

Conrad e o Cinema: “A girl, by Jove!” – *Victory* (1919), de Maurice Tourneur

Fernando Guerreiro

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo: Se o “universo de sombras” dos romances de Joseph Conrad explica o seu interesse pelas diferentes formas de *shadowplay* da época, já o sensacionalismo impressionista da sua concepção de “escrita” aproxima-se da dimensão alucinatória do Cinema. Com efeito, apesar das reservas do autor em relação ao cinema – quanto à sua capacidade de dar o “pensamento” e a plasticidade da “voz narrativa” do romance –, *Victory*, a primeira adaptação ao cinema de uma obra sua, realizado em 1919 por Maurice Tourneur, trabalha sobre essa matéria espectral-luminescente das ficções do autor, situando-se sempre, de uma forma aberta e indecida, entre o esquiço do “grotesco” e a abstracção dos valores (sentido(s)).

Palavras-chave: Conrad, Tourneur, “shadowplay”, sombras; aparências, grotesco

Abstract: If we may say that there is a connection between the “world of shadows” of Joseph Conrad’s fictions and his interest for the *shadowplays* of his time, the impressionistic sensorialism of his writing has much in commun with the hallucinatory dimension of Cinema. Conrad had doubts about the capacity of cinema to convey “thought” and the plasticity of the “narrative voice” of the novel; Maurice Tourneur’s adaptation of *Victory* (1919), however, chooses to elaborate the double spectrality of Conrad’s fiction and of the medium of cinema, finding, that way, an open and uncertain place of suspension for his forms and figures, between the grotesque and the abstract.

Keywords: Conrad, Tourneur, shadowplay, shadows, appearances, grotesque

*Here I am on a Shadow inhabited by Shades.
How helpless a man is against the Shades!*

J. Conrad, *Victory* (1915)

1.

“Impressionista” e “moderna” (se não “modernista”), a escrita de Joseph Conrad, num momento/contexto de crise dos valores e da aura da Civilização e da Cultura (Literatura) ocidentais, mais do que se colocar apenas numa posição de “luto” pela perda do “simbólico” (o seu tão referido “niilismo”), manifesta e vive de uma vontade de ressimbolizar, a partir de baixo, o destituído e o disjunto, de modo a refundá-los experiencial e fenomenicamente. O “Prefácio” de *The Nigger of the “Narcissus”* (1897) é muito preciso ao afirmar que se trata, na literatura, como *visão total*, dos *sentidos*, de “to render the highest kind of justice to the visible universe”, “by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its very aspect”, de modo a manifestar/revelar “what of each is fundamental, what is enduring” (Conrad 2016).

Para atingir profundamente o leitor, no seu magma de emoções primárias (primeiras) e profundas (o seu “coração”, como dirá depois a propósito do cinema), trata-se assim de, pela escrita, “[to appeal] primarily to the senses” (*idem*), privilegiando a via das “sensações” (visuais, sinestésicas mas também auditivas), procurando sempre, no âmbito de uma concepção *sugestiva: musical* (sinfónica, mesmo) da literatura, *fazer ver* (ou ouvir: sentir) (“by the power of the written word to make you hear, to make you feel [...] before all, to make you see”, escreve), ou seja, produzir momentos de *visão pura* (“a moment of vision”) que constituiriam outros tantos “lampejos” (“glimpses”: “a sigh, a smile”) e ocasiões de “verdade” (“that glimpse of truth for which you have forgotten to ask” [*idem*]).

A “visão” que se realiza nesse momento de “alucinação”, pelo significante, da linguagem é a de uma *imagem-coisa* e de uma *coisa-imagem*,¹ processando-se nessa falha/ruptura – nos termos de Maurice Blanchot, “l’ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n’y a plus de monde” ou “quand il n’y a pas encore de monde” (*apud* Robin 2006:

278): ao fim e ao cabo, esse momento, portal crepuscular e auroral, que finaliza muitas das suas obras.

Do ponto de vista das formações literárias do seu tempo, Conrad situa-se entre o Impressionismo² e um Simbolismo *fin de siècle*, ou seja, entre a tendência para a dissipação/corpuscularização (granularização) das sensações=impressões e a vontade, *malgré tout* (é o seu lado, para alguns críticos, “melo” ou “tardo-romântico”), de *ainda fazer sentido: significar* (casos de Alvan Hervey, em “The Return”, face ao colapso dos seus valores, de Marlowe em *Heart of Darkness*, confrontado com o devir-monstro [in-humano] de Kurtz, ou mesmo o de Axel Heyst, em *Victory*, inoculado pelo niilismo do pai).

Assim, se o mundo se divide, dissemina, descontinua numa multiplicidade amalgamada mas pontualmente precisa de sensações e emoções, o mesmo sucede com a linguagem³ e daí o efeito de estranheza produzido pelo autor (“difícil de abordar”, para Virginia Woolf: “houve sempre uma aura de mistério a envolvê-lo”, comenta [2014: 111]) e pela sua “escrita”: um efeito muitas vezes associado ao facto dele ser polaco e do inglês não ser a sua primeira língua.⁴ O próprio Conrad, em 1908, numa carta a John Galsworthy, explicava nesses termos a “resistência” à sua obra: “Foreignness I suppose” (*apud* Baxter 2009: 125).

Anne Luyat relaciona a indiscernibilidade enigmática e a opacidade dos personagens (“unfinished”, “tangent to reality” [2006: 200]) e das acções (sempre vistas do exterior como “flashes” perceptivos, complexos de factos e impressões) com a procura do que designa, com a ajuda do Marlowe de *Lord Jim*, por a *coisa*, o “impossível” da escrita: “A THING of mystery and terror – like a hint of a destructive fate waiting for us all” (*apud* Luyat 2006: 211).

Coisa da escrita (“the more I write the less substance I see in my work [...]. My fortitude is shaken on the view of the monster”, escreve Conrad numa carta [*apud* Luyat 2006: 214]), dada *entre* um indiscernível=infigurável, *presente lá* mas não dizível ou figurável⁵ (como Conrad escreve, a propósito de Henry James, a “tarefa” do escritor é “evocar o invisível”, “une opération de sauvetage [pela “forma”] menée dans l’obscurité” [Conrad 1989: 31]) e o material=opaco da linguagem (forma) que, por perda de “referentes”

(ou dos valores: significados), cai/abisma-se dentro de si (do seu interior, vazio) e, assim, se *alucina*.

Daí a importância dada tanto às “aparências” (“la considération sérieuse des côtés les plus insignifiants de la vie” [Conrad 1989: 31]) como à dimensão *ética* da escrita (das formas, superfícies) pelo autor – algo constatado por Virginia Woolf para quem “o grande amor da sua vida” era “o estilo” (2014: 112). Como protesta Alvan em “The Return” (*Tales of Unrest*, 1898), apesar da crise da linguagem e das significações, “as palavras querem dizer alguma coisa” (Conrad 2002: 188), sendo a função do “escritor”, como a do “personagem”, a de ser fiel ao seu destino: “I find I’m allowed nothing but fidelity to an absolutely lost cause”/“there is no help and no hope, there is only the duty to try, to try everlastingly with no regard for success”, escreve Conrad (*apud* Paccaud-Huguet 2002: 161, 80).

Se, como frequentemente sucede em Conrad, o “mundo” (obra) é referido como uma “caverna” (Platão), vista de dentro através de um jogo de luzes e de sombras de um “real” e “ideal” perdidos,⁶ dessa primeira realidade (estado ontológico das coisas) só se pode ter uma percepção por “lampejos” (sejam eles “glimpses”, “flashes of light” ou as labaredas do vulcão de *Victory*).⁷

Deste modo, se a escrita, imersa no caos=magma=novelo da linguagem, enquanto trajecto paradoxal da noite para a luz (“out the native obscurity, into a light where the struggling forms can be seen, seized upon” [*apud* Paccaud-Huguet 2006: 216]), pode ser referida como uma *travessia do fantasma* que conduz ao encontro com ele,⁸ *Heart of Darkness* (1902) presentifica bem esta concepção (ainda) simbólica da linguagem (e do romance) como “figura” do “conhecimento” e do lugar que o homem, pela linguagem, ocupa no mundo.

Assim, dados os *dark continents* da civilização, da natureza, do sujeito, do feminino e do discurso, o dispositivo narrativo de *Heart of Darkness* (suportado fundamentalmente pela “voz”: “corrente do pensamento” de Marlowe) assemelha-se a um *dispositivo cinematográfico*, uma espécie de Cinematógrafo-Lumière provido de uma câmara escura acrescida de um projector em que o primeiro narrador (o “frame narrator” com a sua “voz branca”) se reveste do estatuto de placa a impressionar (película sensível) e a voz de

Marlowe (o “narrador encaixado”), vinda do escuro, constitui o “foco”, o fio de luz (poeira elementar) capaz de dar formas (contornos) visíveis ao discurso. Produz-se assim a luminosidade paradoxal, fluorescente, de uma *escrita de trevas*, análoga afinal dos percursos iniciáticos de Kurtz e Marlowe (Guerreiro 2005).

No entanto, essa “travessia da noite” – do “negativo” das imagens mas também da passagem ao negro das “aparências” – não só “espectraliza” o real como produz/revela a sua “aura” (halo), o seu reflexo difractado que se “corporiza” num significante-maior, simulacro ainda instável e intermediário (adormecido): a “prometida” (“the Intended”) de Kurtz: “She came forward, all in black, with a pale head, floating towards me in the dusk”, evoca Marlowe (1994: 106).⁹

O lugar que pensamos em relação à literatura vem também ocupar, em Conrad (mas não só), o *cinema*.

2.

É conhecido o “paradoxo” enunciado por Orson Welles (a Peter Bogdanovich), segundo o qual “every Conrad story is a movie” (“I don’t suppose there’s any novelist except Conrad who can be put directly to screen”, acrescentava) e contudo, precisava Welles, “There’s never been a Conrad’s movie”. A razão para que as adaptações das suas obras tivessem “fracassado”, teria a ver com o facto de que “nobody’s ever done it as written” (*apud* Moore 2006: 1-2).¹⁰ O problema, com efeito, tinha sobretudo a ver com a dificuldade em dar o plano da Enunciação: a *voz do narrador* (seja ele Marlowe ou outro).

Suzanne Speidel, num texto precisamente sobre *Victory*, desenvolve a relação entre a escrita de Conrad e o contexto da Modernidade¹¹ em que o seu trabalho de “ficção” se desenvolve, ou seja, entre o final do século XIX (o seu primeiro romance, *Almayer’s Folly* é de 1895) e os anos 20 do século XX (o autor morre em 1924).

Quer isto dizer que a escrita de Conrad, como a de outros autores seus contemporâneos, desenvolve-se no contexto da *emergência do cinema*, o “cinematic *zeitgeist*” nos termos de Speidel, sendo este sobretudo encarado como um dispositivo técnico de produção de novas formas=imagens e como uma modalidade baixa

(sensacionalista) de cultura de massas (popular). Daí, nos autores deste período (é em Março de 1896 que tem lugar a primeira projecção de filmes em Londres), o que Suzanne Speidel caracteriza como “an anxiety about the influence and effects of the cinematic age” na literatura (2009: 80).

Para Speidel, a “modernidade” caracteriza-se pela tónica posta no lado sensacionalista e espectacular da “visão” (“moving pictures reconfirmed the power of seeing”, observa também Stephen Donovan [2003: 1]), assim como pela centração da narração num “personagem” (“characters rather than extradiegetic narrators” [Speidel 2009: 77]) que adopta frequentemente o processo do “monólogo interior” (“the movement of narrative voice into the mind of characters, the revelation of what characters see, think and feel” [*idem*: 79]).

O “impressionismo”, para Speidel,¹² consistia nessa “focalização” (narrativa) no processo de percepção do sujeito dado como um “work in process” (“[the] investigation of perception itself” [*idem*: 77]), procurando-se, no processo, respeitar as suas características de “incerteza” e de “indeterminação” (“perception rendered as ‘fragmented broken sequences of images’ and ‘fluidity of time’” [*idem*: 78]), afinal as do “novo real” que vai equacionar a teoria da relatividade de Einstein (c. 1915).

Assim, a posição de Conrad face ao cinema, como a de muitos dos seus contemporâneos, é, no início, ambivalente (“mixed attitude” [Speidel 2009: 81]), surgindo-lhe o cinema como “absolutely the lowest form of amusement” (Conrad *apud* Moore 2006: 7) ou “just a silly stunt for silly people” (*idem*: 35). Só com a compra dos “direitos” dos seus livros para adaptação ao cinema, sobretudo por firmas americanas na sequência do sucesso nos Estados Unidos de *Chance* (1913),¹³ é que a sua posição começa a mudar: em 1915, começa a trabalhar numa adaptação do conto “Gaspar Ruiz” (do livro *A Set of Six*, 1908), intitulada *Gaspar the Strong Man*, que contudo a Lasky, em 1921, acaba por recusar (Moore 2006: 32-34).¹⁴ *Victory* é, em 1919, o primeiro filme tirado das suas obras; Conrad viu-o possivelmente em Novembro de 1921 (Londres) mas não chegou até nós a sua opinião.

Nesse primeiro momento, para Conrad, o cinema, demasiado próximo da fotografia – porque reduz (materializa: objectiva) a diversidade de níveis presentes no complexo de

sensações e emoções em que consiste o “real” –, não só não capta a “aura”=“espírito” das pessoas, a sua “individualidade” (o seu efeito, segundo ele, “being always to obliterate every trace of individuality in his subject” [apud Donovan 2003: 4]),¹⁵ como, presa do seu programa estreito de “reprodução” (“mimese restrita”), não significaria.¹⁶

Assim, o cinema, directo=imediato=mecânico – ao fim e ao cabo, uma “reacção” “to light, shades and colour” (os estímulos do “exterior”) por contraste com a literatura, mediata=reflexiva e obedecendo a um “intimate appeal” (Conrad apud Schawb 1965: 346b) –, falharia não só o plano do significado (=símbolo) mas também a questão da “forma”: “the author unlike the camera had the power to react not only to the light, shades and colour *but also to form*”, escreve no texto “Author and Cinematograph”, em 1923 (*idem*: 345b; sublinhados nossos).¹⁷ Ainda no mesmo texto, sublinhando a importância da “visuality and precision of images”, reafirma a sua “fidelity to the evocative power of the written word”: “the harmonious assemblage of words, the ornate arabesque of frases – their grace, their remote associations in the realm of letters” (*idem*: 346b, 347b).

Daí a preferência de Conrad pelas diversas modalidades de *shadowplay* (teatro [jogo] de sombras) da altura.

Com efeito, no contexto da “visual technology” do final do século XIX (da foto-espírita à técnica dos raios-X e concepções electromagnéticas da matéria), desenvolve-se em Inglaterra (Londres) um conjunto de “espectáculos de sombras” que se prolongam nos actos de magia (e prestidigitação) do “music-hall” (os espectáculos do *Egyptian Hall* de Maskelyne que Méliès frequentou nos anos 80) (Donovan 2009: 101). É neste quadro que também se inserem as “electric shadows” do Cinematógrafo, ele próprio herdeiro do espectáculo de *Phantasmagorie* de E. G. Robertson, em Paris, na passagem do século XVIII para o século XIX. Assim, para Conrad (ainda em 1920), segundo Walter Tuttle, se “[moving pictures] are absolutely the lowest form of amusement”,¹⁸ “*shadowgraphs in pantomime are much better*” (apud Donovan 2009: 108).

A valorização dos “espectáculos de sombras”, com as suas formas e imagens dadas “somewhere between epiphany, theatrical illumination and Rorschach image” (Donovan 2009: 106), justificava-se pelo carácter esquemático e des-realizado, feérico mesmo, das

suas imagens que constituíam, ao mesmo tempo, uma crítica e uma superação (no sentido do símbolo) do “naturalismo” (mimético) da fotografia e do cinema. Conrad, de facto, preferia o modelo de “percepção” mais aéreo, imaterial e abstracto do “shadowplay”, por contraste com o constrangimento do efeito de *flickering*, acentuado pelo movimento irregular das imagens do primeiro cinema;¹⁹ por outro lado, num plano mais “metafísico”, não lhe poderia deixar de agradar a figuração do “homem” e das suas “acções” (paixões) pela sombra projectada por marionetas (como no *Wayang* javanês).²⁰

Contudo, nos anos 20 (Conrad morre em 1924), a sua posição em relação ao cinema matiza-se e complexifica-se, como o testemunham as notas da sua comunicação americana de Maio de 1923, “Author and Cinematograph” (a própria decisão de abordar o tema é já de si surpreendente e significativa). Aí, respondendo a um jornalista, Conrad considera já o cinema “marvelous” – “*miraculous was the word*”, precisa o entrevistador (*apud* Moore 2006: 43) –, numa linha talvez mais próxima de Méliès do que dos Lumière.²¹

Por esses anos, a sua ideia de cinema parece assentar – não necessariamente resolver-se – em vários pressupostos. Por um lado, considera-o uma “pictorial representation” (*apud* Moore 2006: 32), de acordo com uma concepção “visual”, “pictural”, do cinema em que se enquadrava o “romanesco” da acção e as suas “picturesque possibilities” (*ibidem*). Em segundo lugar, ao mesmo tempo que passa a dedicar particular atenção à adaptação de obras suas ao teatro (caso de *Victory* que estreia em 26 de Março de 1919), com o seu “sense of scene” (Watt 2000: 182) e o seu sentido de “visualização” das cenas (para Virginia Woolf, ele “expounds his vision, and we see it too” [*ibid.*]),²² Conrad, na continuidade do “melo-naturalista” do final do século XIX na Inglaterra e nos Estados Unidos (Vardac),²³ é sensível à “expressividade melodramática” das cenas (=quadros) e à gestualidade dos personagens (a “*paralysie mélodramatique*” do seu estilo “espasmódico”, segundo um crítico da altura [Curreli 2006: 175]).²⁴

Por fim, como refere em “Author and Cinematograph” (1923), se a Literatura (o “romance”) desde sempre procurou figurar a “acção”, isto é, o Drama,²⁵ isso quer dizer tanto o “movimento” (“the aim of the novelists has been [...] to presente humanity in action on the background of the changing aspects of nature” [*apud* Schwab 1965: 345b]) como a

“emoção” (“it was an essential part of the novels that they moved” [*idem*: 346 n.22]), melhor, o “complexo de emoções” (“moving to the eye, to the mind, and to our complex emotions” [*idem*: 346a]) que sintética e sinestesicamente visam atingir e impressionar o “coração” (“heart”) do leitor (espectador) (*ibidem*).

Trata-se, assim, não só de *fazer ver* (“to make you see”), presentificar – o que comunica à imagem o estatuto (horizonte ideal) da Hipótese²⁶ –, mas de *produzir visões=alucinar*, um aspecto do processo “imaginante” (de produção de imagens) do autor a que corresponderia algo talvez próximo da noção de imagem como *vórtex* de Pound,²⁷ a qual, por seu turno, poderia constituir o veículo (expressivo) de refundação e revelação do símbolo.²⁸

Contudo, permanecia um *deficit* essencial do cinema para Conrad, o facto de ele, como o refere numa entrevista ao *Boston Evening* de 12 de Maio de 1923, não conseguir dar o “pensamento” (dar/sentir as ambivalências, complexidades e modulações da “voz narrativa”): “the trouble with motion-pictures is that they don’t show, except in a superficial way, what the characters are thinking” (Conrad *apud* Moore 2006: 44).²⁹

Uma questão a que, nos anos 20, procuram de diferentes maneiras dar resposta autores com Jean Epstein (*Bonjour Cinéma*, 1921), Virginia Woolf (“The Cinema”, 1926) ou Sergei Eisenstein (no final da década com o modelo da montagem-intelectual).³⁰

3.

Escrito entre 1912 e 1914 (Agosto) e publicado durante a Primeira Guerra Mundial em Setembro de 1915, *Victory* foi na altura considerado como fazendo parte da última fase do autor, marcada pelo sucesso americano de *Chance* – uma fase, segundo esses críticos, caracterizada tanto pela complexificação formal (nomeadamente no plano narrativo) como pelo exagero melodramático e, dizia-se, a vontade de “agradar” ao público (“*Victory* is Conrad for the high schools [americanas] and the motion pictures”, escreve Albert Guerard ainda em 1958 [Speidel 2009: 83]).

Se alguns comentadores sublinham o carácter “paródico” do título – *Victory*, nome (talvez) do barco de Lord Nelson, que contrasta com a “*débacle*” final do livro, cuja última

palavra é “Nothing” –, para Suzanne Speidel, o romance seria uma obra marcadamente pós-impressionista pelo seu pontilhismo visual (e sensorial) e pelo questionamento da percepção do real (das aparências). Assim, à complexidade da construção narrativa do romance, (mal) assente numa multiplicidade de “pontos de vista” (“in the form of a series of views” [*idem*: 86]), corresponde, no plano antropológico, a uma visão também difractada e multifacetada (problemática e polémica) do “outro”.³¹

Assim, o ponto de vista “recuado” (distráido, incerto, “delayed” [Watt 2000]) do narrador (Heyst caracteriza-se a si próprio com um “unconcerned spectator” [Conrad 1974: 158])³² seria semelhante ao da câmara (e é-o no filme de Maurice Tourneur): Heyst é sempre visto parcialmente, do exterior, segundo pontos de vista contraditórios (caso dos seus diferentes cognomes) e em função da mediatização do olhar (opinião) dos outros (Schomberg, Alma/Lena, Davidson). A questão da “verdadeira” ou “falsa” imagem de Heyst, aliás, para Speidel, teria a ver com a violenta introdução do dispositivo do cinema entre o sujeito e a sua imagem (nos seus termos, “the response of the filmed subject to the phenomenon of self as recording, and self on display” [Speidel 2009: 88]).

Como noutros casos, em *Victory* é o próprio livro (mundo) que é visto como uma “caverna” (universo de sombras), a “shadowplay” em que tudo surge como efeitos de luz e sombras produzidos por marionetas, elas próprias já “espectralizadas” como uma “fantasmagoria”, mas ainda enlouquecidas pelo nó resistente (opacidade) de uma “carnalidade” que as suspende entre a memória da luz=sol (de uma plenitude de que ainda restam vestígios adormecidos, obscurecidos, no novelo da floresta, verdura) e a apetência pela sua (re)solução (dissipação ou corpuscularização) livre e feliz num reencontro com a luminosidade do cosmos=mundo.

O registo do livro é o do *grotesco fantástico* (“grotesquely fantastic” [Conrad 1994: 40]) em que o “espectral” e o “grotesco” surgem como crítica da “falsidade” das “aparências” (“untruth of appearances” [*idem*: 218]). Daí, também, a configuração do mundo como “a mere play of shadows” [*idem*: 143] (“shadows and shades of life” [*idem*: 258])³³ ou um jogo do destino (“the lamentable or dispicable game of life” [*idem*: 172])³⁴ – uma engrenagem de que todos são “marionetas”, em particular o trio de “demons” (*idem*:

190)=“desperadoes” (*idem*: 98) que constituem, afinal, caricaturas grotescas dos seus próprios modelos³⁵ lançadas à procura de objectivos/valores já des-simbolizados e sem aura. O mundo, deste modo, seria para todos eles “a mere play of shadows” onde “the dominant race could walk through unaffected and disregarded in the pursuit of its incomprehensible aims and needs” (*idem*: 143). Um delírio de grandeza (sobre si próprio, o seu lugar no mundo) que conduz à desrealização e a um comportamento (melodramático) exagerado que se constitui, como “alucinação”, no *corte* com o real: tanto a Natureza como as populações indígenas (da ilha) que, essas sim, se atêm ao imanentismo das aparências (*idem*: 172) e constroem barreiras (uma “arquitectura” semelhante à das cabeças cortadas de *Heart of Darkness*) “against the march of civilization” (*idem*: 277).

A Ilha=floresta (“the sombre line of the forest” [*idem*: 161]) constitui assim o “*erzats*”=simulacro da “gruta” original (Platão) com o vulcão a funcionar como a “fogueira” (foco de luz) que espectraliza e produz as imagens dos corpos – um dispositivo, afinal, em tudo semelhante ao cinema: “Here and there great splashes of light lay on the ground. They [Heyst e Lena: ‘two remote white specks’] moved, silent in the great stillness, breathing the calmness, the infinite isolation, the repose of a slumber without dreams” (*idem*: 162).

Neste fundo, “background of the changing aspects of nature” (*apud* Schwab 1965: 345b) contra o qual se desenham/recortam as sombras=figuras dos personagens, Axel Heyst, um “ut-uto-utopist” (Conrad 1974: 23) (um “deslumbrado” [“Enchanted Heyst”] “suffering from thorough disenchantment” [*idem*: 67]), mais ou menos marcado pela filosofia da Negação (“the unknown force of negation” [*idem*: 184]), da desconfiança (“mistrust of life” [*idem*: 87]) e separação do real (dos outros) preconizada pelo pai (“You still believe in something, then? [...] You believe in flesh and blood, perhaps?”, lança-lhe este [*idem*: 150]), considerava qualquer compromisso, envolvimento com o real, ou acção, como uma “traição” à sua natureza (ideal) (“a sort of shame before his own betrayed nature” [*idem*: 67]).

Daí, o carácter “falhado” do personagem, que o conduz à introspecção e reflexão (“for it is failure that makes a man enter into himself and reckon up his resources” [*idem*: 68]),³⁶ ao mesmo tempo que a uma atitude de “retraimento” (“defence against life” [*idem*:

87]) e à escolha (de facto, “an indifference [...] to roads and purposes” [*idem*: 178]) da “errância”: “I’ll drift”, afirma (*idem*: 87).³⁷

Alma/Lena, inscrição=letra enigmática a decifrar do alfabeto=escrita do mundo (*idem*: 186), contra a tendência de Axel (e do “jogo de sombras” em que, pela cultura e civilização, se irrealiza o real=mundo) para a “espectralização” (“I am I and you are a shadow”, diz-lhe este [*idem*: 281]), fixa-o e leva-o à surpresa (escândalo) da acção (“He felt that he had engaged himself by a rash promise to an action big with incalculable consequences” [*idem*: 80]), confrontando-o com uma dimensão (desideral) de “carnalidade”³⁸ sem noção de “pecado” (“Are you conscious of sin? [...] For I am not” [*idem*: 285]) mas marcada pelo sentido da “finitude” (reflectido na morte de Lena e no reconhecimento de “the charm, the fascination, of the mortal flesh” [*idem*: 323]).

Daí o novo estatuto de Heyst (“I’m so recent”, profere [*idem*: 289]), simultaneamente o “primeiro dos homens”, um novo Adão (“there must be a lot of the original Adam in me, after all” [*idem*: 149]) por onde passa o “espírito” renovado da natureza (“the oldest voice in the world is just the one that never ceases to speak” [*ibidem*]) e o “último dos homens”, melhor, nos seus próprios termos, “a man of the last hour” ou de “the hour before last” (*idem*: 289).

Se Heyst é devorado pela reflexão e pelo pensamento,³⁹ a bem denominada Alma configura-se perante ele como o projector-ecrã, o halo de luz metamórfico revelador que pode permitir, como no cinema, a sua imagem.

Com efeito, Alma (Lena) surge-nos como uma figura “espectral” (“the white, phantom-like apparition” [*idem*: 80 (236)], “an appealing ghost” de braços estendidos, saída das trevas [*idem*: 83]) mas também, diz-se, um “corpo de luz” (aurático) entre a “criança” (“a little child”) e “something as old as the world” (*idem*: 289). Ou seja, no todo, um signo=sinal (sinalefa) enigmático⁴⁰ a revelar, resolver (é a sua dimensão de Símbolo=Hieróglifo), mas cindido, uma vez que não há acordo entre o plano material, do significante, e o espiritual, do significado.

Por um lado, trata-se de um signo *escrito* (“a script in an unknown language” [*idem*: 186]) – é a sua materialidade=opacidade=resistência cuja manifestação exterior, no plano

físico, é a sua “brancura” de “estátua” (“her immobility [...] had something statuesque” [*idem*: 208])⁴¹ entendida como “redução” do “ideal”, tanto do “belo” como do “heróico” (“a reduction from a heroic size” [*ibidem*]) – mas um signo ao qual se sobrepõe, sem com ele se articular, a *Voz* (*idem*: 74, 84, 205), referida como “puro som” (“the sheer beauty off the sound, suggesting infinite depths of wisdom and feeling” [*idem*: 176]) que reintroduz a “aura” do sentido e do espírito.

William Bonney (1980: 180-181) chama a atenção para o contraste, no livro, entre essa concepção aurática, primordial, do som – uma “música das esferas”=arquétipos – e o “ruído” (“noise”), seja o da vida (fervilhante, oculta) da floresta, seja o da orquestra do “music-hall” (a “Zangiaco band”), “murdering silence with a vulgar, ferocious energy” (Conrad 1974: 70).

Daí, a “dualidade”, carácter dividido=ferido de Alma enquanto signo (“they call me Alma [...] Magdalen too” [*idem*: 84, 295]) – assim como o carácter suspenso, problemático, da sua “eficácia” reparadora – que leva à necessidade (também simbólica) de um processo de *renomeação*⁴² que, mesmo “paródico”, dito não na língua original (de uma primeira nomeação) mas já na da “queda”, numa situação de des-simbolização da linguagem (Bonney 1980: 178-179), procura ressimbolizar e evocar o “poder das palavras” (“what power must be in words only imperfectly heard[?]” [Conrad 1974: 180]) da linguagem original (Bonney 1980: 184-185).

Contudo, desse processo “impossível”⁴³ resulta não só um (novo) “nome” e “corpo” (auráticos) mas também, pela operação de “redução” da unidade dividida do personagem feminino (Alma), um efeito de “corporização” (a produção de uma “mulher” e de um “corpo” materiais, desejáveis, como o reconhece Ricardo) bem presente em *Lena*, diminutivo de Magdalena (a vertente carnal e concupiscente de Alma).

Impasse/paradoxo (do amor: desejo) de Heyst que se confirma com a espectralização (luminosa) e a sublimação de Alma através da “morte”=“sacrifício” (estáticos) de Lena (“She felt in her innermost depths an irresistible desire to give herself up to him more completely, by some act of absolute sacrifice” [Conrad 1974: 170 (257)]).

Assim, se Alma/Lena constitui o centro=“coração” do real, a sua “morte” esvazia a

hipótese (simulacro) de uma refundação=ligação das coisas (signos) (“It was as if the heart of hearts had ceased to beat and the end of all things had come” [*idem*: 299]), deixando de si, consumida na pira sacrificial em que Heyst imola o seu mundo (“I suppose he couldn’t stand his thoughts before her dead body – and fire purifies everything”, comenta Davidson [*idem*: 327]), apenas o “vazio” (“Nothing”, última palavra do livro) agora reabsorvido pela vida da indiferente mas não menos sublime natureza.

4.

Se o romance, para alguns já bastante “cinematográfico” (A. Guerard), se pode caracterizar como “a study of ‘dancing shadows’” (Arthur Marwood *apud* Donovan 2009: 98), no filme de Maurice Tourneur⁴⁴ temos de facto esse “teatro de sombras” (jogo contrastado de luzes e escuro) elevado a uma dimensão ontológica – porque tem a ver com a “substância” (natureza) das imagens – e metafísica que anuncia, se bem que num registo diferente, mais “frio” do que “quente”, o *Fausto* de Murnau (1926).

Como escreve Conrad na “nota” da 1ª edição de *Victory* (Setembro de 1915), trata-se de reatar com “the obscure promptings of the pagan residuum of awe and wonder which lurks still in the bottom of our old humanity” (Conrad 1974: 9) – ou, como também referia Virginia Woolf, “dar algo muito antigo e profundamente verdadeiro” (2014: 118). Seria essa, afinal, uma das virtualidades do cinema: pelo seu lado “imagético” (100% visual) e “emocional” (o que nele continua a “estética de efeitos”, “choque”, do melodrama), reatar com o fundo (o inconsciente?) primitivo dos homens.⁴⁵

Se o filme de Tourneur, situando-se como o romance no registo do “grotesquely fantastic” (Conrad 1974: 40),⁴⁶ pode também ser percebido como um “teatro de sombras” (a “shadowplay”), nele, contudo, a “sombra” tem um estatuto ambivalente.

Por um lado, por ela cumpre-se um princípio (destino?) de desrealização/desmaterialização das coisas (mas também das pessoas e valores) na luz (o seu *devoir-cinema* que tanto assustava Gorki em 1896,⁴⁷ como Pirandello, em 1916, no seu romance *Si Gira!/Quaderni di Serafino Gubbio operatore*),⁴⁸ mas, por outro lado, a “sombra” contém também em si uma lógica de “fixação”=“deposição” da matéria na luz (de acordo

com o princípio de “Dust” que se opõe ao “Storm” do título do livro do pai de Heyst [Conrad 1974: 184]].⁴⁹ A “sombra” funciona aqui como um factor de “estranhamento” (do *unheimliche* freudiano), bem patente nas atmosferas listradas pelas sombras das esteiras dos interiores (quartos do hotel, casa de Heyst)⁵⁰ mas também na figuração=construção dos personagens – assim, quando desembarcam na ilha, cada “desesperado” transporta consigo a sua sombra e tende a tornar-se nela: caso de Ricardo (Lon Chaney), nas duas grandes cenas com Alma, mas sobretudo de Jones (Ben Delly) que se configura como o Hieróglifo do princípio negativo=destrutivo (chame-se-lhe Mal ou Grotesco) do filme. Com efeito, Jones (“[a] spectre” [*idem*: 321], “skeleton in a gay dressing-gown” [*idem*: 311] ou “a masquerading skeleton out of a grave” [*idem*: 312]) constitui o factor de “alucinação” (grotesco, metafísico) do filme: o princípio da sua *diabolía*, tanto da divisão dos signos como da sua resistência (opacidade) ao sentido (não se lhe pode tocar nem ele se liga/articula com os “décors”, fundos).⁵¹

Por outro lado, o “geometrismo” da composição, o carácter “arranjado” das coisas no plano, acentua o carácter de *instalação=já lá* do mundo (a sua obediência a um “plano”: *fatum*) em que os personagens se movem como marionetas⁵² e de que a cena (cenário) arquétipo talvez seja o “flashback” em que Ricardo conta a Schomberg a história de Pedro: cena primitiva da violência (e do desejo), assim como do seu “logro” (o “falso tesouro” que todos perseguem).

Entre real e irreal (alucinação), na fronteira (horizonte) ambivalente do que Conrad refere como o “grotescamente fantástico”, o efeito de estilo (forma) de Tourneur é o do “punhal” de Ricardo: é esse, como no cinema do seu filho, Jacques, o registo de um “fantástico” sempre mais “indicial” do que “figurativo” e dado mais pela “singularidade” das acções e o seu encadeamento (solto, descontínuo) do que pela motivação do sentido (essa “economy in conveying the inexorable”, a que se refere Richard Hand [2003: 2]).⁵³

Se o problema de adaptar Conrad (ou o do cinema, como vimos, para o próprio autor) era o de não conseguir dar a “interioridade”, o “pensamento” (inclusive a “ironia”), ao adoptar um “parti pris” de *exterioridade* (composição geométrica, contraste frio de luzes) e de *distanciamento* em relação às acções e aos personagens (base do próprio efeito de

“estranho” e “insólito” no filme), Tourneur contorna esse problema e coloca-o noutra plano, seguindo talvez a sugestão de Orson Welles de que Conrad não devia ser “sobre-interpretado” mas *done as written*. É esse “exterior” (do sentido, motivação e verosimilhança das emoções: actos) que refere o *invisível: o sentido lá* mas não articulado das coisas (a ambiguidade do comportamento de Lena [Seená Owen] é muito conseguido desse ponto de vista).

Assim, em toda a sequência inicial de Heyst (Jack Holt) no quarto do hotel, no plano de corte do interior para o exterior (com a orquestra feminina a tocar na esplanada do jardim), na frente do plano vê-se um homem de costas a ler que faz “raccord” com Heyst no quarto (um “dreamy spectator” [Conrad 1974: 76], o que refere tanto o ponto de vista do narrador como a situação do personagem no mundo/diegeese): “distraído” (da literatura=do pai) pelo *som* (do feminino: o violino de Alma),⁵⁴ Heyst vai à janela, estriado pela sombra – isto é, a projecção, nele, do “real” (o exterior mas ainda a “mulher”, o exterior=desconhecido por excelência [como em “The Return”])⁵⁵; deste modo, o novo plano do exterior do concerto no jardim, é visto através do óculo (quase efeito de íris) da ramagem da palmeira que, no plano da conotação formal (escópica), refere esse efeito de “ocularização”=“focalização” do personagem que é também, como o beliscão dado pela senhora Zamgiacomo no braço de Alma, o da “queda” na matéria e da descoberta do “corpo” (desejo).

Deste modo, Tourneur mantém o ponto de vista “exterior” e “recuado” do narrador do romance – um narrador distanciado, “delayed” (Watt 2000)⁵⁶ que Suzanne Speidel aproxima do ponto de vista de uma “câmara”:⁵⁷ com efeito, Heyst é sempre visto parcialmente e de fora, em função de lentes (pontos de vista também distintos), o que acentua o carácter “secundário” e “mediatizado” da sua sempre incerta imagem, vista em função de “outros”⁵⁸ e de acordo com um princípio de “mass perception” análogo ao do cinema (isto é, “how human behaviour is shaped by mass perception and expectation” [Speidel 2009: 89]).

No entanto, sobre este primeiro nível distanciado e alienado da narração, Tourneur faz incidir o factor de modalização da luz e da solarização dos planos, em particular na ilha,

como princípio de *essencialização* – pela acentuação do carácter luminoso da substância solar da luz – da imagem de cinema.

É aqui que entre Alma (Lena), personagem diferente da do livro de Conrad: no romance, ela entrega-se por completo à fuga e depois à sua “missão” (salvar Heyst); no filme, há maior “psicologização”, ela “hesita” entre ficar e partir, e a sua “hesitação” tem a ver com a decisão (definição) do “desejo” de Heyst.⁵⁹ A diferença entre os dois personagens manifesta-se sobretudo na sua mutação de Alma para Lena no romance, ou, aqui, *Eva*: temos assim, no filme, o seu corpo (nudez) ligado ao princípio da Luz por oposição ao Livro (*Storm and Dust*) do pai (que Heyst lhe dá para ler), ele próprio associado ao duplo princípio da sombra e da matéria.

A sequência em que se revela por excelência a dimensão corporal=carnal de Lena é a do seu primeiro confronto com Ricardo (“Nunca vi uma mulher lutar assim”, lê-se num intertítulo). A montagem paralela contrasta o reino das sombras de Ricardo, na sala à procura do cofre de Heyst, e o da luz de Lena, frente ao espelho, penteando-se; quando Ricardo invade (viola) o espaço (quarto) de Lena – e hesita, recua, confrontado com o carácter medusante do belo feminino (Freud) –, ele vem da sombra (as estrias da esteira que separa os dois espaços “ensombram-no”) para a luz, a saber, a “nudez” (revelada pela túnica que se solta) de Lena.

Se para Axel (nome de “anjo”, com o sentido de “paz” em dinamarquês) ceder ao mundo=paixão (pedido de Alma=[Magda]Lena) é deixar entrar o caos na sua vida (ao plano de Heyst a abraçar Lena, sucede o da barça que traz à ilha os três *desperadoes*), a revelação do corpo (nudez) de Lena acentua a disjunção (contraste) entre os princípios (Eros=vida/Thanatos=morte) em conflito.

Assim, a “crise” (melo-)dramática (da acção e do impasse de Heyst) do filme⁶⁰ é dada, em montagem paralela, nos planos, pela *tensão da luz e da sombra* a que a projecção das labaredas (fogo) do vulcão – figura de Alma mas também do cinema – comunica vida: esse efeito anómalo, de anamorfose, impuro, que Conrad, a propósito de Lena, caracteriza como “the charm of art tense with life” (Conrad 1974: 208).

Assim, no final do filme não temos a “imersão” sacrificial, heróico-estóica, dos

personagens (Alma e Heyst) na “indiferente natureza”, mas, sobre o fundo do teatro da crueldade (violência) da dupla morte de Ricardo (no exterior, por Heyst) e de Jones (lançado ao fogo por Pedro), a afirmação da luminosidade dos corpos, da natureza e do cinema.

Se, como escreve o jovem Lukacs, em 1911-1913, com o cinema “l’homme a perdu son âme” e, com ela, a “aura” da “grande arte” e das “grandes narrativas” (melhor, os seus *erzats*, sucedâneos, na modernidade [Benjamin]), no entanto, com isso, continua Lukacs, “*il a gagné un corps*” (2008: 217), isto é, o *immanentismo* das superfícies⁶¹ e das aparências⁶². O mundo, ao fim e ao cabo, que melhor corresponde ao registo da exclamação de Heyst ao se aperceber da *possibilidade* de Lena (e, para nós, talvez do cinema): “A girl, by Jove!” (Conrad 1974: 71).

NOTAS

¹ Nos termos de Maurice Blanchot (*L'Espace littéraire*): “là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure” (*apud* Robin 2006: 278).

² Ford Madox Ford, em “On Impressionism” (primeira publicação em 1914), relaciona o “impressionismo” (em Conrad e na literatura) com o primado das sensações e das emoções: a sua “simultaneidade” e “sobreposição”, sempre mais “impressiva” do que “analítica”. Como ele escreve, “the record of the impressions of a moment not the corrected chronicle” (Ford 2005: 570).

³ “C’est par cet interstice figural”, base de um princípio de des-figuração e a-figurabilidade que vai do “espectral” ao “grotesco”, que “s’insinue l’étrangeté dans l’oeuvre”, enquanto figura mesma de “l’imprésentable”, observa Christophe Robin (2006: 278-279).

⁴ “Il y a chez Mr Conrad quelque chose d’exotique qui fait de lui non pas tant une influence qu’une idole, honorée et admirée, mais solitaire et à part”, observa Virginia Woolf (2009: 35) que sublinha também o seu carácter “não-inglês”, que faz dele um “estrangeiro” na língua (literária) que usa: “ao fim de todos estes anos não consigo pensar nele como um escritor inglês”, “é demasiado formal, demasiado cortês, demasiado escrupuloso no seu uso de uma língua que não é a sua” (Woolf 2014: 150).

⁵ “A fearful near sense of things invisible, of things dark and mute, that surrounds the loneliness of mankind”, escreve Conrad em “Karain: A Memory” (*Tales of Unrest*) (apud Luyat 2006: 215).

⁶ A “casa” “parecia-lhe mais uma caverna sinistra e suja onde a adversidade arrasta os homens e as mulheres que se debatem ridiculamente na presença de uma verdade irredutível”, comenta o narrador de “The Return” (Conrad 2002: 156). É esse também o mundo de *Victory* (“a mere play of shadows”) de que os três “desesperados”, enquanto marionetas alegóricas, constituem a “chave” mais perceptível.

⁷ “A flash of light into a dark cavern”, escreve Conrad em “Karain”: “such knowledge (...) comes of a short vision – the best kind of knowledge because the most akin to a revelation” (apud Paccaud-Huguet 2006: 213).

⁸ “One’s will becomes the slave of hallucinations, responds only to shadowy impulses... I shall soon come out of my land of mist peopled by shadows, and we shall meet again for another midnight communion – as though we too also had been ghosts, shadows”, escreve Conrad a Ted Sanderson em 1897 (apud Donovan 2009: 107).

⁹ Lida a novela, na câmara escura do texto (“the room was growing darker...”), Kurtz e a “prometida”, eles próprios dois “fantasmas”, espectralizam-se, irradiantes, como dois “corpos gloriosos” (ou o “par angélico” de *Séraphite* de Balzac): “Do you understand? I saw them together”, exclama Marlowe: “I saw him clearly enough then. I shall see this eloquent phantom as long as I live, and I shall see her, too, a tragic and familiar Shade, resembling in this gesture another one, tragic also, (...) stretching bare brown arms over the glitter of the infernal stream, the stream of darkness” (Conrad 1994: 110).

¹⁰ Orson Welles adapta duas vezes *Heart of Darkness* à rádio (em 1938 e depois em 1945), recorrendo à técnica da “first person singular” pela qual procurava criar uma situação de “imersão” (geral) do ouvinte na narração: segundo o crítico do *New York Times* (24/7/1948), através deste processo o narrador “becomes part of the tale and it moves more smoothly and naturally than it might under the ordinary, rapid-fire announcer style” (apud Kozloff 1988: 27). Mais significativamente, Welles (já com Gregg Toland como operador de câmara) pensou fazer, como seu primeiro filme na RKO, uma adaptação de *Heart of Darkness*: tratar-se-ia de um filme em “câmara subjectiva”, na 1ª pessoa, conduzido pela voz de Marlowe. “You’re not

going to see this picture – this picture is going to happen to you”, afirmava (Welles *apud* Spadoni 2006: 80). Infelizmente – teríamos talvez o equivalente da adaptação de *Moby-Dick* de Melville por John Huston em 1956 –, o projecto foi abandonado devido ao seu previsível alto custo.

¹¹ Numa carta, em 1902 (ano de *Heart of Darkness*), a William Blackwood, Conrad escreve: “I am *modern*, and I would rather recall Wagner the musician and Rodin the sculptor who both had to starve a little in their day – and Whistler the painter who made Ruskin the critic foam at the mouth with scorn and indignation” (*apud* Davies 2009: 130, sublinhados do autor; sempre que não houver indicação em contrário, os sublinhados são dos autores).

¹² A tese de Suzanne Speidel é a de que o Impressionismo (literário), nomeadamente no caso de Conrad, mais do que uma “assimilação” de processos, consistia numa *reação defensiva* em relação aos aspectos cinemáticos da nova realidade: deste modo, “we [may] read impressionist traits and aims as reactions against cinema, as efforts to find territory, and ways of seeing, which the cinema cannot offer, and could not usurp” (Speidel 2009: 79). Posição patente, por exemplo, no modo como Conrad reaborda a questão das relações entre literatura e cinema, em 1923, na sua conferência americana “Author and Cinematograph” (voltaremos a este aspecto).

¹³ O primeiro contacto é feito pela Pathé, em 1913, mas só em 23 de Maio de 1919 assina um contrato de 22.500 dollars com a Lasky Film Players por 4 romances: *Victory*, *Chance*, *Lord Jim* e *Romance* (co-escrito com Ford Madox Ford).

¹⁴ Laurence Davies observa que Conrad foi “the first English writer to try his hand at a scenario [‘Gaspar Ruiz’]” (2009: 140).

¹⁵ No prefácio a uma biografia de Stephen Crane, por Thomas Beer, Conrad critica nestes termos uma fotografia do escritor, seu amigo: “Though the likeness are not bad it is a very awful thing. Nobody looks like him (...) in it”. E acrescenta, sublinhando a incapacidade da fotografia para captar o “humano”: “The best yet [nela] are the Crane’s dogs” (*apud* Speidel 2009: 78).

¹⁶ Veja-se o artigo “Le Cinématographe” de O. Winter (1896) em que, como décadas antes se fizera para a Fotografia, se critica a “mechanical and intimate correspondance with truth” do cinema que, contudo, seria “falsa”, devido à sua incapacidade para proceder a uma “escolha” dos elementos significativos do conjunto (ele seria “incapable of selection”) (Donovan 2003: 5).

¹⁷ “The artist is a much subtle and complicate machine than a camera, and with a wider range, if in the visual effects less precise”, escreve numa carta, também em 1923, pouco antes de partir para a América (*apud* Schawb: 342a) (neste como noutros casos indicamos com uma letra minúscula a coluna do texto na página).

¹⁸ “I hate them! [...] They are stupid, and can never be of real value. The cinema is not a great medium. It merely affords entertainment for people who enjoy sitting with thought utterly suspended and watching a changing pattern flickering before their eyes”, teria acrescentado (*apud* Donovan 2009: 108).

¹⁹ G. K. Chesterton, no texto “On the Movies” (1928), critica essa tendência para a “aceleração” no cinema: “if speed can thus devour itself in real life, it need not to be said that on the accelerated cinema it swallows itself alive”, e precisa: “so the motorist and the movie-picture artist are people who do not understand the divine and dizzy moment when they really feel that things are moving” (Chesterton 1937: 56-57). Ao fim e ao cabo, esse momento de “indeterminação”=“flou” em que se suspendem os romances de Conrad.

²⁰ “I love a marionnette show. Marionnettes are beautiful – especially those of the old kind with wires, thick as my little finger, coming out of the top of the head. Their impassibility in love and crime, in mirth, in sorrow – is heroic, superhuman, fascinating. Their rigid violence when they fall upon one another to embrace or to fight is simply a joy to behold”, escreve numa carta a Cunningham Graham (*apud* Donovan 2009: 102). Parece que lemos uma descrição dos três “desesperados” de *Victory*.

²¹ Numa carta (de 1923) em que se refere aos seus planos para as conferências na América, anota: “Don’t imagine that I’m going to be impertinent to the cinema; on the contrary, I shall butter them up” (*apud* Schawb 1965: 342a).

²² Vários críticos sublinham a relação de Conrad com o Teatro (ele próprio dizia ter “a theatrical imagination” [Hand 2009: 45]), referindo-se à organização, dramática e visual, da narrativa por “cenas” (na linha de Henry James [Hampson 2009: 63]), assim como à teatralidade das “poses” (“melodramatic poses” [9]) dos personagens (bem patente nos “quadros estáticos” entre Lena e Ricardo em *Victory*, um “scenic drama”, nos termos de Robert Hampson [*idem*: 63]). Fredric Jameson vê mesmo nessa “teatralidade” (“the ideal of theatrical representation”) uma modalidade da “cinematografização” do texto de Conrad: “Conrad displaces the theatrical metaphor by transforming it into a matter of sense perception, into a virtually filmic experience” (1983: 220). Seríamos assim conduzidos da “teatralidade” (cenográfica) da representação (exposição) à fluidez da sua “fusão” cinemática (e sinestésica) pela escrita.

²³ A sua própria definição de melodrama, pondo a tónica na questão da “verosimilhança”: “A melodrama is a play where the motives lack verisimilitude or else are not strong enough to justify a certain violence of action which thus becomes a mere fatuous display of false emoticons” (*apud* Curreli 2006: 184), está de acordo com a acentuação da “desconstrução” do *récit* nas obras do último período do autor (1914-1924).

²⁴ Como vários comentadores observam (Richard Hand, Mario Curreli), a relação com o Melodrama contém em si a referência ao modelo (sinfónico) da “obra total” da Ópera, na linha do “melodrama lírico” de Verdi (Curreli 2006: 174-175) ou na do “drama” de Wagner (Curreli aponta em *Victory*, o motivo do “barco

fantasma”, do “sueco errante”=Heyst ou do “sacrifício” de Lena [*idem*: 185]). O próprio Conrad, numa carta de 1915, afirmava que “*Victory* may make a libretto for a Puccini opera anyhow” (*apud* Davies 2009: 128).

²⁵ “The creator in letters aims at a moving picture”, afirma numa entrevista: “novelists had tried to put moving pictures of life into words”, precisa (Conrad *apud* Schawb 1965: 346a e 346b, n. 22). Já numa carta de 1917 escrevia: “When writting I visualize the sucessive scenes as always in motion – a flow of closely linked effects” (*apud* Hampson 2009: 72).

²⁶ “The emphasis on *see-ing* foregrounds how Conrad perceives his art as a visual performance”, observa Linda Dryden (2009: 15).

²⁷ Ezra Pound escreve, em 1912, em “A few dont’s by an Imagist”: “the primary pigment of poetry is the IMAGE”, “an Image is that which presents an intelectual and emotional complex in an instante of time”: “the Vortex is the point of maximum energy” (Pound 2005: 95).

²⁸ Fredric Jameson, escrevendo sobre *Lord Jim* (1900), observa que a ênfase colocada no efeito de “visão” da escrita conduz a uma “declaration of independance of the image as such” e que a imagem surge como um processo de (re)simbolização (refundação) do carácter entretanto dissociado e fragmentado do “real” pelo “impressionismo” da escrita (estilo). Assim, ele refere-se a “a symbolic act which is image-production” (Jameson 1983: 221), processo pelo qual “reality became image” e pelo qual “the terms into which the broken data and reified fragments of a quantified world were libidinally transcoded and utopianly transfigured” (*idem*: 228).

²⁹ Algo que contudo o romance, pelo “discurso interior”, conseguiria realizar, produzindo até efeitos próximos dos do cinema. Robert Hampson cita o caso dos “thought processes” de Winnie Verloc em *The Secret Agent* (1907) que, segundo Conrad, “thought in images” (“the exigences of Mrs Verloc’s temperament [...] forced her to roll a series of thoughts in her motionless head”, escreve o autor). Hampson dá o exemplo da sua “visão” do irmão, Stevie, conduzido pelo marido para o atentado final, imagem de que Conrad, no texto, sublinha o “plastic relief”, a “nearness of form” e a “fidelity of suggestive detail” (Hampson 2009: 70-71).

³⁰ No texto “The Cinema”, Virginia Woolf, contudo, dando o exemplo de *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1920), concebe um uso “simbólico” (e não “realista”) das imagens do cinema (“such movements and abstractions the films may in time to come be composed”) que permitiria “to see thought in its wilderness”: “[a] new symbol for expressing thought is found”, conclui (Woolf 2014: 231).

³¹ Linda Dryden refere-se ao *dialogismo* das suas “multivocal narratives”, caracterizadas por “multiple viewpoints and conflicting voices” (2009: 14, 17). Para Katherine Isobel Baxter, *Victory* configurar-se-ia como “a drama of conflicting ideologies or value-systems” modelado pela “modernist irony” do autor (2009: 115).

³² O que poderia corresponder, da sua parte, a uma atitude de “defence against life”: “In this scheme he had perceived the means of passing through life without suffering and almost without a single care in the world – invulnerable because elusive” (Conrad 1974: 86, 87).

³³ Heyst é referido como uma “shadow” (*idem*: 174), “a shadow inhabited by shades” (*idem*: 182), Mr Jones como “a spectral figure” (*idem*: 196, 321), as ruínas (restos) da feitoria da Tropical Belt Coal Company na ilha como “the ghosts of things that have been” (*idem*: 200).

³⁴ “An incomprehensible dream” ou “joke” de que não se consegue sair (*idem*: 312): o próprio Mr Jones apresenta-se como “a sort of fate – the retribution that waits its time” (*idem*: 303).

³⁵ O seu registo, assim como o das cenas – sobretudo de grupo – em que entram, é muito próximo do *Grand-Guignol* (Hand 2009: 46).

³⁶ Carácter “falhado”, não resolvido, apesar da “metamorfose” (“I’m so recent” [*idem*: 291]) do personagem, que se continua na sua resistência a agir face ao perigo dos três invasores: “could I? (...) No, it is not in me. I date too late” (*idem*: 290).

³⁷ “He meant to drift altogether and literally, body and soul, like a detached leaf drifting in the wind – currents under the immovable trees of a forest glade”, “to drift without ever catching on to anything” (*idem*: 87, 167).

³⁸ “He was not used to receive his intellectual impressions in that way – reflected in movements of carnal emoticon” (*idem*: 183).

³⁹ Para Conrad, como para Balzac (“Des artistes”, 1830), “thinking is the great enemy of perfection” (“Author’s Note”, 1920), “a destructive process” (Conrad 1974: 87) já que “he who deliberates is lost” (*idem*: 307).

⁴⁰ Embora um “símbolo” não tão secante e opaco como a mulher de Alvan (em “The Return”) depois do seu “regresso”: “Era misteriosa, cheia, carregada com um sentido obscuro – como um símbolo”. E conclui-se: “Nada a podia destruir” (Conrad 2002: 164).

⁴¹ Também da “mulher” de Alvan se refere a “impassibilidade marmórea”, a solidez da “massa magnífica” do corpo que a equipara a “uma estátua admirável feita por um grande escultor” (Conrad 2002: 197).

⁴² “Yes, you give me a name. Think of one you would like the sound of – something quite new”, afirma Alma (Conrad 1974: 84).

⁴³ Que pede dela o “impossível”: “What more do you want from me?” (Lena), “The impossible, I suppose”, responde Heyst (*idem*: 177).

⁴⁴ Maurice Tourneur (1876-1961) começa como ilustrador entrando depois no teatro, primeiro como actor e depois como colaborador de Antoine (até 1909) e do Théâtre du Grand-Guignol onde, para lá do filme *Figures de cire* (com script de André de Lorde), realiza em 1913 *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume*, uma adaptação “grandguignolesca” de Edgar Allan Poe. É também nesse ano que entra na companhia Éclair como realizador, partindo em 1914 para os Estados Unidos com a tarefa de dirigir os estúdios da firma em Fort Lee (New Jersey). Na América, realiza inúmeros filmes, entre os quais *The Blue Bird* (1918, adaptação de Maeterlinck), *The Last of the Mohicans* (1920, de Fennimore Cooper) e *Lorna Dorne* (1921); em 1918 a revista *Photoplay* considera-o o 4º maior realizador americano, após D.W. Griffith, Thomas Ince e Cecil B. DeMille. A crítica da altura refere o seu uso do “claro-escuro” e da “profundidade de campo” (“staging in depth”), assim como o seu sentido do “fora de campo”. Para Tourneur, aliás, não só o cinema pode dar o “pensamento”, como se caracteriza pela “brutalidade” das imagens (“a brutality that no other medium of expression possesses” [apud Hand 2003: 2]), própria para dar o carácter seco dos gestos ou a descontinuidade da violência (vd., no final, a dupla morte de Ricardo por Heyst – no exterior, com vários tiros – e de Jones por Pedro, num registo próximo do Grand-Guignol). Encontramo-nos assim no quadro de uma estética do “pathos” e da “intensidade”, acentuados pela descontinuidade (efeitos de salto) do Grand-Guignol e pelo uso da montagem paralela (o “last minute rescue”, herdado de Griffith) para criar o “suspense”: “In effect, Tourneur imported Grand-Guignol drama and used it to determine aspects of Hollywood genre”, comenta Richard Hand (2003: 3).

⁴⁵ Como escreve Griffith em “O Milagre da fotografia moderna” (1921): “O olho do cinema é primitivo. Os filmes nasceram quase no lodo dos primeiros mares do mundo. Assistir a um filme é ser primitivo” (2004: 300b).

⁴⁶ Registo fixado pelo carácter spectral=fantasmagórico da aparição de Mrs Schomberg, na varanda da casa, com um agente do destino que, ao facilitar a fuga de Heyst e Lena, lança os dados do seu percurso.

⁴⁷ Gorki, em 1896, refere-se a esse “reino das sombras” onde lhe é dado assistir à “passagem dos fantasmas”: “une vie étrange, artificiellement uniforme, privée de couleurs et de sons [uniformemente cinzenta], (...) une vie de fantômes, ou d’hommes condamnés à un silence éternel” (2008: 55).

⁴⁸ Assim, logo no início, vemos Heyst no quarto do hotel preso entre o seu reflexo no espelho e a luz que lhe vem da janela, sendo percorrido por esse princípio de “espectralização”.

⁴⁹ Dimensão “fantasmagórica” da figura do pai de Heyst em que podemos ver o próprio modo como se projecta, na sua obra, a figura do pai de Conrad (Apollo Korzeniowski). Não só o “fantasma” do pai como, devido ao sucesso literário do filho – que suplanta e cumpre o “sonho” do pai –, o “fantasma do filho” como “pai” do pai (Baxter 2009: 1133-134, 120). Aliás, no filme, o retrato pintado do pai de Heyst é substituído pelo de Conrad.

⁵⁰ Esse efeito de “esteira”, que se antecipa às coisas, espectraliza-as e subtiliza-as, torna-as abstractas; no entanto, se em “The Return” esse efeito de “espectralização” é “fantasmagórico”, aqui ele é “luminoso” já que a luz faz parte/é a substância da imagem.

⁵¹ A “sombra” traz assim consigo a possibilidade de “opacificação” (inarticulável) dos signos – na cena do jogo de cartas no hotel de Schomberg, o claro-escuro contrastado de massas e volumes realiza plasticamente esse princípio de corrupção (degradação material) dos signos – por contraste com a ordem de “leveza” (aérea) e a luminosidade que corresponde ao espaço (aberto) da ilha em que o casal reside.

⁵² Heyst: “We are the slaves of this infernal surprise which has been sprung on us by – shall I say fate? – your fate or mine” (*idem*: 284).

⁵³ Daí esses momentos abruptos de quebra de “registo” que introduzem uma latência “expressionista” no filme – algo que poderia ter a ver, se tivermos em mente *Figures de cire* (1912), com a passagem de Maurice Tourneur pelo Théâtre du Grand-Guignol. Robert Hampson recorda que Stephen Donovan (*Joseph Conrad and Popular Culture*, 2005) compara a “mise en scène” do final de *Victory* (“a triptych of artfully arranged tableaux”) com as reconstituições de “crimes célebres” dos museus de figuras de cera ingleses (onde ele encontraria, nos seus próprios termos, “the static quality of a grouping”). O próprio Conrad escreve numa carta de Agosto de 1917: “When writting I visualise the sucessive scenes as always in motion – a flow of closely linked effects” (*apud* Hampson 2009: 72).

⁵⁴ Sendo “mudo”, o filme deixa cair a problemática do “som” do romance, dada entre “musicalidade” (“music of spheres”) e “ruído” (“an unholly fascination in systematic noise”, observa o narrador comentando a “ferocious energy” da banda de Zangiaco [Conrad 1974: 69, 70]). Se, como observa William Bonney, o “ruído” vem embater no “silêncio” da floresta ou da “morte”, no filme de Tourneur encontramos-nos do lado “sublime”, pela luz, ou “sepulcral”, pelo poder de “embalsamento” das imagens (Bazin), do “silêncio” do romance.

⁵⁵ É essa a “sensação” de Alvan face à mulher: “Examinou-lhe as feições como se olha para um país esquecido. (...) Era uma coisa nova? (...) Ou uma coisa profunda, a revelação duma verdade antiga, duma verdade fundamental escondida” (Conrad 2002: 193).

⁵⁶ William Bonney refere-se à descontinuidade narrativa do romance, onde se passa do “nameless” narrador distanciado e irónico do início (numa posição talvez semelhante à do pai de Heyst) a uma 3ª pessoa mais objectiva (após o rapto de Alma) até se chegar ao registo de “acta notarial” do narrador final (Davidson). Rebaixar-se-ia, assim, o tom “extremado” (por vezes “melo”) da obra (Bonney 1980: 192). Davidson, aliás, é o elo condutor entre *Victory*, *Laughing Anne* (adaptação teatral do conto “Because of the Dollars”) e o script de *Gaspar The Strong Man* (Moore 2006).

⁵⁷ Já referimos que, para Suzanne Speidel, *Victory* pode ser caracterizado como “[a] narrative presentation in the form of a series of views” processando-se, por vezes, por processo de “telescopagem” de acordo com “the vignettised point of view” do primeiro cinema (2009: 86). Também Josiane Paccaud-Huguet, fazendo uma comparação com Proust, sublinha “la conception du texte comme un instrument d’optique” (2006: 219).

⁵⁸ Coloca-se aqui, como refere Suzanne Speidel, a questão da “verdadeira”/“falsa” imagem de Heyst refractada, diferida e adiada através dos ecrãs que lhe fornecem as opiniões dos outros (2009: 87). Tem-se assim “Enchanted Heyst”, “Heyst the Utopist”, “Hard Facts Heyst”, “Heyst the Spider”, “Manager of the Tropical Belt Coal Company”, “Naïve Heyst”, “Heyst the Enemy”, “The Swedish Baron”, “The Hermit”, “The Lunatic”, “The Pig-Dog”, “The Vagabond”, “The Romantic”, “Mr Blasted Heyst” (Bonney 1980: 183).

⁵⁹ Robert Hampson observa que, no final, “ignoring Heyst’s instructions, Lena writes a script for herself in which erotic feelings are displaced into idealistic self-sacrifice”. “She casts herself in a drama of redemption”, conclui (2009: 66).

⁶⁰ Na sequência final entre Lena e Ricardo, em que ela o procura seduzir para lhe subtrair o punhal (“phalo”), Heyst e Jones, cada qual em função do seu “romance” (versão) dos acontecimentos, vêem o que se passa através de uma estreita fresta entreaberta no negrume do plano em que encaixam, sobrepondo-se na vertical, as duas cabeças: “fresta” do desejo e ponto de vista da *invidia*, como defendeu Lacan.

⁶¹ Ainda Lukacs: “le monde du cinéma est une vie sans arrière-plan ni perspective, sans distinction de poids ni de qualité (...) une vie sans âme, une pure surface” (2008: 129).

⁶² Registo das “aparências” que corresponde ao carácter imanente da vida dos nativos da ilha de *Victory*: “Appearances – What more, what better can you ask for? In fact you can’t have better. You can’t have anything else”, afirma Heyst (Conrad 1974: 172). Daí também a dimensão *ética* desse trabalho da “forma”, o *respeito pelas superfícies*: “a beleza da superfície tem sempre dentro uma fibra de moralidade”, comenta, referindo-se a Conrad, Virginia Woolf (2014: 149).

Bibliografia

Baxter, Katherine Isobel (2009), “Comedy and Romance: A New Look at Shakespeare and Conrad”, in Katherine Isobel Baxter/Richard Hand (org.), *Joseph Conrad and the Performing Arts*, Farnham, Ashgate, 112-125.

Bonney, William (1980), *Thorns and Arabesques – Contexts for Conrad’s Fiction*, Nova Iorque, Johns Hopkins University Press.

Chesterton, Gerome Keith (1937), “On the Movies”, *Generally Speaking*, Londres, Methuen & Co., 54-59.

Conrad, Joseph (1965), “Author and Cinematograph” (1923), in Arnold T. Schwab, “Conrad’s American Speeches and His Reading from *Victory*”, *Modern Philology*, vol. 62, nº 4, 342-347: <<http://www.jstor.org/stable/436369>> (último acesso em Julho de 2019).

-- (1974), *Victory (An Island Tale)* (1915), Londres, Penguin Books.

-- (1989), *Propos sur les lettres*, Arles, Actes-Sud.

-- (1994), *Heart of Darkness*, Londres, Penguin.

-- (2002), “O Regresso”, *Histórias Inquietas* (1898), tradução de Carlos Leite, Lisboa, Assírio & Alvim, 141-212.

-- (2016), “Preface”, *The Nigger of the “Narcissus”*: <<https://ebooks.adelaide.edu.au/c/conrad/joseph/c75nn/>> (último acesso em Julho de 2019).

Curreli, Mario (2006), “Conrad et la langue du mélodrame”, in Josiane Paccaud-Huguet (ed.), *Joseph Conrad 3: L’Écrivain et l’étrangeté de la langue*, Caen, Lettres Modernes Minard, 173-190.

Davies, Lawrence (2009), “Conrad in the Operatic Mode”, in Katherine Isobel Baxter/Richard Hand (org.), *Joseph Conrad and the Performing Arts*, Farnham, Ashgate, 127-

145.

Donovan, Stephen (2003), "Sunshine and Shadows: Conrad and Early Cinema", *Conradiana*, vol. 35, nº 3: <<https://www.jstor.org/stable/24635126?seq=1>> (último acesso em Julho de 2019).

-- (2009), "Gorgeous Eloquence: Conrad and Shadowgraphy", in Katherine Isobel Baxter/Richard Hand (org.), *Joseph Conrad and the Performing Arts*, Farnham, Ashgate, 97-110.

Dryden, Linda (2009), "Performing Malaya", in Katherine Isobel Baxter/Richard Hand (org.), *Joseph Conrad and the Performing Arts*, Farnham, Ashgate, 11-67.

Ford, Ford Madox (2005), "On Impressionism" (1914), in Laurence Rainey (ed.), *Modernism – An Anthology*, Londres, Blackwell, 566-575.

Gorki, Maxime (2008), "Au royaume des ombres" in Daniel Banda/José Moure (org.), *Le Cinéma: naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, 48-57.

Griffith, David Warner (2004), "O Milagre da fotografia moderna" (1921), in AA.VV., *D. W. Griffith*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa: Museu do Cinema, 300-305.

Guerreiro, Fernando (2005), "A Noiva de Kurtz: a revelação do escuro", *Italian Shoes*, Lisboa, Vendaval, 77-86.

Hampson, Robert (2009), "From Stage to Screen: 'The Return', *Victory*, *The secret Agent* and *Chance*", in Katherine Isobel Baxter/Richard Hand (org.), *Joseph Conrad and the Performing Arts*, Farnham, Ashgate, 59-76.

Hand, Richard (2003), "'Loving and Killing: the Two Great Adventures in Life' – Maurice Tourneur's 1919 Screen Version of Joseph Conrad's *Victory*", *Conradiana*, vol. 35, nº 3: <<https://www.jstor.org/stable/24635125?seq=1>> (último acesso em Julho de 2019).

-- (2009), "Mixing the Masks of Comedy and Tragedy: The Popular Theatres of Joseph Conrad's Fiction", in Katherine Isobel Baxter/Richard Hand (org.), *Joseph Conrad and the Performing Arts*, Farnham, Ashgate, 45-58.

Kozloff, Sarah (1988), *Invisible Storytellers – “Voice-over” Narration in American Film*, Berkeley/Londres, University of California Press.

Jameson, Fredric (1983), “Romance and Reification: Plot Construction and Ideological Closure in Joseph Conrad”, *The Political Unconscious*, Londres, Routledge, 194-270.

Lukacs, Georg (2008), “Pensées sur une esthétique du cinéma” (1911-1913), in Daniel Banda/José Moure (org.), *Le Cinéma: naissance d’un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, 214-222.

Luyat, Anne (2006), “Conrad Impressionist? The Sound of Silence”, in Josiane Paccaud-Huguet (ed.), *Joseph Conrad 3: L’Écrivain et l’étrangeté de la langue*, Caen, Lettres Modernes Minard, 191-208.

Moore, Gene (2006), “Conrad’s ‘Film-play’ *Gaspar the Strong Man*”, in Gene Moore (ed.), *Conrad on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 31-47.

Paccaud-Huguet, Josiane (ed., 2002), *Joseph Conrad 2: Heart of Darkness, une leçon de ténèbres*, Caen, Lettres Modernes Minard.

-- (2006), “L’Invention d’un style”, in Josiane Paccaud-Huguet (ed.), *Joseph Conrad 3: L’Écrivain et l’étrangeté de la langue*, Caen, Lettres Modernes Minard, 211-232.

Pound, Ezra (2005), “A Few dont’s by an Imagist” (1912), in Laurence Rainey (org.), *Modernism – An Anthology*, Londres, Blackwell, 95-97.

Robin, Christophe (2006), “‘Like a ripple on an unfathomable enigma’. L’Écriture et la réverbération de la langue”, in Josiane Paccaud-Huguet (ed.), *Joseph Conrad 3 : L’Écrivain et l’étrangeté de la langue*, Caen, Lettres Modernes Minard, 273-290.

Schwab, Arnold T. (1965), “Conrad’s American Speeches and His Reading from *Victory*”, *Modern Philology*, vol. 62, n° 4, 342-347: <<http://www.jstor.org/stable/436369>> (último acesso em Julho de 2019).

Spadoni, Robert (2006), “The Seeing Ear: The Presence of Radio on Orson Welles’s *Heart of Darkness*”, in Gene Moore (ed.), *Conrad on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 78-

92.

Speidel, Suzanne (2009), “‘Post-Impressionism’ and the Cinema: How We Are ‘Made to See’ in Conrad’s *Victory*”, in Katherine Isobel Baxter/Richard Hand (org.), *Joseph Conrad and the Performing Arts*, Farnham, Ashgate, 77-95.

Vardac, A. Nicholas (1987), *Stage to Screen – Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to Griffith* (1949), Boston, Da Capo Press.

Watt, Ian (2000), *Essays on Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press.

Woolf, Virginia (2009), “Ce qui frappe un contemporain”, *L’Art du roman*, Paris, Seuil, col. “Points”, 31-43.

-- (2014), “Joseph Conrad”, “Mr Conrad: uma conversa” e “O Cinema”, *Ensaaios escolhidos*, Lisboa, Relógio d’Água, 111-118, 146-150, 227-232.

-- (1926) “The Cinema”: <<http://www.woolfonline.com/?node=content/contextual/transcriptions&project=1&parent=45&taxa=46&content=6567&pos=2&search=the%20cinema>> (último acesso em Julho de 2019).

Fernando Guerreiro é Professor associado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tem escrito sobre a problemática da representação na pintura, na fotografia e no cinema (nomeadamente sobre as relações entre Fernando Pessoa, o grupo de *Orpheu* e o cinema). Publicou entre outros os livros de ensaios: *Negativos* (1988), *Art Campbell* (1994), *O Canto de Mársias – Por uma poética do sacrifício* (2001), *Italian Shoes* (2005), *Cinema El Dorado – Cinema e Modernidade* (2015) e *Imagens Roubadas* (2018).