

POSTO AVANÇADO DO PROGRESSO / 2016

Um filme de HUGO VIEIRA DA SILVA

Realização e argumento: Hugo Vieira da Silva, a partir do conto “An Outpost of Progress”, de Joseph Conrad / *Direção de fotografia:* Fernando Lockett / *Direção de arte:* Isabel Branco / *Decoração:* João Dourado Santos / *Adereços:* Paula Szabo / *Guarda-roupa:* Lucha d'Orey / *Caraterização:* Íris Peleira / *Música original:* Kasimir José Senda ‘Kas’ / *Anotação e montagem:* Paulo Milhomens / *Som:* Pierre Tucet / *Montagem de som:* António Lopes / *Bruitage:* Pascal Mazière / *Misturas:* António Lopes / *Interpretação:* Nuno Lopes (João de Mattos), Ivo Alexandre (Sant’Anna), David Caracol (Makola), Inês Helena (senhora Makola), António Mpinda (Gobila), José Manuel Mendes (Silva Porto), Cleonise Malulo (Quimpa Vita), Domingos Sita (bassolongo 1), Miguel Delfina ‘Pagé’ (bassolongo 2).

Produção: Alfama Films, Leopardo Filmes (França-Portugal, 2016), com participação financeira do ICA e da RTP / *Produção executiva:* República Filmes (Angola) / *Produtor:* Paulo Branco / *Direção de produção:* Ana Pinhão Moura / *Chefe de produção:* Sofia Carvalho / *Coordenação de pós-produção:* Tiago Augusto / *Correção de cor:* Marco Amaral / *Efeitos visuais:* José de Matos / *Cópia:* DCP, colorida, falada em português, quicongo, lingala e italiano, legendada em português / *Duração:* 121 minutos / *Estreia:* 12 de fevereiro de 2016, Festival Internacional de Cinema de Berlim, secção Forum / *Estreia comercial:* 17 de março de 2016, cinemas Monumental e Campo Alegre / *Primeira exibição da Cinemateca.*

De todas as adaptações de Joseph Conrad que se viram até hoje – e é justamente com este filme que se conclui esta “experiência de programação” de seu nome *O Cinema e Conrad, Conrad e o Cinema* –, **Posto Avançado do Progresso** é, muito provavelmente, aquela que, tratando-se de uma “adaptação livre”, mais se permite reinterpretar o texto de Conrad à mercê dos interesses do realizador. Ou melhor, se é certo que o filme de Hugo Vieira da Silva segue – com bastante proximidade – os percalços narrativos da *short story* (que sendo *short* é das mais longas que Conrad escreveu), também é verdade que a trama serve propósitos outros, adaptando-se e miscigenando-se às histórias e às particularidades do colonialismo português. *An Outpost of Progress* retrata dois homens europeus que são enviados para um entreposto comercial algures na floresta tropical africana com o intuito de adquirir marfim para exportação. No conto chamam-se Kayerts e Carlier (cuja consonância não deve ser desconsiderada), no presente filme são João de Mattos e Sant’anna (onde a referência ao “mato” e à imagem religiosa da “santa” é de igual importância) e em ambos (livro e filme) são auxiliados por um servente “nativo” de seu nome Makola (de origem desconhecida no texto de Conrad, de raízes angolanas no filme de Vieira da Silva) que, para surpresa da “moral civilizadora ocidental” desse fim de século, trafica marfim por escravos (num momento em que a abolição da escravatura já era lei). Entre a decadência da “civilização”, o aborrecimento e a desmoralização, os dois homens adoecem, emagrecem, enlouquecem e matam-se por um mísero cubo de açúcar.

Se Hugo Vieira da Silva segue, de facto, esta linha narrativa com grande fidelidade, é também certo que lhe introduz – de forma sub-reptícia – uma série doutros comentários e reflexões de natureza literária e histórica – naquilo que a academia convencionou chamar “intertextualidade”. Em primeiro lugar, essa natureza parte desde logo do conto de Conrad que, segundo o crítico literário Laurence Graver, demonstra fortes influências de *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert, e de *The Man Who Would Be King*, de Rudyard Kipling. Em segundo, como defendeu o próprio, uma parte importante do segundo ato de **Posto Avançado do Progresso** (o ato que, do ponto de vista da narratologia clássica, sofre do problema essencial de todas as adaptações “conradianas”: o impasse, a paragem, a estagnação) inspira-se numa investigação meta-literária de Johannes Fabian publicada como “*Out of our Minds*” – *Reason and Madness in the Exploration of Central Africa* (2000). Aí, o antropólogo americano analisa os relatos de viagem e os diários de vários europeus que, no século XIX, percorreram África. Como explicou o realizador, em entrevista a António Pinto Ribeiro, essa investigação “prova que esses documentos são muitas vezes idealizados ou imprecisos e que na maior parte do tempo estes europeus estariam num estado permanente de êxtase provocado pela doença, altas dosagens de quinino, álcool, opiáceos e outras drogas. A hipótese, que acho muito pertinente, é a de que teria sido apenas nessa ‘zona’ extática que os exploradores europeus transcenderam as suas limitações psicológicas e sociais conseguindo alguma imersão nas culturas locais (...). Diria que a loucura das minhas personagens é tanto gerada pela impossibilidade de compreensão do outro como pela emergência do reprimido, mas gostava de pensá-la como uma possibilidade de imersão cultural, provavelmente só possível quando os corpos se esquecem de quem são...”

Este respaldo científico vem, por isso, reforçar as derivas oníricas que o filme segue à medida que os protagonistas vão perdendo a sua “identidade”. Os processos através dos quais Vieira da Silva figura esse esboroamento são vários e complementares: a deformação visual da imagem (através do uso de lentes anamórficas que distorcem as escalas e as personagens), a desmultiplicação linguística (subitamente João de Mattos começa a falar italiano e, adiante, uma personagem tem a capacidade de falar com os pássaros, cujos cantos surgem legendados), a instabilidade da “gramática” cinematográfica (a súbita transformação do filme num *gag* cómico do cinema mudo, com música apropriada e riscos digitais sobre a “película”) e a própria incerteza de género sexual (que tem origem na própria relação João/Sant’Anna, mas que se torna explícita no plano do sexo masculino de uma personagem identificada com o género feminino – recorde-se a recorrência desta “estratégia” que Vieira da Silva havia empregado em *Swans* [2011], pelo qual flutuava uma figura angelical de origem tailandesa, também ela sexualmente indefinida e, como tal, também ela de natureza espectral). E já que se fala de recorrências, não há nesta dupla febril (por causa da doença e do álcool) algo dos adolescentes ressacados de *Body Rice* (2006, a primeira longa do realizador)?

A dubiez visual, linguística, fílmica e sexual que o filme propõe consubstancia a própria escrita de Conrad, neste caso muito dada a um certo humor escarninho, no limite do burlesco, cheia de ironias decadentistas sobre a “pretensão e a estupidez burguesas”. A imagem, o verbo e a própria fisicalidade ganham contornos de mito. Mas isto é uma característica particular de *An Outpost of Progress* que Vieira da Silva encara como “oposta” àquela que é uma das obras mais conhecidas do escritor, *Heart of Darkness*. Na mesma entrevista, o realizador defende que, após a “Conferência de Berlim” em 1884, “surge nos países ocidentais a ideia de África como um espaço vazio, sem limites, história ou memória, o ‘não-lugar’”. Esta noção é por exemplo romantizada por Conrad no *Heart of Darkness*, que apesar de denunciar o colonialismo descreve o Congo como uma espécie de espaço mítico, selvagem, insalubre e terrível. Paradoxalmente, no Conrad mais arguto e seminal (na minha opinião o de *An Outpost of progress*) a floresta é então um pequeno palco onde os mal-entendidos e a ambiguidade da relação colonial se encenam num jogo de esconde-esconde, de permanentes equívocos quase burlescos e onde as personagens africanas ganham finalmente subjetividade.” Portanto, **Posto Avançado do Progresso** surge contra *Heart of Darkness* (segundo a visão do realizador) e a favor de uma revisitação satírica do passado colonial português – sublinhe-se o satírico.

Esta dimensão resulta das personagens (que, como escreveu Luís Miguel Oliveira, no jornal *Público*, fazem lembrar um “Laurel & Hardy em África”) e do trabalho dos atores que, eles próprios, habitam um território de incerteza, entre a solenidade e a farsa, entre a violência e a candura, entre a crueza e o delírio, entre a raiva e a palhaçada – eles “representam essa geração de Portugueses para quem, à luz dessa nova mentalidade [progressista da civilização] a África central se torna paulatinamente um lugar de ‘incompreensão’ tal como descrita por Conrad e que por isso mesmo se encontram numa encruzilhada identitária”. Tudo isto é dado, desde logo no primeiro plano do filme – belíssimo – em que, num contrapicado, os dois “exploradores” impecavelmente vestidos de linho, reluzem entre a densa ramagem verde da floresta. De um plano aproximado dos seus rostos, a câmara inicia um movimento à retaguarda que os isola. Os dois, impolutos, abandonados num recanto longínquo do “Congo português”, a câmara descendo pelo rio, num barco a vapor – esse que não mais regressará até ser tarde demais. A brancura fluorescente deles (e este é um filme de florescências e eflorescências) representa essa “dignidade civilizada” do ocidente e Vieira da Silva irá, ponto por ponto, desfazer essa imagem: o branco vai-se sujando de lama e de suor até que, a certa altura, já nem roupas há e sobra apenas a brancura reluzente do arroz (a única comida que lhes resta).

Mas talvez a forma mais perversa com que Hugo Vieira da Silva enleia o filme na história colonial portuguesa encontra-se na referência à comunidade congoleza que algures durante os 400 anos de presença portuguesa na região, replicou o sistema das cortes, com reis e rainhas, príncipes e condes, dom e senhores (ali devidamente enfarpelados com roupa de época, mesmo no meio da floresta). Essa “réplica negra” de D. Sebastião, Joana de Áustria ou Santo António evidencia as contradições do projeto colonial e – mais que isso – expõe, no limite da cegada, a ideologia luso-tropicalista da assimilação cultural. Por isso, o gesto mais violentamente simbólico da dramaturgia de Vieira da Silva esteja na assombração do africanista Silva Porto – que aparece, logo no início, desorientado e louco, calcorreando a floresta. É naturalmente um presságio. No fim, João de Mattos enforca-se com a bandeira portuguesa, remetendo para o próprio suicídio de Silva Porto que, com mais de setenta anos, se embrulhou na bandeira, pegou fogo a um canto e se lançou num barril de pólvora. Silva Porto matou-se em 1890, o conto de Conrad foi publicado em 1897.