unrest* (Project Gutenberg, 2006/2016), 154-206. <https://www.gutenberg.org/files/1202/1202-h/1202-h.htm>
- Coppola, Francis Ford, realizador. *Apocalypse Now*. United Artists, 1979, 147 minutos.
- Henriques, Carla. 2016. «Entrevista com Hugo Vieira da Silva». *Grande Plano*. RDP África (17 de Março). Acedido a 20 de Abril de 2023.
- Moore, Gene M. 1998. «"An Outpost of Progress" on Film». *The Conradian*, vol. 23, n.º 2: 70-72. <https://www.jstor.org/stable/20874139>
- Oliveira, Luís Miguel. 2016. «Laurel e Hardy em África». *Público*, 16 de Março. Acedido a 20 de Abril de 2023. <https://www.publico.pt/2016/03/16/culturaipilon/noticia/laurel-e-hardy-em-afri-ca-1726288>
- Vieira da Silva, Hugo, realizador. *Posto Avançado do Progresso*. Leopardo Filmes, 2016, 116 minutos.