

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

O CINEMA E CONRAD, CONRAD E O CINEMA

5 de Abril de 2025

HEART OF DARKNESS /1993

um telefilme de NICOLAS ROEG

Realização: Nicolas Roeg *Argumento:* Benedict Fitzgerald a partir de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1899) *Fotografia* (cor, 35 mm): Anthony B. Richmond *Montagem:* Louise Rubacky *Música:* Stanley Myers *Direção artística:* David Crank, Sydney Sharpe *Cenografia:* Amy Wells *Guarda-roupa:* Deborah Everton *Efeitos especiais:* Laurencio Cordero, Matt Vogel, Robert DeVine *Interpretação:* Tim Roth (Marlow), John Malkovich (Kurtz), Isaach de Bankolé (Mfumu), James Fox (Gosse), Morten Faldaas (Arlequin), Patrick Ryecart (De Griffe), Michael Fitzgerald (Harou), Geoffrey Hutchings (Delcommune), Peter Vaughan (director), Phoebe Nicholls, Allan Corduner, Jan Triska, Alan Scarfe, Michael Cronin, Iman, Timothy Bateson, Stephen Oxley, etc.

Produção: Chris/Rose Productions (Estados Unidos, 1993) *Produtores:* Bob Christiansen, Rick Rosenberg *Co-produtor:* James Westman *Cópia:* DCP (baixa resolução), cor, falado em inglês, francês e línguas nativas, legendado electronicamente em português, 102 minutos *Estreia:* Outubro de 1993, MIFED (Itália) *Inédito em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca.*

Nota

Heart of Darkness vai ser apresentado numa cópia sem qualidade, por ser a forma viável e por se tratar de um título fundamental no programa. Realizada como telefilme, a adaptação de Nicolas Roeg foi originalmente rodada em 35 mm de acordo com as fontes acessíveis. A imagem baça, sem contraste, sem definição e com características de transposição vídeo do DCP que vamos mostrar – o único material de projecção acessível no momento presente – está aquém do desejável e não honra o original. Fica o aviso aos espectadores, alertando para a projecção de fraca qualidade e para as razões que levaram à opção de apresentar o filme em tais condições.

“Era uma das trevas da Terra.” A frase continua sem a interrupção do ponto no *Heart of Darkness* de Nicolas Roeg com Tim Roth, John Malkovich, Isaach de Bankolé nos papéis de Marlow, Kurtz e Mfumu. Não está no livro de Joseph Conrad, traduz o espírito do texto na abertura do filme, pela voz de Marlow, enquanto os sons da selva se escutam ao longe e, na proximidade do grande plano, a câmara percorre a pele espessa de um exemplar do mais corpulento mamífero terrestre destes tempos. Corpulento móbil da acção, o elefante, com a sua tromba móvel e preênsil, orelhas grandes e as duas grandes presas de marfim branco, pode ser a imagem do apelo da selva ou da escuridão humana. Extirpadas ao animal como tesouro mercantil, as presas de marfim são matéria de planos eloquentes na parte final do filme. Nesta primeira cena, que retorna para um desfecho circular, é tudo cinzento, concentrado nas pregas da pele que caracterizam o elefante-da-savana, uma rede de fissuras estreitas, ou dobras, microfracturas na parte exterior da pele, que retêm água ou lama, e se dobram graças à geometria da parte interior. Além da superfície epidérmica filmada como um manto estendido no chão, um olho, uma pata, tudo enorme. A cena de abertura acaba no fundido com a vista geral europeia onde tudo começa, à beira do Tamisa, antes da viagem. No *off* percebemos que o narrador conversa com outro homem.

Mais tarde no filme ouvimos John Malkovich, não ouvimos Marlon Brando. “O horror! O horror!” do fim da presença em cena da personagem de Kurtz testemunhada por Marlow é uma expressão da literatura em língua inglesa de finais do século XIX popularizada pelo cinema no último quartel do século XX graças à visão de Francis Ford Coppola. *Apocalypse Now*, nos finais dos anos 1970. O ponto de exclamação está no livro, sinalizando o grito «que não era mais que um sopro» cravado no espírito de Marlow. Na interpretação cava de Brando há um grito em surdina, na interpretação quebrada de Malkovich, filmada a alguma distância por Roeg, não no ponto de vista aproximado *chiaroscuro* de Coppola, o sopro entrecorta as palavras. A comparação mostra-as tão diferentes, ainda assim um mesmo «em suspenso». A vulnerabilidade do Kurtz

de Malkovich é mais física, uma loucura porventura mais humana desde que o vemos chegar ao filme por rio, envolto em farrapos poeirentos de véu de noiva. A perspectiva da adaptação de Roeg favorece o plano geral, enquadra Kurtz na paisagem sem lhe recortar a silhueta do crânio na caverna escura a que associamos a visão de Coppola.

Acrescente-se que se *Apocalypse Now* de Coppola (1979-2001) se impõe como a adaptação cinematográfica do livro de Conrad, pese embora transpondo a realidade colonial do Congo para o contexto da Guerra do Vietname a um século de distância, este programa mostra a existência de ainda outras menos literais. Como *El Corazón del Bosque* de Manuel Gutiérrez Aragón (1979, no mesmo ano da primeira versão de *Apocalypse Now*), que encara as trevas na Espanha dos anos 1950, e como, de modo mais inédito, *Wind across the Everglades* de Nicholas Ray (1958). Uma primeira ficou por fazer, parte do rol dos projectos não cumpridos por Orson Welles, que ofereceu a sua leitura radiofónica aos ouvintes do The Mercury Theatre on Air em 1938 e aos da CBS em 1945. A adaptação que quis fazer ao cinema em 1939, pré-*Citizen Kane*, e de que existe um rasto substancial nos arquivos da RKO, a começar pelo argumento e planificação do jovem futuro cineasta, coincide com a sua chegada a Hollywood aos vinte e poucos anos, quando, por força das circunstâncias que agora reconhecemos históricas e repetíveis, imaginou uma alegoria da ascensão fascista a partir da viagem africana com que o romance de Conrad retrata a exploração colonialista. Quis fazê-la na primeira pessoa do singular, interpretando, numa, a perspectiva das personagens de Marlow e Kurtz, ou seja, atingindo o coração do romance. E elevou a fasquia a um nível tido por incomportável pelo estúdio, que abortou a pré-produção.

Filmado em Londres, no Reino Unido, e em Belize, na América Central, onde reconstitui o Congo, este *Heart of Darkness* de 1993 é «uma adaptação canónica», adapta com alguma fidelidade o texto de Conrad mantendo-se no diapasão original. Assim, o primeiro plano geral do Tamisa, antecedendo a primeira conversa no masculino, ensaia captar os primeiros parágrafos do livro.

«A Nellie, uma iole de cruzeiro, adernou para a âncora sem um só batimento de velas, e ficou em sossego. A maré enchera, o vento quase não soprava, e estando prestes a descer o rio, a única coisa a fazer era ficar alerta e aguardar a mudança da corrente.

A embocadura do Tamisa estendia-se à nossa frente como o começo de um canal interminável. O mar e o céu fundiam-se longínquos sem uma só cissura, e na luminosidade do espaço as velas curtidas das barcaças que navegavam rio acima pareciam estar paradas como cachos pontiagudos de lona vermelha, com cintilações envernizadas. A bruma repousava nas secções a jusante que corriam para o mar numa planura evanescente. O ar estava escuro acima de Gravesend, e mais para trás parecia condensado numa obscuridade lúgubre, cismando imóvel sobre a maior, e mais grandiosa, cidade à face da Terra.» (tradução minha publicada pela Guerra & Paz em 2017)

Terá de ser, espaço neste texto para um relance da genealogia do romance ambientado nas profundezas da selva africana e dos limites da experiência humana (palavras repescadas da nota da citada edição portuguesa de 2017): Joseph Conrad publicou-o em folhetins entre Fevereiro e Abril de 1899 na revista literária *Blackwood's Edinburgh Magazine* como *The Heart of Darkness* (*O Coração das Trevas*; em português há edições em que o título atribuído é *Coração das Trevas* ou *No Coração das Trevas*). Dispensou-lhe o artigo na edição de 1902, no volume que reuniu *Heart of Darkness* a *Youth* e *The End of the Tether* (*Youth: A Narrative and Two Other Stories*), que canonizou o título da obra e lhe ampliou a ambiguidade. Escreveu-o finda a vida de marinheiro que levou entre 1878 e 1891, quatro anos passados sobre a publicação do inicial *Almayer's Folly* (1895), nove após a experiência pessoal da expedição ao Estado Livre do Congo cujo rasto se encontra no caderno de notas de viagem *The Congo Diary* (1890).

Em 1917, Conrad refere que *Coração das Trevas* também decorre da experiência «levada um pouco (e só um pouquinho) além dos factos verídicos do caso tendo em vista o legítimo propósito, creio, de o familiarizar com os espíritos e as sensibilidades dos leitores», mas adverte para a abertura da obra: «Já se não tratava de colorido sincero. Tratava-se de toda uma outra arte. Àquele tema sombrio tinha de ser dada uma ressonância sinistra, uma tonalidade que lhe pertencesse, uma vibração contínua que, assim o esperei, persistisse no ar e se alojasse no ouvido depois de soada a última nota.» O reconhecimento da obra, de que a posteridade se foi apropriando, no lastro do negrume da II Guerra que lhe deu visibilidade nos anos 1950, teve um primeiro momento decisivo na epígrafe conradiana do poema de T. S. Eliot, *The Hollow Men* (1925) – «O sinhô Kurtz — morrido». Amplamente analisada à luz da sua inovação formal, da sua modernidade, *Coração das Trevas* chegou ao debate dos estudos pós-coloniais e de género de modo retumbante quando, em 1975, numa comunicação que deixou marca, o escritor nigeriano Chinua Acheb criticou a visão racial, esgrimida desde então. Aos que concordam com tal leitura, contestam os que notam em *Coração das Trevas* a consciência, e por aí a denúncia, da brutalidade do imperialismo europeu em África no século XIX.

Sobre a singularidade de *Coração das Trevas*, o romance, revise-se outra passagem da nota de 2017: pode dizer-se do romance que é a história de um homem que conta a história ouvida ao homem que lhe contou a ele e a quatro outros marinheiros, cedendo-lhe a palavra que escuta. A modernidade literária de Conrad começa aí, na estrutura da obra a que dá forma em duplo enquadramento situando-a num presente que reenvia ao passado pela intervenção de dois narradores, forjando-a num estilo que no mesmo movimento desbrava o território narrativo e a linguagem. A viagem até ao «coração de umas imensas trevas», tão mais escura porque derradeira miragem, navega várias correntes, implicando o embate com o continente africano na época da sua colonização belga, que se não identifica; com a personagem de Kurtz, o mercador de marfim, em cujo encaço a subida do rio se vai sobrepondo; com o reflexo da profundidade assim devolvido a Marlow, o marinheiro errante com queda para contar histórias, que nele embrenha o conto face a face com a consciência de si mesmo.

O filme de Nicolas Roeg abeira-se de tais profundezas com diferenças de adaptação. A de partida aplanada a complexidade da estrutura narrativa e a importância nuclear da voz, das vozes, concentrando-se no relato de Marlow. Assim, e podem ler-se exemplos da tese seguinte num estudo de 2012 disponível «em linha» sobre o romance de Conrad e as adaptações de Coppola e Roeg (“De)Constructing Heart of Darkness and its Cinematic adaptations”, por Monica Ettimie e Anca Manea), traduz em imagens a perturbação interior da personagem-narrador, o Marlow de Tim Roth; faz uso de *inserts* subjectivos na primeira parte do filme, que funcionam como prolepses intra-diegéticas ou analepses, por marcarem a perspectiva do Marlow-narrador; recorre a planos curtos como vislumbres de recordações, sublinhando a dimensão subjectiva da narrativa através do mecanismo da memória; ou a planos filmados com câmara à mão, salientando o ponto de vista já que a câmara subjectiva dá lugar à câmara-narrador à medida que Marlow se aventura na escuridão da selva e na percepção dos estados civilizacional e selvagem, um balanço periclitante no fio da alucinação. A presença em campo da personagem de Mfumu e o modo como os planos alternam entre ele e Marlow podem sublinhar, por outro lado, “a desigualdade e o contraste entre culturas, temas desenvolvidos ao longo do filme”.

Último reparo para notar que Mfumu é aqui interpretado por Isaach de Bankolé, o actor que pela mesma exacta altura Pedro Costa filmava na pele de Leão, a personagem que, caída no estaleiro lisboeta pós-incêndio do Carmo, levou o seu cinema para a cabo-verdiana ilha do Fogo, onde se abriu uma brecha para outra luz e outras sombras.

Maria João Madeira