



NANOOK OF THE NORTH / 1922

(*Nanuk, o Esquimó*)

um filme de Robert Flaherty

Realização, Fotografia e Montagem: Robert Flaherty / **Assistente:** Capitão Thierry Mallet / **Intertítulos:** Carl Stearns Clancy, Robert Flaherty / **Assistente de Montagem:** Charles Gelb / **Personagens:** Nanook, Nyla, Allee, Cunayou.

Produção: Rvillon Frères, Nova Iorque / **Distribuição nos EUA:** Pathé Pictures Exchange / **Cópia:** digital, preto e branco, mudo, intertítulos em inglês legendados eletronicamente em português, 75 minutos / **Estreia Mundial:** 11 de Junho de 1922 no Capitol de Nova Iorque / **Estreia em Portugal:** Tivoli, a 9 de Novembro de 1925.



Com acompanhamento ao piano por Catherine Morisseau.

Mais ou menos pela mesma altura em que a produção contínua de filmes arrancava em Hollywood, do outro lado do continente, durante aquela que era já a sua terceira expedição ao subártico canadiano, Robert Joseph Flaherty, então completamente desligado daquela ou de qualquer outra comunidade cinematográfica e vivendo como explorador e prospector mineiro, filmou pela primeira vez o povo esquimó. A ideia era obviamente de puro *registo* - seguindo a tradição americana do *filme de viagens*, associada à actividade dos clubes de exploradores, sociedades geográficas, etc. - e assim se prolongou pelos anos seguintes (1913-16), ao fim dos quais Flaherty apresentou uma primeira montagem.

A partir daí, contudo, dois factos aconteceram com repercussões fundamentais: por um lado, a reacção do público “geográfico” pareceu demasiado centrada no exotismo e no relato da aventura pessoal do autor, cumprindo a regra da citada tradição, mas contrariando o que acabara entretanto por ser o desejo consciente de Flaherty - falar não de si mas dos esquimós, comunicar o “espírito essencial” desse povo; por outro lado, o negativo desse primeiro filme foi alvo de um acidente que o tornou irremediavelmente perdido. Em consequência, logo que para tal voltou a obter financiamento - o que só veio a acontecer quatro anos depois, em 1920 – Robert Flaherty retomou a via do Norte, desta vez tendo já como objectivo primordial a feitura de um filme, e procurando ultrapassar com ele o âmbito de leitura típico das narrativas de viagens.

Foi então como resultado desta nova expedição - em 1920-21 - que nasceu **Nanook of the North**, o filme que geralmente se toma como “opus um” da carreira de Flaherty. A sua *diferença* no contexto do tempo não é portanto tão casual como (por esquecimento daquela outra experiência) se poderá acreditar. A sua feitura culmina uma década inteira de contactos e vivências com o povo esquimó - povo que, nesse momento da sua vida, Flaherty conhece e ama como nenhum outro - e surge como correcção explícita de uma prática anterior. Ou seja, é aí, nessa longa e digerida comunhão com o assunto e com o próprio esforço de representação dele, que radica o estatuto verdadeiramente *novo* de **Nanook**: o rigor e a estrutura narrativa que, pela primeira vez, elevam a captação de figuras e acontecimentos reais a um grau de *generalidade* que determina o próprio

processo artístico. É aí que se forma - tanto quanto se *revela* - o infinito poder de observação de Flaherty, que lhe permite transformar o tema particular do quotidiano esquimó numa das mais universais narrativas sobre o esforço humano *tout court*. E, na verdade, esse carácter novo e universal foi-lhe de imediato reconhecido, não pela indústria nem pela teoria cinematográfica nascente - em relação às quais Flaherty caminharia ainda, durante bastante tempo, a contra-corrente - mas pelo público, que o transformou num dos mais universalmente celebrados filmes de sempre, e, depois, pelos homens da profissão, os realizadores de todas as épocas e de múltiplos géneros.

Como abordar, hoje, uma obra como **Nanook**?

Libertos da polémica sobre a “veracidade documental” em que tantos insistiram e que tanto se esgotou - **Nanook** *não* é um registo da aculturação do povo esquimó na época em que o filme foi realizado mas precisamente do que restava da cultura autóctone e que era ainda passível de reconstituição natural e autêntica por parte dos habitantes - estaremos então disponíveis para voltar a reparar nos traços mais imediatamente sensíveis do filme: o facto de se tratar de um filme em que o assunto - a matéria real que aborda - está no princípio e no fim de todo o nosso fascínio; o facto de o seu grande impacto lúdico começar por residir nesse acto de conhecimento de gestos que nos prendem por si mesmos; o facto de se tratar de uma obra que encontra o ponto de justeza total na *transposição* desses gestos (a câmara e a montagem nunca anulam a própria essência do gesto, pudesse isso acontecer por defeito ou por excesso de intervenção).

Em seguida, há que sublinhar a comunhão perfeita entre câmara e acontecimento - revelando o tal conhecimento interno e profundo do assunto - que nos permite seguir cada tarefa *no seu próprio desenrolar* e até à *realização do seu objectivo*. As cenas de pesca e caça ou a da construção do igloo são, a este nível, emblemáticas: nunca são meros efeitos ou atracções, antes reproduzem uma acção vital (sempre uma acção necessária à sobrevivência do *grupo*) de modo que lhe compreendemos e sentimos toda a evolução (princípio, meio e fim).

Flaherty não se serve do assunto: *mostra-o*.

Depois, lembremos o rigor do olhar e da composição, que transporta esta comunhão perfeita com o assunto para um espantoso nível de abstracção. E, aqui, citemos quatro exemplos:

- a cena da chegada do Kayak, ou a absoluta economia do olhar na “apresentação dos personagens”: é um mundo, uma cultura inteira, que essas imagens imediatamente nos dão;

- o celeberrimo plano do salto de Nanook lançando o arpão sobre a morsa; a essência da *espera* e, como bem notou Rohmer, o ponto de vista que “*não é nem o das personagens do drama nem tão pouco o de um olho humano concentrado sobre um elemento que lhe monopoliza a atenção*”. Flaherty faz-nos viver o momento pela sua globalidade e essência primeira - neste caso, o tempo, o encadeado preciso dos instantes - e não pela análise e reconstrução dele; o ponto de vista da câmara é o desse conhecimento global - não testemunha um olhar concreto sobre esse acontecimento, mas sim, se tal se pode dizer, a síntese de todos os olhares possíveis;

- o fabuloso encadeado de planos com o vaivém de Nanook preso à foca que o puxa por baixo da camada de gelo; mais uma vez é a *austeridade* absoluta do olhar que permite sentir a *variação* interna ao acontecimento; há uma “*estilização*” no olhar que injecta uma espécie de qualidade estética no movimento (o ritmo) e uma dimensão de gesta de toda a comunidade humana na sua relação com a natureza.

- a cena final, em que as imagens dos cães entregues à tempestade alternam com as de Nanook e a família enquanto se deitam no interior do igloo; admirável fecho do filme, em que se dá o exemplo maior de adaptação, ou de “*triunfo*” do homem sobre a natureza - o descanso como produto do esforço mais profundo, a capacidade de *suspende*r o tempo exterior; o sono final de Nanook é, na verdade, a sua vitória derradeira e o seu acesso à intemporalidade.

Juntemos a tudo isto a dimensão de festa, que Flaherty tão claramente admira num povo cujo esforço de sobrevivência é em si mesmo paroxístico, e teremos um pouco das várias camadas em que a obra se constrói.

Tal como a contenção do olhar foi, nele, o suporte do belo, também a sua infinita simplicidade lhe deu a mais vasta e intemporal capacidade de comunicação. Não é estranho que a nota mais saliente de toda a história do seu acolhimento tenha sido, de facto, a *universalidade*.

José Manuel Costa