

JOANA MONTERO ORTIZ

Um Olhar Sobre o Outro:

a perspectiva sobre outras culturas na obra de Robert Flaherty

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Comunicação e Estética do Audiovisual, Linha de Pesquisa Sistemas de Significação em Imagem e Som, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Henri Gervaiseau.

SÃO PAULO

2007

JOANA MONTERO ORTIZ

Um Olhar Sobre o Outro:

a perspectiva sobre outras culturas na obra de Robert Flaherty

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Comunicação e Estética do Audiovisual, Linha de Pesquisa Sistemas de Significação em Imagem e Som, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Henri Gervaiseau.

SÃO PAULO

2007

Robert H. Bentley

Assinatura dos membros da comissão julgadora:

Resumo:

Este trabalho procura compreender como as obras de Flaherty elaboram um olhar sobre as populações nativas representadas em seus filmes. Através de uma análise da composição das imagens e dos recursos narrativos utilizados pelas obras, procuramos desvendar a perspectiva específica do autor sobre a alteridade, e o modo como ela é por ele representada. Com efeito, os filmes de Flaherty organizam uma noção geral de cultura, subjacente e não revelada, que orienta sua descrição. Para desenvolver este trabalho, foram escolhidas as duas primeiras obras de sua filmografia: *Nanook of the North* (1922); e *Moana: A Romance of the Golden Age* (1926). Ao trazer alguns conceitos e referências do campo da Antropologia para a análise fílmica, espero contribuir para enriquecer significativamente o debate que há muito já vem sendo realizado sobre as obras deste conhecido diretor.

Palavras-chave:

Robert Flaherty; Documentário; Cultura; Antropologia; Cinema.

Abstract:

This work intent to understand how Flaherty's films elaborate a sight about the native populations represented in his works. Analyzing his composition style and the narrative resources used in his works, we search to reveal his specific perspective about alterity and the ways by which it is represented. Flaherty's films organize a general notion of culture, that remains underlying and undisclosed, but which guides his description. To develop this work, two of his films had been chosen: *Nanook of the North* (1922); e *Moana: A Romance of the Golden Age* (1926). Borrowing some concepts and references from the anthropological field to the filmic analysis, will allow me to contribute, as I expect, to enrich the debate that is still being carried on about the works of this well known director.

Key words:

Robert Flaherty; Documentary; Culture; Anthropology; Cinema.

SUMÁRIO

Introdução	08
Capítulo I	12
As Obras <i>Nanook of the North</i> e <i>Moana</i> , e os Filmes de Viagem	
Capítulo II	47
Efeito de realidade	
Capítulo III	66
Um Olhar Sobre a Cultura	
Capítulo IV	91
Um Olhar Sobre a Natureza	
Conclusão	113
Bibliografia	121
Anexos	125

INTRODUÇÃO

“Se as obras interessam, é porque se organizam de um modo revelador, que algum fundamento tem na organização do mundo – fundamento a descobrir caso a caso.”

Roberto Schwarz

Muito já foi dito acerca de Robert Flaherty e sua obra. Considerado um dos “pais” do gênero documentário¹, Flaherty é um dos primeiros grandes diretores do cinema, e qualquer livro que discorra sobre a história deste gênero cinematográfico certamente irá dedicar um capítulo a sua obra.

Devido à importância histórica e estética de sua obra no meio audiovisual, inúmeros estudos já foram realizados sobre seu trabalho, especialmente acerca de *Nanook*, seu primeiro filme. Uma sistematização sucinta destas leituras nos mostra que os estudos existentes geralmente procuram analisar as obras de Flaherty a partir duas vertentes principais:

- Histórica, situando o autor e sua obra no início da constituição do gênero documentário, e enquanto um de seus fundadores;
- Estética, através da análise dos planos, seqüências, enquadramentos, etc.

Além disso, há um interesse especial de alguns textos acerca do paradoxo documentário *versus* ficção que envolve as obras do cineasta. Embora Flaherty seja um dos fundadores do gênero documentário, foi observado que muitas de suas cenas carecem de espontaneidade, já que os atores são fortemente dirigidos em suas ações e atividades ao longo dos planos.

¹ Segundo Peter Cowie, o termo documentário foi utilizado pela primeira vez em relação ao cinema em uma crítica de John Grierson a *Moana*, a publicada no New York Times em 1926. (COWIE, Peter. *História do Documentário Cinematográfico*, p. 17)

O que poderia ser acrescentado, então, à vastíssima literatura já existente sobre o diretor e seu trabalho?

Como já colocado anteriormente por estudiosos e críticos de cinema, uma das características fundamentais da obra de Flaherty é seu propósito em representar a alteridade formada pelo nativo, seja ele um *inuit*² ou um habitante das lhas da Irlanda. Como apropriadamente coloca Henri Gervaiseau, Flaherty preocupa-se em “*caracterizar a singularidade do modo de vida da comunidade no espaço de seu próprio território.*”³ Nesse sentido, Flaherty elabora um *registro visual* das comunidades representadas, muitas vezes resgatando a cultura local e *documentando* suas diversas tradições.

Contudo, ao tentar representar esta *totalidade cultural* em suas diferentes faces e contextos, Flaherty necessariamente estabelece um “discurso” sobre o *outro*. Isto é, ao nos apresentar o modo de vida daquelas populações, o filme necessariamente adota um *ponto de vista*, no qual certos aspectos culturais são privilegiados e outros são omitidos.

Esta escolha não é aleatória; ela representa um conjunto de idéias e reflexões acerca do objeto que está sendo representado; ela organiza uma noção geral de cultura, subjacente e não-revelada, que orienta sua descrição. Nesse sentido, através da composição das imagens e de recursos narrativos utilizados pelo próprio filme, a obra elabora uma perspectiva específica sobre a alteridade representada pelo nativo.

Como disse João Salles: “*Percebe-se que documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre como documentaristas mostram os outros.* A

² Utilizaremos aqui a notação *inuit* ao invés de esquimós. O último termo, usado pelo grupo Algonquins do Canadá (seus vizinhos e inimigos hereditários), teria a conotação pejorativa de *comedores de carne crua*. Do Norte do Alaska à Groenlândia os primeiros habitantes designam-se a si mesmos como *inuit*, cujo significado é *seres humanos*. Este termo é o oficialmente usado pelo Canadá atualmente.

³ GERVAISEAU, Henri. *O Abrigo do Tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*, p. 56.

*representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, esta outra coisa é um personagem.*⁴

O objetivo deste trabalho é elucidar e compreender este olhar; este enfoque que perpassa todas as obras e define um modo de apreensão sobre o *outro*. Para isso, algumas questões deverão ser abordadas: Que espécie de perspectiva sobre a cultura está presente nas obras selecionadas? Como o texto organiza sua narrativa de modo a retratar aspectos desta cultura? Que aspectos culturais são privilegiados, quais são omitidos? Que idéia de cultura está sendo discutida e comunicada?

O intuito deste trabalho é desenvolver estas questões. Ao trazer alguns conceitos e referências do campo da Antropologia para a análise fílmica, espero contribuir para enriquecer significativamente a discussão que há muito já vem sendo realizada sobre as obras de Flaherty.

Para desenvolver este trabalho, foram escolhidas as primeiras duas obras da filmografia do autor: *Nanook of the North* (1922); e *Moana: A Romance of the Golden Age* (1926). Esta escolha baseou-se em alguns aspectos:

Em primeiro lugar, privilegiei a seleção de longas-metragens, já que eles permitem o acesso a um material mais amplo e portanto mais rico para análise. Em segundo lugar, considereei a facilidade de acesso à obra, já que nem todas estão disponíveis ou podem ser vistas aqui no Brasil. O terceiro e mais importante aspecto considerado foi a abordagem ou temática desenvolvida pelo diretor em seus trabalhos. Tanto *Nanook* quanto *Moana* elaboram uma dicotomia entre **Homem** e **Natureza**, que me interessa analisar neste trabalho. Através desta dicotomia, a cultura local é observada e interpretada significativamente. Como coloca Deane Williams: *“Nanook inicia uma série de filmes realizados por Flaherty sobre o mesmo tema: humanidade contra os elementos. Outros incluem Moana: A Romance of the Golden Age, filmado em Samoa e O Homem de Aran, filmado nas Ilhas Aran da Irlanda. Todos esses filmes*

⁴ SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*, p. 67, in: MARTINS, J.de Souza et alli: *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. SP: EDUSC, 2005.

*empregam os mesmos dispositivos retóricos: os perigos da natureza e a luta das comunidades para garantir sua sobrevivência.”*⁵

Nesse sentido, creio que estes dois filmes constituem um *corpus* homogêneo, permitindo analisar de maneira profícua como é trabalhada a relação entre Homem e Natureza. Assim, meu objetivo é desvendar o modo de organização destas obras, a fim de descobrir de que maneira elas articulam seus elementos elaborando uma forma específica de representação do *outro*.

⁵ Texto original: “*Nanook began a series of films that Flaherty was to make on the same theme; humanity against the elements. Others included Moana: A Romance of the Golden Age set in Samoa and Man of Aran set in the Aran Islands of Ireland. All these films employ the same rhetorical devices; the dangers of nature and the struggle of the communities to eke out an existence.*” WILLIAMS, Deane. *Senses of Cinema*. Outubro, 2002.

CAPÍTULO I – As Obras *Nanook of the North* e *Moana*, e os Filmes de Viagem

Este capítulo procura fazer uma rápida contextualização histórica do ambiente no qual emerge o estilo filmográfico característico dos dois primeiros filmes de Flaherty, filmes estes que serão objeto de estudo deste trabalho: *Nanook of the North*, lançado em 1922, e *Moana: Um Romance da Idade do Ouro*, exibido pela primeira vez em 1926. Como buscaremos demonstrar em nosso trabalho, estes filmes têm como uma de suas principais características o fato de procurarem retratar culturas não-ocidentais, localizadas em territórios ermos e longínquos: a filmagem de *Nanook* se passa em pleno Ártico, na Baía de Hudson (Canadá)⁶; enquanto que *Moana* é filmado na ilha de Savai'i, em Samoa⁷.

A contextualização histórica aqui desenvolvida privilegiará a análise da emergência de um contexto no qual se consolida o gênero cinematográfico *filmes de viagens*. A literatura existente sobre o tema tem enfatizado o fato de que o surgimento deste tipo de filme dependeu do desenvolvimento de uma importante indústria de *imagens de viagens*, imagens estas que procuravam retratar vistas, acontecimentos ou expedições realizadas em países distantes. Como veremos a seguir, a consolidação deste gênero está ligada a uma série de fatores econômicos e sociais, como o desenvolvimento tecnológico, o barateamento dos meios de transporte, e o estabelecimento de um turismo de massa.

No interior do gênero cinematográfico *filmes de viagens*, foram se consolidando duas vertentes estéticas diferenciadas, uma delas mais ligada à representação de manifestações culturais em países distantes, e outra relacionada às atividades exploratórias realizadas por expedicionários em territórios desconhecidos. A proposta

⁶ Vide imagem 01 e 02.

⁷ Vide imagem 03 e 04.

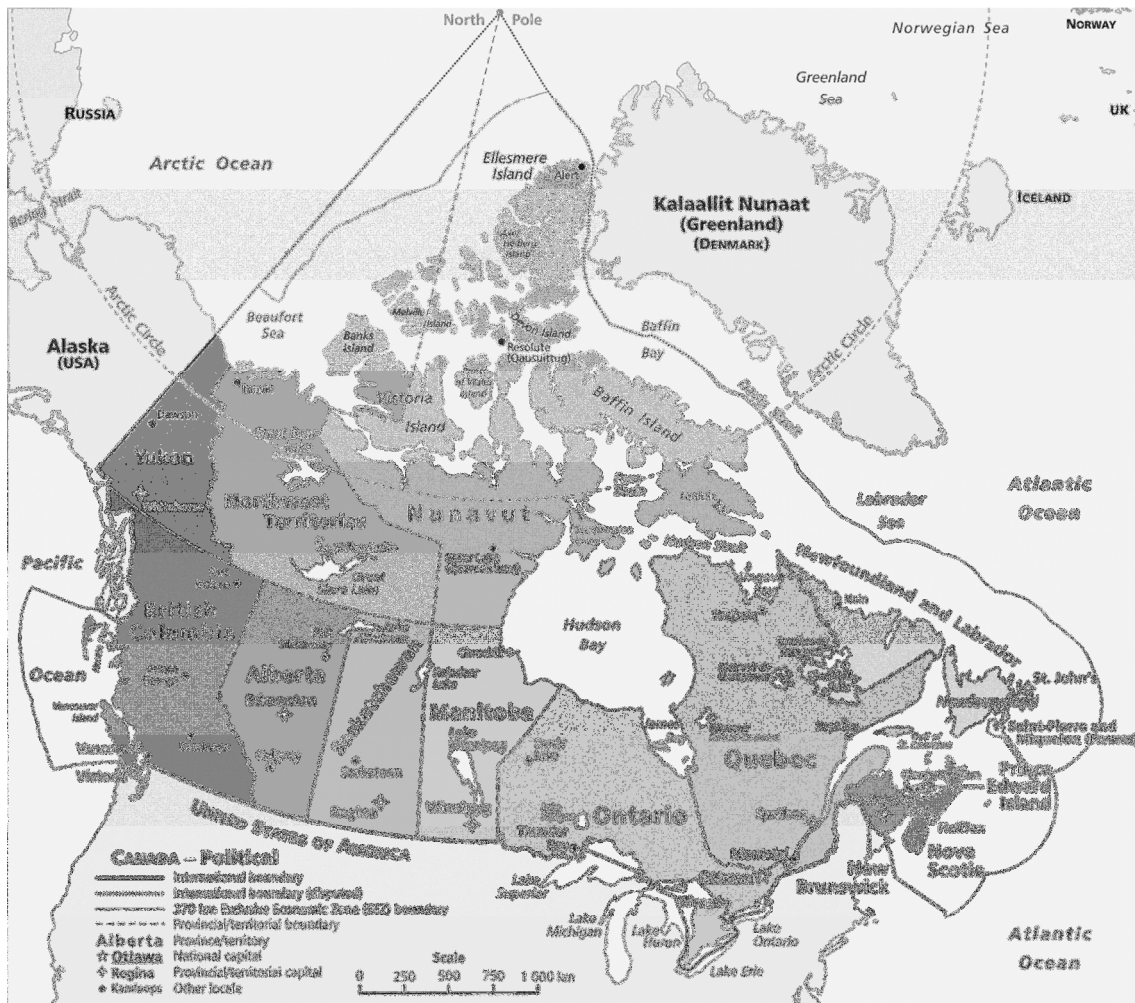


Imagem 01: Mapa político do Canadá



Imagem 02: Baía de Hudson



Imagem 03: Localização de Samoa



Imagem 04: Mapa de Samoa

deste capítulo é entender como, a partir do ambiente histórico que as tornam possível, as primeiras obras de Flaherty se relacionam com estas duas vertentes estéticas.

Nesse sentido, procuraremos desenvolver a hipótese de que o autor inovou em relação a este gênero cinematográfico ao procurar retratar a população nativa através de um modo muito particular, buscando o ponto de vista da própria cultura representada. Ao fazê-lo, Flaherty incorporou em suas obras uma série de elementos que não eram comumente utilizados pelos *filmes de viagem*, como o uso de um personagem principal e a esquematização dos filmes através pequenas narrativas. Assim, se por um lado Flaherty se afasta dos filmes que procuravam retratar a história de uma expedição ou as peripécias vividas por um observador ocidental durante sua incursão a países longínquos, por outro ele inova em relação aos filmes que procuravam representar as manifestações culturais ocorridas em países distantes, ao imprimir uma dramaticidade a sua narrativa que aproxima o nativo do espectador, como será visto a seguir.

* * *

1. A emergência do cinema e os filmes de viagem

A passagem do século XIX para o século XX foi marcada pelo desenvolvimento do capitalismo industrial, que abreviou, como sabemos, o tempo e as dificuldades das viagens através do aprimoramento técnico dos meios de locomoção e seu barateamento. Gunning observa que as sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e comunicação produziram o encurtamento das distancias espaciais⁸. Este contexto fez com que os deslocamentos espaciais se tornassem cada vez menos dispendiosos, e conseqüentemente mais acessíveis à população de baixa renda. As

⁸ GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ (org.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001, p. 39

viagens começaram a fazer parte, então, do repertório da população, se constituindo cada vez mais enquanto uma atividade de lazer, e consolidando um novo estilo de viagem: o turismo organizado em grande escala. Assim, formou-se uma indústria de viagens que permitiu que diversas áreas do mundo passassem a ser acessíveis à população, já que as viagens se tornaram mais econômicas em termos financeiros. Como veremos mais adiante, a expansão e o estímulo desse tipo de turismo dependia também da produção de imagens que instigasse a imaginação dos potenciais viajantes, atraindo-os para que viessem a conhecer estes lugares longínquos.

Mais do que permitir o deslocamento a grandes distâncias, estes fatores tiveram um importante impacto sobre a experiência cotidiana transformando a sensibilidade dos indivíduos no que diz respeito à velocidade e ao movimento. Agora que o mundo se havia reduzido e as distâncias se haviam encurtado, a experiência da circulação de coisas e pessoas pelo globo tornava-se um aspecto central da sensibilidade humana.

O surgimento do cinema dá-se neste contexto de efervescência do capitalismo industrial, que provoca uma reestruturação da percepção humana, reorganizando-se através de uma nova sensibilidade em relação ao espaço e ao tempo. Como coloca a autora Miriam Bratu Hansen:

“O cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por flâneurs não tão anônimos assim.”⁹

A tecnologia responsável pelo desenvolvimento do trem, da fotografia, da luz elétrica e do telefone também possibilitou o aprimoramento de equipamentos que

⁹ HANSEN, Miriam Bratu. *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade*. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ (org.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001, p. 498

permitiram o registro de imagens em movimento. Em seu início, o desenvolvimento destes equipamentos estava ligado à necessidade de documentar algum fenômeno ou ação, como forma de obter dados a serem utilizados em pesquisas de interesse científico. Contudo, o contexto urbano deste período era marcado por um grande conjunto de dispositivos relacionados ao entretenimento, tais como panoramas, dioramas, museus de cera, etc. Esta “cultura emergente do espetáculo”, como coloca a autora Miriam, possibilitou a transição do uso da câmera de filmar enquanto um objeto voltado para a obtenção e a coleta de dados para um instrumento voltado ao lazer.

“O cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz – e, por conseqüência, também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas – de sensações, tendências e estilos.”¹⁰

Com relação aos dispositivos técnicos que possibilitaram o registro de imagens em movimento, em seu texto *Documentary: a history of the non-fiction film*, Barnouw¹¹ indica que tudo começou com os estudos do astrônomo francês Pierre Jules César Janssen¹² (1824-1907), preocupado em registrar fotograficamente a passagem de Vênus pelo Sol em 1874. O fisiologista francês Étienne Jules Marey¹³ (1830-1904) deu prosseguimento ao trabalho de Janssen, aprimorando os equipamentos já existentes com a finalidade de registrar o vôo de diferentes espécies de pássaros¹⁴; ele foi o

¹⁰ *Op. cit.* p. 498

¹¹ BARNOUWN, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford University Press, 1983, p. 04

¹² Vide imagem 05.

¹³ Vide imagem 06.

¹⁴ Vide imagem 07.

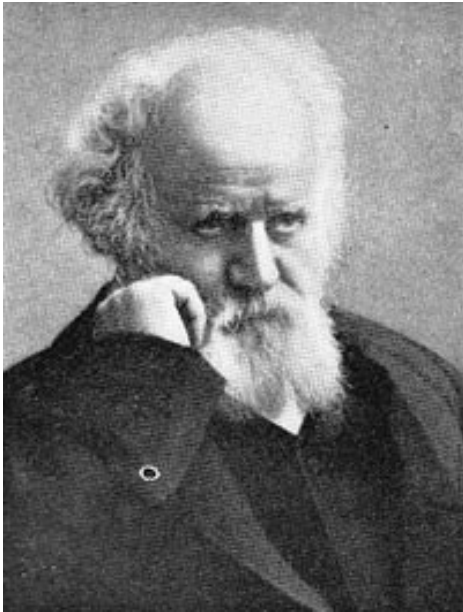


Imagem 05: Pierre Jules César Janssen



Imagem 06: Étienne Jules Marey



Imagem 07: Vôo de um pelicano capturado por Marey por volta de 1882. Ele descobriu um modo de registrar as várias fases do movimento do vôo de um pássaro em apenas uma foto.

responsável pela criação de um dispositivo chamado *fuzil fotográfico*¹⁵, onde o tambor do filme foi substituído por uma placa fotográfica circular.

Registrar imagens em movimento também era a preocupação de Eadweard Muybridge¹⁶ (1830-1904), ao trabalhar para o criador de cavalos Leland Stanford. Stanford acreditava que o treinamento utilizado para melhorar o desempenho e a velocidade de seus cavalos poderia ser aprimorado se seus treinadores conhecessem mais precisamente os detalhes do movimento animal. Assim, contratou o renomado fotógrafo Muybridge, que colocou uma série de câmeras fotográficas lado a lado, voltadas a uma pista. Ao correr por esta pista o cavalo acionava sucessivamente as câmeras, produzindo várias fotografias a curtos intervalos¹⁷. Em 1880 Muybridge aprendeu a projetar estas imagens, podendo apresentar um cavalo galopando em diferentes velocidades, dependendo da velocidade de projeção.

Todos estes experimentos prepararam o campo para que o registro de imagens em movimento pudesse realmente se consolidar enquanto uma realidade comercial e uma indústria. Assim, de um instrumento com finalidades científicas voltado para obtenção e coleta de dados, as imagens em movimento passaram a ser utilizadas como forma de entretenimento; e os grandes responsáveis por esta transformação foram Thomas Alva Edison¹⁸ (1847-1931) e os irmãos Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière¹⁹ (1864-1948).

É interessante notar que, embora ambos os inventores estivessem buscando o aprimoramento dos instrumentos já existentes para que o registro de imagens em movimento pudesse se estruturar, os equipamentos produzidos por Edison e por Lumière possuíam características diferenciadas, o que os levou à realização de imagens distintas, como veremos a seguir.

¹⁵ Vide imagem 08.

¹⁶ Vide imagem 09.

¹⁷ Vide imagem 10.

¹⁸ Vide imagem 11.

¹⁹ Vide imagem 12.



Imagem 08: Fuzil fotográfico de Marey.

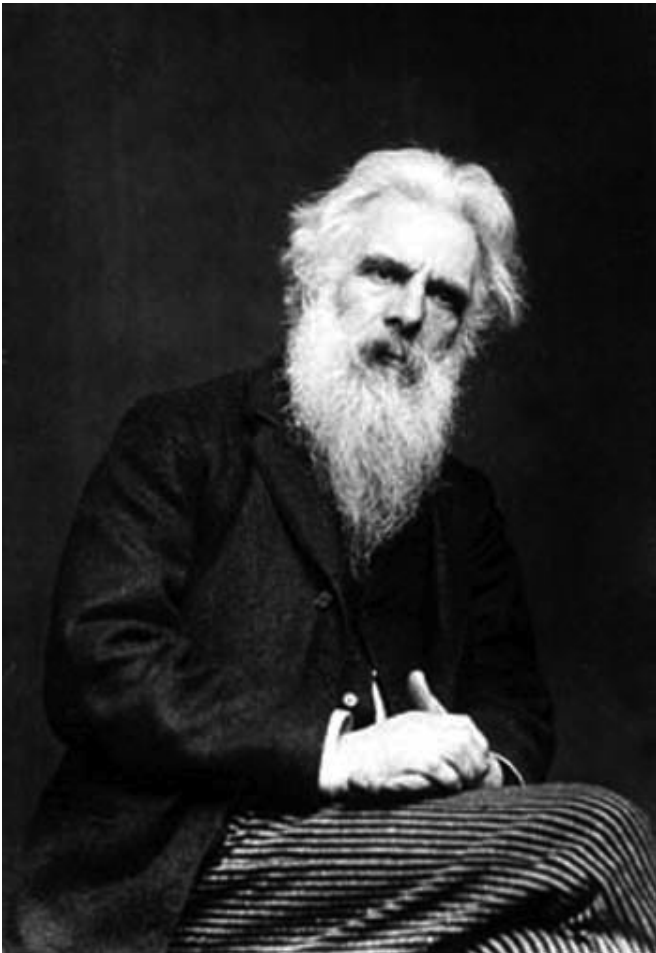


Imagem 09: Eadweard Muybridge

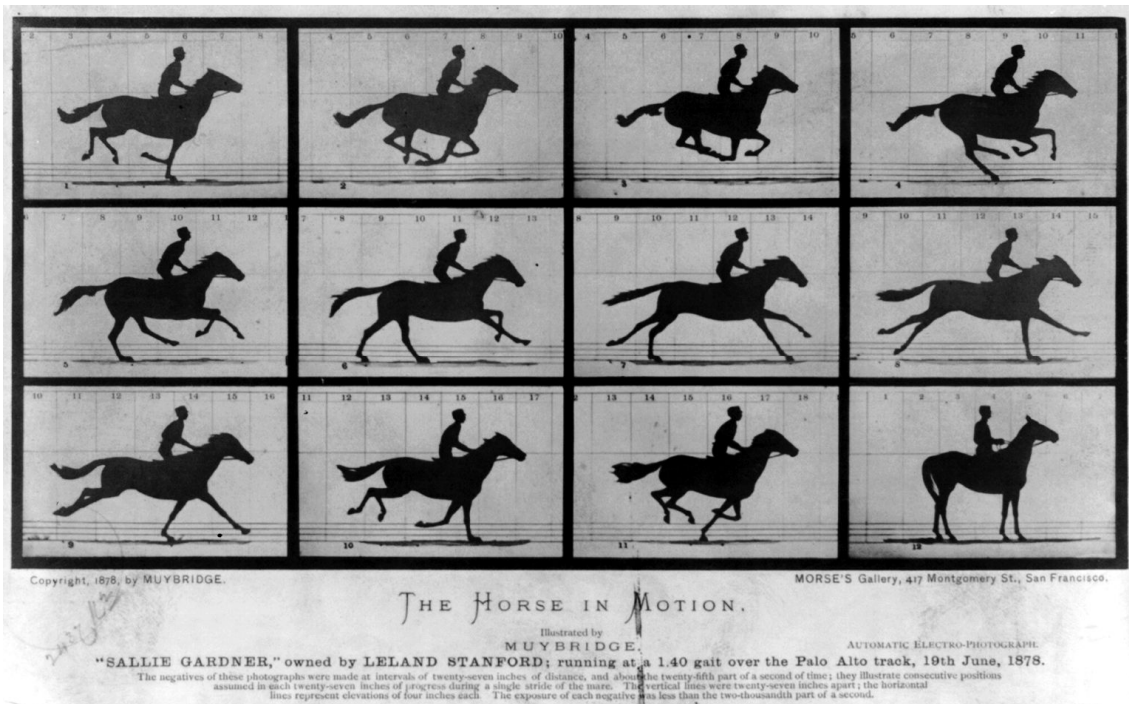


Imagem 10: Fotos de Muybridge de um cavalo em movimento.

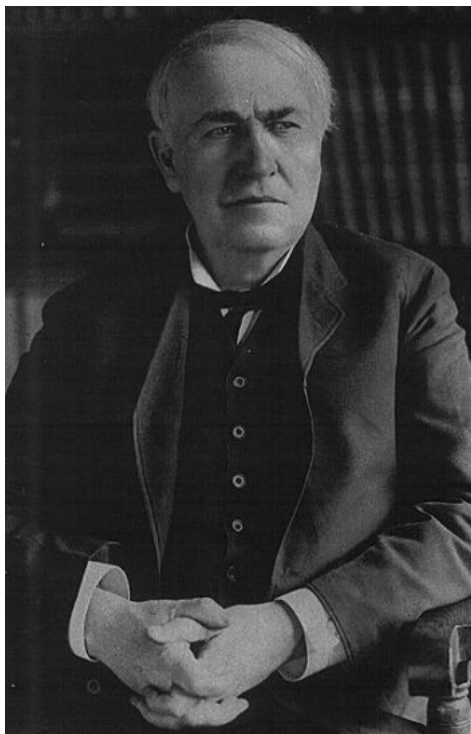


Imagem 11: Thomas Edison



Imagem 12: Irmãos Lumière

Segundo Barnouw o *kinetoscópio*, instrumento através do qual Edison iniciou suas filmagens em 1894, era gigantesco, exigindo vários homens para movê-lo. Além disso, Edison quis relacioná-lo a outra de suas invenções: a eletricidade; fazendo com que o *kinetoscópio* funcionasse unicamente movido à energia elétrica²⁰. Essas duas características faziam com que o uso do *kinetoscópio* em ambientes externos fosse esporádica, já que o instrumento dependia sempre de uma fonte de energia elétrica para seu funcionamento, e era demasiadamente pesado para ser livremente transportado. A dificuldade em realizar registros externos acabou fazendo com que Edison se concentrasse na produção de imagens em estúdio, filmando a atuação de uma série de artistas e esportistas como: dançarinos, acrobatas, malabaristas, contorcionistas, halterofilistas, mágicos e boxeadores. Os registros eram normalmente feitos a uma distância fixa e contra um fundo preto, sem qualquer cenário ou contextualização. Além disso, o *kinetoscópio* não possibilitava a projeção das imagens em tela, o que limitava a exibição das imagens registradas a uma pessoa de cada vez.

O salto tecnológico que permitiu o encontro do cinema com o mundo da experiência cotidiana foi realizado pelos irmãos Lumière. Eles deram aos equipamentos leveza, mobilidade e autonomia energética. O *cinematógrafo*, equipamento dos Lumière lançado em 1895, fora concebido para ser totalmente portátil. Pesava apenas cinco quilos, podendo ser carregado como uma pequena mala. Movido à manivela, não dependia de eletricidade, podendo ser facilmente utilizado fora do estúdio. Essa nova mobilidade passou a permitir a filmagem de cenas cotidianas, tais como: pescadores e suas redes, uma corrida de barco, nadadores, bombeiros no trabalho, homens serrando e vendendo lenha em uma rua da cidade, uma aula de bicicleta, a demolição de uma parede, crianças na praia, um ferreiro no trabalho, e uma corrida de sacos-de-batata em um piquenique dos empregados de

²⁰ Bilharinho ressalta que: “a intenção de Edison de criar desde logo o cinema sonoro teria retardado o andamento de suas experiências, já que, à época, as descobertas efetuadas nesse campo ainda eram insuficientes para a conquista do som.” BILHARINHO, Guido. *Clássicos do Cinema Mudo*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003, p. 17

Lumière²¹. Barnouw observa que, embora Lumière tenha produzido alguns filmes encenados, ele geralmente preferia as cenas “naturais”, sem o uso de iluminação artificial e atores. Ao rejeitar o modelo teatral, Lumière procurava realizar um “panorama da vida francesa”, no qual momentos cotidianos eram registrados ao sabor dos acontecimentos.

Além da mobilidade do *cinematógrafo*, suas características técnicas permitiram diminuir drasticamente o tempo entre a captura da imagem e sua reprodução. O *cinematógrafo* poderia ser transformado em um instrumento de projeção e de revelação, o que fazia dele um equipamento multifuncional. Esta conquista técnica permitia que um operador filmasse seus registros durante o dia e os revelasse em seguida, exibindo-os na mesma noite.

Esta agilidade temporal foi fundamental para a nova etapa iniciada em 1896, ano em que os Lumière produzem novos *cinematógrafos* e iniciam o treinamento de noventa e seis operadores. Estes operadores começam a viajar ao redor do mundo para registrar eventos que ocorriam em outros países. Segundo Brillharinho, predominam nessas filmagens acontecimentos oficiais como reportagens de casamentos, posses, visitas e inspeções de reis e príncipes europeus.

Em termos técnicos, os operadores do *cinematógrafo* também fizeram inúmeras descobertas e inovações que paulatinamente se introduziram no manejo da câmera, tais como:

- A utilização pela primeira vez da câmera móvel²².
- A filmagem da paisagem da janela de um vagão ferroviário em movimento que, como veremos adiante, foi usada recorrentemente por companhias de turismo e empresas ferroviárias.

²¹ BARNOUWN, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford University Press, 1983, p. 09

²² Marc Henri Piaul e Tom Gunning afirmam que a invenção do travelling foi feita por Albert Promio (um dos três primeiros operadores de Lumière), que filmou o Grand Canal durante um passeio de gôndola em Veneza.

- As criativas e sofisticadas imagens obtidas na subida da Torre Eiffel por Planiol.²³

Produzidos em grande escala pelos operadores do *cinematógrafo* Lumière, estes filmes faziam com que a diversidade de vida dos países distantes pudesse ser apreendida em um curto lapso de tempo por uma platéia europeia, produzindo de certo modo, um encurtamento imaginário das distâncias geográficas. Como bem observa Gervaiseau:

*“A representação do movimento próprio do cinematógrafo suscitava no espírito do espectador a ilusão de ser literalmente transportado ao redor do mundo.”*²⁴

O desenvolvimento dos meios técnicos que possibilitaram o registro e a exibição de imagens em movimento correspondeu, como dissemos, ao desenvolvimento dos meios de transporte que permitiram o deslocamento dos indivíduos ao redor do mundo. O espectador – ao modo do turista mas sem o mesmo desconforto e sem risco – poderia “viajar” até lugares belos e distantes, deslocando-se somente através de sua própria imaginação. Este paralelo teve interessantes implicações para ambas as áreas:

Para excitar a imaginação e estimular as viagens a indústria do turismo utilizou recorrentemente as *imagens de viagens*, já que cenas de locais distantes ganhavam uma qualidade mais tangível, ao mesmo tempo em que descreviam os encantos das paisagens e dos cenários demonstrando que era possível viajar até lá. Baseando-se nesta estratégia, companhias ferroviárias financiavam a produção de filmes ao longo de suas rotas, procurando assim encorajar o turismo em suas ferrovias. Edison produziu uma grande quantidade de filmes com estas características tais como: *Denver and Rio Grande, Mexican International Railway, Mexican Central Railway, Acheston, Topeka and Sante Fé*, etc. Em seu artigo “*The Whole World Within a*

²³ BILHARINHO, Guido. *Clássicos do Cinema Mudo*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003, p. 19

²⁴ GERVAISEAU, Henri. *O Abrigo do Tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*. ECO / UFRJ, 2000, p. 52

Reach”, Tom Gunning mostra que não só o título deste tipo de filme se confundia com o próprio nome das ferrovias representadas, como a estrutura interna destes filmes calcava-se na promoção do turismo:

“O catálogo de Edison, por exemplo, introduz sua série de filmes sobre Denver e Rio Grande dizendo: ‘Turistas que escolherem esta rota seguramente desfrutarão de um cenário magnífico e também do melhor dos tratamentos.’”²⁵

Para adicionar impacto a essas *imagens de viagens* sua produção procurava ir além da mera apresentação de locais majestosos e distantes: os realizadores começaram a perseguir a construção de uma linguagem narrativa que fosse capaz de imprimir emoção e excitação aos cenários capturados pelas imagens. Com este intuito, tais realizadores procuraram colocar a câmera em locais inusitados – inacessíveis até mesmo para os turistas – como barcos e automóveis em grande velocidade, ou até mesmo na parte dianteira de um trem em movimento, de modo que aquela perspectiva captada pela câmera fosse diferente de qualquer coisa que alguém já tivesse visto. A descrição do filme *Phantom Ride on the Canadian Pacific* nos mostra isso ao afirmar que: “a visão tomada sobre a frente do trem em grande velocidade é tão privilegiada que até mesmo turistas viajando sobre os trilhos não são capazes de desfrutá-la.”²⁶

As descrições dos catálogos de alguns *filmes de viagens* nos mostram que para satisfazer os espectadores não bastava expô-los a uma contemplação passiva de paisagens distantes e exóticas. Era preciso acrescentar a emoção provocada pela exibição de um ponto de vista inusitado, da perspectiva do risco iminente, da revelação daquilo que só o olho da câmera pode ver:

²⁵ Texto original: “The Edison catalogue, for instance, introduces its series of Denver and Rio Grande films by saying: ‘Tourists who choose this route are assured of magnificent scenery and also of the very best of treatments.’ GUNNING, Tom. *Images Across Borders*. In: COSANDEY, Roland & ALBERA, François. *Cinéma Sans Frontière 1896-1918: Images Across Borders*. Lausanne: Edition Payot, 1995, p. 26

²⁶ Texto original: “The view taken from the front of the train running at high speed is one that even tourists riding over the line are not privileged to enjoy.” *Op. cit.* p. 31

“De todos os filmes panorâmicos de montanhas este é o mais emocionante, já que a audiência imagina, enquanto é levada pelo filme, que o trem irá a qualquer momento ser derrubado centenas de pés em direção ao vale abaixo.”, “O trem parece estar viajando rapidamente em direção às montanhas de pedra cada vez que uma curva é alcançada e circundada, tornando a cena excitante do início ao final.”, “Isso faz do filme o mais emocionante, já que o espectador experimenta a sensação de ser subitamente arremessado em direção ao espaço.”²⁷

Paradoxalmente, ao contrário dos turistas que por enfrentarem riscos e distâncias reais tinham que ater-se a certa prudência, os espectadores poderiam ir mais além, vivenciando os mais emocionantes perigos e expandindo a percepção dramática do risco na segurança de sua poltrona.

Vemos pois que o cinema em seus primórdios acompanha as transformações havidas nos novos meios de transporte e nos sistemas de produção em larga escala, colaborando a seu modo para transformar profundamente a experiência do ser humano, ao compactar – através de novas maneiras de olhar o mundo – as habituais percepções de espaço e de tempo, e introduzir modos de experimentar e registrar as sensações de velocidade. As pessoas submetidas à experiência da aceleração do tempo, cada vez mais seduzidas pela idéia de viagem e pela possibilidade de experimentar o risco inerente a paisagens desconhecidas, encontram no cinema – enquanto a arte de retratar as imagens em movimento por excelência – uma linguagem capaz de expressar a novas experiências de velocidade e movimento.

As *imagens de viagens* surgem neste contexto, permitindo ao espectador experienciar não só as vistas e os acontecimentos ocorridos em locais remotos e longínquos, mas sobretudo as emoções que as cenas em movimento poderiam

²⁷ Texto original: *“Of all panoramic mountain pictures this is the most thrilling, as the audience imagines while they are being carried along with the picture the train will be toppled over thousands of feet into de valley below.”; “The train seems to be running into the mountains of rock as each curve is reached and rounded, making the scene exciting from start to finish.”; “This make the picture most thrilling as one experiences the sensation of momentarily expecting to be hurled into space.” Op. cit. p. 31*

proporcionar. Nessa perspectiva desenvolveu-se uma das vertentes cinematográficas dos *filmes de viagem*, formada por obras de caráter expedicionário que buscavam retratar as aventuras de uma expedição ao percorrer locais inóspitos e desconhecidos. Segundo André Bazin²⁸, estes filmes poderiam ser considerados uma *etnografia do explorador*, já que neles o expedicionário – personagem principal da narrativa – conta suas aventuras e suas peripécias ao cruzar territórios ermos e perigosos. Neste conjunto estão filmes como *Viagem à Bornéu*, de H. M. Lomas (1903), *Do Cabo ao Cairo*, de R. Noble (1906), *Expedição Shkelton ao Pólo Sul* (1909), e *O Silêncio Eterno*, de H. G. Ponting (1911-1912)²⁹.

Já a segunda vertente dos *filmes de viagem* era formada por obras que procuravam retratar tipos étnicos diferenciados, registrando a tradição cultural de outras populações (tais como danças e lutas), assim como aspectos cotidianos destes povos (como o banho de um bebê, mostrado no filme de Edison *Native Woman Washing a Negro Baby in Nassau*). Segundo Henri Gervaiseau, naquele período os dois principais tipos de filmes produzidos por esta categoria de *filmes de viagem* eram os *filmes de tema único*, sobre uma cerimônia ou sobre o artesanato de algum grupo, e o *inventário cultural filmado*, tal como a série sobre o Zuni *Land of the Zuni and the community work*, onde são mostradas a sementeira e a debulha do trigo, o carregamento de água, danças, a elevação de mastros totêmicos, a preparação dos cabelos, a construção de casas ou a produção de pães³⁰.

A curiosidade sobre o modo de vida de outras culturas não representa, evidentemente, um fenômeno novo. Muitos autores já demonstraram que ela se desenvolve paralelamente às grandes explorações e à descoberta de “novos mundos” desde o século XV. Mas a partir de 1870, a exibição de indivíduos de outras culturas

²⁸ BAZIN, André. *O Cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 35

²⁹ Segundo observa Barnouw, foi no campo exploratório que o documentário teve o seu primeiro renascimento e se fortaleceu, já que por volta de 1907 os filmes de ficção começaram a ser mais numerosos e a dominar o interesse da audiência. BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford University Press, 1983, p. 30

³⁰ GERVAISEAU, Henri. *O Abrigo do Tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*. ECO / UFRJ, 2000, p. 53

em grandes feiras e eventos ganha feições particulares no contexto da expansão colonial europeia e se torna extremamente popular. Com efeito, autores como Guido Convents chamam nossa atenção para o fato de que o interesse pelo exótico presente neste período estava estritamente ligado à expansão colonial:

*“A cultura popular apresenta traços de uma certa tradição fundada na curiosidade sobre o desconhecido, no gosto pelo exotismo dirigido sobretudo ao Oriente, e na vontade de ser confrontado com a ‘realidade’ das histórias contadas pelos viajantes, pelos cientistas e pela imprensa. Esta tradição mantém uma ligação evidente com a expansão territorial do Ocidente no mundo, na África, na Ásia (China) e na Oceania, assim como com o nascimento de novas nações na América Latina, sem omitir a demanda crescente de produtos exóticos colocados no mercado.”*³¹

Os viajantes, os cientistas e a imprensa alimentavam uma visão popular do exótico e, como observa Hansen, uma “cultura do espetáculo” que estimulava a criação de museus de cera e de Exposições Mundiais, justificadoras das virtudes técnicas e culturais da civilização ocidental. As Exposições Mundiais foram muito populares entre o período de 1851 a 1938. Elas reuniam o que havia de mais moderno em termos tecnológicos, mostrando aos visitantes o magnífico progresso técnico alcançado pela civilização ocidental, em decorrência do desenvolvimento do capitalismo industrial. Além da exibição dos últimos avanços na área da ciência e da tecnologia – como a apresentação pela primeira vez de um telefone – as Exposições

³¹ Texto original: *“La culture populaire présente des traces d’une certaine tradition fondée sur la curiosité pour l’inconnu, sur le goût pour l’exotisme, dirigé vers l’Orient surtout, et sur la volonté d’être confronté avec la « réalité » des histoires racontées par les voyageurs, les savants et la presse. Cette tradition entretient un lien évident avec l’expansion territoriale de l’Occident dans le monde, en Afrique, en Asie (Chine) et en Océanie, ainsi qu’avec la naissance de nation nouvelles en Amérique latine, sans omettre la demande croissante de produits exotiques mis sur le marché.”* CONVENTS, Guido. *Des images non occidentales au cœur de l’Europe avant la Première Guerre Mondiale : en Belgique, par exemple.* In: COSANDEY, Roland & ALBERA, François. *Cinéma Sans Frontière 1896-1918: Images Across Borders.* Lausanne: Edition Payot, 1995, p. 51

Mundiais tinham a intenção de “tornar o mundo acessível sob a forma de espetáculo”, de acordo com idéia desenvolvida pelo filósofo Martin Heidegger³².

Tom Gunning observa que esta idéia retrocede ao panorama do final do século XVIII e às Exposições Mundiais do final do século XIX:

*“A idéia de tornar o mundo acessível na forma de espetáculo retrocede ao panorama da virada do século XVIII e às Exposições Mundiais do final do XIX. Além de reunir os produtos e as maravilhas tecnológicas das nações desenvolvidas, as Exposições Mundiais sempre proporcionaram atrações que possibilitaram o mergulho dos espectadores em ambientes exóticos.”*³³

Estas Exposições eram imensos sucessos de público, já que ofereciam uma espécie de vitrine das nações, criando no espectador a sensação de que ele poderia apreender o mundo através da contemplação encenada da alteridade. Os panoramas e dioramas, que foram criados no final do século XVIII e obtiveram um renascimento nos anos de 1880 e 1890, também eram invenções tecnológicas que procuravam oferecer um entretenimento à população com base em uma experiência “realista”. Por meio de pinturas detalhistas realizadas sobre uma superfície cilíndrica, estes dispositivos procuravam manipular a visão do público para transportar os espectadores no tempo e no espaço por meio da ilusão da representação³⁴.

Jonassohn nos traz novos elementos que corroboram a importância das Exposições Mundiais para a criação de uma cultura popular fundada no espetáculo. Segundo ele, nesta época a demanda por artes e artefatos de países como China, Índia e Japão era tão grande que foram criadas novas indústrias nestes países que se

³² HEIDEGGER, Martin. *“The Age of World Picture”, The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper and Row, 1977.

³³ Texto original: *“The idea of making the world available in the form of a spectacle stretches back to the panorama of the turn of the 18th century and to the World Expositions of the latter part of the 19th. Besides bringing together the consumer products and technological marvels of the developed nations, the World Expositions always provided attractions which plunged spectators into exotic environments.”* GUNNING, Tom. *Images Across Borders*. In: COSANDEY, Roland & ALBERA, François. *Cinéma Sans Frontière 1896-1918: Images Across Borders*. Lausanne: Edition Payot, 1995, p. 24

³⁴ SCHWARTZ, Vanessa. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século*. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ (org.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001, p. 429

beneficiaram com a grande quantidade de consumidores destes produtos. Mas o autor acrescenta um comentário que interessa particularmente ao nosso argumento sobre a emergência de uma sensibilidade que associava o interesse pelas viagens ao interesse pelos modos de vida considerados exóticos: Para ele, esta curiosidade pelo exótico estava voltada sobretudo para o modo de vida destas populações, isto é, para seus comportamentos e seus costumes. Nesse sentido, não era suficiente para os espectadores a exibição de tipos étnicos em si; para dar conta deste modo de vida seria necessário inserir estes indivíduos no contexto de onde eles eram originários. Como nesta época não havia – além do cinema – nenhuma outra forma de representação animada destes modos de vida, a maneira encontrada para mostrar à população como viviam estas culturas foram as reconstituições cenográficas, muito utilizadas durante das Exposições Mundiais.

“Esta curiosidade se estendia às pessoas, seus comportamentos, e seus costumes. Consequentemente, não era suficiente apenas exibir estas pessoas, era preciso também vê-las em suas vilas nativas, utilizando suas roupas tradicionais, e envolvidas em suas habituais formas de comer, dançar, etc. Estas exposições rapidamente tornaram-se um padrão das Exposições Mundiais, que eram frequentemente patrocinadas pelos países participantes. (Richard D. Altick) Talvez a maior e mais elaborada exibição deste tipo tenha sido vista durante a Exposição Mundial de St. Louis em 1904. (Paul Greenhalgh).”³⁵

Tom Gunning apresenta alguns exemplos de reconstituições cenográficas que eram realizadas durante as Exposições Mundiais:

“As vilas esquimós da Exposição Pan-americana de 1901, o templo Cambojano da exibição de Paris em 1900, a dança hoochie coochie egípcia da Exposição Mundial

³⁵ Texto original: “This curiosity also extended to the people, their behavior, and their customs. Therefore, it was not sufficient to exhibit these peoples; they had to be seen in their native villages, wearing their traditional clothing, and engaging in their customary ways of eating, dancing, etc. Such exhibitions quickly became a standard part of World Fairs where they were often sponsored by participating countries. (Richard D. Altick) Perhaps the largest and most elaborate exhibition of this kind was seen during the St. Louis World's Fair of 1904. (Paul Greenhalgh).” JONASSOHN, Kurt. *On a Neglected Aspect of Western Racism*. December, 2000.

de Chicago em 1893, todas apresentavam as culturas tradicionais enquanto um simulacro de seu ambiente real, projetado para dar aos mais acanhados a ilusão de ter por lá viajado.”³⁶

Estas Exposições possibilitavam a imersão do público nestes ambientes exóticos, permitindo que os visitantes “viajassem” a outras partes do mundo sem que fosse necessário seu deslocamento físico. Contudo, a forma como a diversidade cultural era apresentada aos espectadores ocidentais era inevitavelmente marcada pelo colonialismo. Segundo Gunning, estas Exposições eram “hinos explícitos à expansão colonial das nações industrializadas, (...) como se as tradições e os habitantes do mundo não industrializado estivessem posando para a contemplação do mundo moderno.” Da mesma forma, as *imagens de viagens* também foram fortemente marcadas pelo colonialismo. De acordo com Gunning um grande número de *filmes de viagem* acabava por retratar os habitantes de outras terras como coisas curiosas, assim como seu próprio território.

Tanto as Exposições Mundiais quanto os *filmes de viagem* educaram o gosto estético do público para apreciar a cultura nativa como exótica, isto é, ressaltando curiosidades relativas à maneira de viver e de se comportar destes povos, e representando-os com base em uma referência construída a partir dos costumes e do “inegável progresso técnico e moral” proporcionado pela civilização ocidental. Flaherty procura quebrar com este paradigma, ao buscar retratar as populações nativas sob seu próprio ponto de vista, criando um modo muito particular de representação do nativo. É o que vemos a seguir.

* * *

³⁶ Texto original: “The Eskimo villages of the 1901 Pan American Exposition, the Cambodian Temple of the Paris 1900 Exhibition, Little Egypt’s hoochie coochie dance at the 1893 Chicago World’s Fair, all presented traditional cultures within a simulacrum of their real environment, designed to give gawkers the illusion of having traveled there.” GUNNING, Tom. *Images Across Borders*. In: COSANDEY, Roland & ALBERA, François. *Cinéma Sans Frontière 1896-1918: Images Across Borders*. Lausanne: Edition Payot, 1995, p. 24

2. Flaherty e o gênero cinematográfico *filmes de viagem*

Como vimos anteriormente, a literatura especializada distingue no interior da categoria denominada *filmes de viagem* duas vertentes cinematográficas. Uma delas pode ser considerada como uma narrativa com interesse etnográfico ou antropológico, no qual são retratadas manifestações culturais de um grupo específico. A outra poderia ser considerada, segundo categoria cunhada por André Bazin, uma *etnografia do explorador*; isto é, filmes nos quais o expedicionário – personagem principal da narrativa – conta suas aventuras e suas peripécias ao cruzar territórios ermos e perigosos. Como as primeiras obras de Flaherty se relacionariam com estas duas vertentes estéticas?

Quando nos voltamos para uma análise mais sistemática dessas obras podemos perceber, de imediato, que elas se propõem explicitamente a apresentar ao espectador os modos de vida de uma população. Em *Nanook*, uma das primeiras cartelas afirma que “Este filme mostra a vida de Nanook (O urso), sua família e do pequeno grupo de seus seguidores”, enquanto que *Moana* se propõe a “mostrar a vida e os costumes dos habitantes de Samoa”. Ainda que a significação dada pelo autor às idéias de “vida” e de “costumes” mereça uma análise mais detalhada, análise esta que será objeto do capítulo *Um Olhar Sobre a Cultura*, é interessante notar que o objetivo imediato de representar a maneira como vivem os habitantes do Ártico e de Samoa, se realiza através de uma narrativa centrada na descrição de um conjunto particular de atividades cotidianas e de costumes.³⁷

Em função disso, seria possível admitir que ambas as obras poderiam ser caracterizadas à primeira vista enquanto inseridas na vertente cinematográfica dos *filmes de viagem* que procura representar manifestações culturais de povos distintos.

³⁷ No próximo capítulo veremos também que o uso da palavra **mostrar** em ambas as cartelas acima citadas não é mera coincidência; **mostrar** tem significados específicos dentro do contexto no qual os dois filmes procuram elaborar sua representação.

Contudo, em uma aproximação mais cuidadosa é possível perceber que nos dois casos a apresentação destas manifestações culturais se dá de forma muito particular, e que não é possível estabelecer uma correspondência imediata e simplificada como o modo como esta vertente cinematográfica elabora suas representações. Vejamos pois, de modo mais preciso o que caracteriza a particularidade que marca, a nosso ver, a representação da alteridade nos filmes de Flaherty.

Um elemento essencial que deve ser ressaltado é que ambos os filmes são estruturados através de um personagem principal. Nos dois casos este personagem é do sexo masculino, e é ele quem dá nome ao filme. Voltaremos ao significado destes dois elementos mais adiante; no momento gostaria de me ater a seguinte questão: qual é a função deste personagem principal no interior das obras?

Tanto em *Nanook* quanto em *Moana*, o personagem principal é o elemento responsável por encadear e dar sentido às seqüências do filme. No primeiro caso, é Nanook quem protagoniza as cenas de caça, assim como as seqüências relativas à construção do iglu e à viagem ao posto comercial. A figura de Nanook permite, portanto, fazer a ligação entre um episódio e outro do filme, costurando as diferentes seqüências que serão mostradas ao longo da obra. No caso de *Moana*, o filme procura se organizar em torno do ritual de iniciação que será protagonizado pelo personagem principal. Ainda que a obra não evidencie imediatamente que as seqüências iniciais compõem os preparativos relativos à execução deste ritual, aos 48 minutos de filme o narrador nos revela: *“Tudo que se viu, a coleção de comida, a caça, o banquete. O Siva é a preparação para um grande acontecimento. Há uma prova que deve passar todo Polinésio para ganhar o direito de chamar-se homem. A concha faz a chamada.”* Nesse sentido, o clímax do filme ocorre com a execução da tatuagem no corpo de Moana, episódio que é mostrado detalhadamente (como veremos mais adiante) durante cerca de 14 minutos.

Embora ambos os filmes possuam personagens secundários, podemos perceber que tanto em um filme quanto em outro o personagem principal é o

responsável por conduzir o fio narrativo da obra, encadeando os diversos acontecimentos. Isso significa que ambas as obras não são constituídas por episódios desconexos, que ocorrem aleatoriamente ao longo do filme; a narrativa proporciona um sentido ao desenrolar dos acontecimentos, concatenando personagens, cenários, cenas e conflitos. Esta construção narrativa através do personagem central já fora, com efeito, observada por Salles em seu comentário sobre *Nanook*:

*“O filme de Flaherty não é apenas o registro do esquimó Nanook. É uma história construída, feita de crises e de resoluções, de rija ossatura dramática, que pega o espectador pela mão e o leva fábula adentro (a palavra não está empregada inocentemente), até a conclusão final.”*³⁸

Assim, nos parece que a existência de uma narrativa “de rija ossatura dramática” como define Salles, seria um elemento determinante na filmografia de Flaherty, que marca a representação da alteridade no conjunto de sua obra. Esta narrativa não seria, no entanto, teleológica e linear, tal qual a narrativa presente no cinema narrativo dramático. Os conflitos apresentados nos filmes de Flaherty não vão se intensificado ao longo da narrativa até atingirem um clímax e serem ao final solucionados, isto é, a obra não busca um caminho narrativo no qual o final seja o desenlace dos problemas anteriormente construídos. A narrativa das duas primeiras obras de Flaherty é caracterizada por episódios, ou pequenos temas, como capítulos de um diário de um viajante em expedição. Em cada um destes capítulos temos pequenos desenvolvimentos para os conflitos ali apresentados. O que permite o encadeamento entre os diferentes capítulos é a existência do um personagem principal, que representa o elo de ligação entre as pequenas narrativas.

A introdução de um personagem principal também permite deslocar o filme do “registro” para a “história”, já que produz um senso de identificação entre o personagem e o espectador. Ao tipificar o nativo, fazendo-o protagonizar os mais

³⁸ SALLES, João Moreira. *Luiz Thomás Reis: Ao Redor do Brasil*. In: FARIAS, Agnaldo et alli. *Filmes*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 157-8

diversos acontecimentos, o filme deixa de utilizar enquanto categoria narrativa o nativo genérico, abstrato e amorfo. Assim, a utilização do personagem principal dá um sentido dramático ao registro dos costumes ao permitir que o espectador se identifique com o protagonista, sensibilizando-se com sua dor e seu sofrimento, e regozijando-se com sua felicidade. Dessa forma, o filme opera através de um processo de aproximação afetiva entre o personagem principal e o espectador: somos apresentados a ele desde o início, e vamos paulatinamente fazendo parte de sua intimidade; conhecemos sua família, o modo como dormem, como comem e a maneira como conseguem e preparam seu alimento. Vamos gradualmente nos tornando parte de seu grupo, nos habituando ao seu modo de ser e de viver, e nos identificando com suas preocupações e necessidades. Nessa operação o registro deixa de ser uma ação objetificadora do outro, que observa com um olhar exterior para compreender de modo sistemático suas propriedades. O personagem – por ter um nome, uma família e emoções que podemos compreender – humaniza a alteridade tornando-a potencialmente parte de nossas próprias relações. Com efeito, a esposa de Flaherty explicita claramente em um de seus artigos sobre *Nanook* como se caracteriza esta aproximação:

“Quando Nanook e Nyla e o pequeno Allegoo sorriem para nós do outro lado da tela, tão simples, tão genuínos e verdadeiros, nós, também, nos tornamos simples, genuínos e verdadeiros. Eles são eles mesmos, nós, por nossa vez, nos tornamos nós mesmos. Tudo o que poderia nos separar destas pessoas cai por terra. A despeito de todas nossas diferenças, ou certamente por causa delas, nós nos sentimos unidos a estas pessoas. E este sentimento de união pode aprofundar-se e se tornar um sentimento de união por todas as pessoas e todas as coisas.”³⁹

³⁹ Texto original: *“When Nanook and Nyla and little Allegoo smile out at us from the screen, so simple, so genuine and true, we, too, become simple, genuine, true. They are themselves: we, in turn, become ourselves. Everything that might separate us from these people falls away. In spite of all our differences, indeed the more because of them, we are one with these people. And that feeling of oneness can deepen and become a feeling of oneness with all peoples and*

Os comentários de Frances acrescentam elementos interessantes a esta análise. Em primeiro lugar ela aponta para o papel transformador dessa afeição que, sendo genuína e pura, comunica suas virtudes para o espectador ocidental, sendo capaz de se identificar com a natureza do outro. Nesse processo, a diferença deixa de operar enquanto uma fronteira que separa e distancia – o sorriso que nos alcança do fundo da tela é um traço de união que comunica pela empatia a singularidade do humano. Este processo de aproximação só é possível porque utiliza um personagem principal, que garante um senso de identificação do espectador com o protagonista, produzindo uma dramaticidade que dá à ação um sentido inteiramente humano.

Flaherty percebeu a necessidade de incorporar um personagem principal à narrativa ao realizar sua primeira obra sobre os *inuit*, que antecede a realização do filme *Nanook*. Antes de ir à Baía de Hudson com o único propósito de realizar um filme, Flaherty já havia – em suas inúmeras expedições em busca de minérios de ferro para a companhia canadense *Canadian Railroad* – registrado muitas cenas sobre a vida e os costumes dos *inuits*. Estes registros ocorriam no decorrer de seu trabalho, enquanto não estava ocupado prospectando ou mapeando as regiões exploradas. Ao término de sua última expedição, Flaherty possuía cerca de 70 mil pés de película registrados, o que correspondia a 17 horas e meia de projeção. Este material foi posteriormente editado em Toronto e, enquanto Flaherty estava embalando os negativos para despachá-los à Nova Iorque, deixou cair um cigarro aceso sobre o material, que foi inteiramente destruído pelas chamas. Apesar da tragédia, Flaherty percebeu – segundo seus próprios comentários – que o resultado do primeiro filme era bastante episódico e amador por ele não ter sido capaz de introduzir um fio narrativo ou de “contar uma história”:

all things.” FLAHERTY, Frances Hubbard. *The Odyssey of a Film-Maker*, Beta Phi Mu Chapbook, Number Four, 1960, p. 9-18

“Era totalmente inepto, simplesmente uma cena disto e daquilo, sem relação, sem uma linha narrativa ou qualquer continuidade, e deve ter aborrecido a audiência até a distração. Certamente me aborreceu.”⁴⁰

Embora poucos tenham tido acesso ao resultado deste primeiro filme, ao que parece neste primeiro trabalho os temas eram tratados sem nenhuma conexão ou necessidade interna; como o próprio autor avalia, era apenas “uma cena disto ou daquilo”. Carecia ao filme o sentido dado por uma narrativa, que determina o desenrolar dos acontecimentos e possibilita contar uma história, criando uma coesão entre os diversos temas trabalhados. Esse tipo de coesão interna dá-se, em grande parte, pela construção de um personagem principal – que tem intenções que podemos compreender e emoções que podemos compartilhar. Suas dificuldades, sua coragem, suas decisões e vitórias “costuram” os diversos acontecimentos e guiam o fio narrativo da obra. Nesse modo de construir e focalizar a narrativa no personagem principal reside o nexos da dramaticidade que Flaherty imprime à sua obra: em seu modo de proceder, ele faz com que o espectador se identifique emocionalmente com as situações que estão sendo representadas. Seu comentário indica que Flaherty percebe que o simples registro de cenas, ainda que em terras longínquas, resulta irremediavelmente na sensação de aborrecimento. Ele decide, pois, abandonar este olhar externalista e compor um protagonista que pudesse encarnar as características que, a seu ver, melhor definissem aquele homem e suas condições extremas:

“Minha esposa e eu pensamos sobre isso por um longo período. Finalmente nós percebemos porque o filme era ruim, e nós começamos a vislumbrar que talvez se eu voltasse ao Norte... eu poderia fazer um filme que desta vez daria certo. Por que não pegar um... típico Esquimó e sua família e fazer uma biografia de suas vidas ao longo do ano? Eis aqui um homem que possui menos recursos que qualquer outro

⁴⁰ Texto original: *“It was utterly inept, simply a scene of this and that, no relation, no thread of a story or continuity whatever, and it must have bored the audience to distraction. Certainly bored me.”* ‘Robert Flaherty Talking’. *The Cinema*, 1950. R. Marvell, Pelican.

*homem do mundo. Ele vive em uma desolação que nenhuma outra raça poderia sobreviver. Sua vida é uma constante luta contra a inanição. Nada cresce, ele tem que depender totalmente do que ele pode matar; e tudo isso contra o mais terrível dos tiranos... o penoso clima do Norte, o mais penoso clima no mundo.”*⁴¹

A presença de um personagem principal é um elemento marcante nas duas primeiras obras de Flaherty. No capítulo *Um Olhar Sobre a Cultura* veremos que a escolha do personagem principal nunca será casual: à ela o autor dedicará tempo e esforço. Ao tipificar o nativo, representando aquilo que ele entende que sejam os modos de vida e os costumes da população escolhida através da figura de um personagem central, Flaherty opta por não representar um conjunto anônimo e genérico de nativos (nem, evidentemente, sua variedade interna).

Nesse sentido, o foco dos filmes estará na maior parte do tempo voltado ao personagem principal, e posteriormente aos personagens secundários que comporão sua família. Como será visto mais detalhadamente a seguir, a família é um elemento muito importante nos filmes de Flaherty, pois forma a base sobre a qual se desenvolverão as ações do personagem principal.

Se observarmos o filme *Nanook* atentamente, em alguns poucos momentos poderemos ver outros indivíduos além do protagonista e sua família, como por exemplo no momento em que “*um dos espiões de Nanook avista numa ilha ao longe uma morsa*”⁴², e o grupo segue – cada qual em seu caiaque – rumo a referida ilha. Contudo, estas outras pessoas nunca receberão um aprofundamento maior ao longo da narrativa, permanecendo apenas como pano de fundo para as ações do protagonista. Já o filme *Moana* procura ampliar um pouco mais a esfera de

⁴¹ Texto original: “*My wife and I thought it over for a long time. At last we realized why the film was bad, and we began to get a glimmer that perhaps if I went back to the North... I could make a film that this time would go. Why not take a... typical Eskimo and his family and make a biography of their lives throughout the year? Here is a man who has less resources than any other man in the world. He lives in a desolation that no other race could possibly survive. His life is a constant fight against starvation. Nothing grows; he must depend utterly on what he can kill; and all of this against the most terrifying of tyrants... the bitter climate of the North, the bitterest climate in the world.*” ‘Robert Flaherty Talking’. *The Cinema, 1950*. R. Marvell, Pelican.

⁴² Momento que ocorre aos 17 minutos e meio de filme.

personagens da narrativa: um grande exemplo é o tatuador Tufunga, que recebe uma atenção especial no momento em que está sendo realizado o referido adorno sobre o corpo de Moana. Além disso, o filme procura mostrar em algumas cenas finais, momentos em que todos do grupo estão dançando (“*Reunindo o povo em um baile cerimonial*”), dando um sentido mais preciso da coletividade do que o filme *Nanook*.

De qualquer forma, em ambos os filmes não são muito utilizadas afirmações generalistas sobre a população como um todo, já que o foco do narrador sempre procura se limitar ao âmbito dos personagens. Em *Moana* há apenas uma passagem em que o narrador se refere genericamente ao grupo cultural, precisamente no momento em que o filme está chegando ao seu clímax – a realização da tatuagem: “*Há uma prova que deve passar todo Polinésio para ganhar o direito de chamar-se homem.*” Nos outros momentos o filme procura centrar-se na figura de Moana e de sua família.

O que nos parece interessante observar é que os protagonistas dos filmes de Flaherty acabam por tipificar a particularidade dos modos de vida em que estão inseridos por meio de qualidades que o autor considera universais, tais como a coragem e a força. Embora *Nanook* seja um chefe de família com mulher e filhos responsável pelo seu sustento, e *Moana* ainda esteja passando para a vida adulta, ambos os personagens são caracterizados como heróis. *Nanook* por sua coragem em desafiar os maiores perigos a fim de garantir a sobrevivência de sua família e de seus seguidores, e *Moana* por suportar corajosamente a dor da tatuagem que o levará rumo à vida adulta. A importância do personagem para a caracterização do tipo de *filme de viagem* desenvolvido por Flaherty exige uma análise um pouco mais detalhada dos procedimentos implicados em sua construção. Vejamos pois, a seguir, como é construída a figura de ambos os protagonistas nos dois filmes.

*

*

*

3. Os protagonistas Nanook e Moana

Nanook é caracterizado como “*Chefe dos Itiimuits e grande caçador através de toda Ungava*”; cabe a ele prover de alimentos não apenas a sua família, mas também um grande número de seguidores. Como no Ártico o cultivo de alimentos é totalmente impossível devido ao rigor do clima, a caça se constitui enquanto uma parte essencial da alimentação daquelas pessoas⁴³.

O filme *Nanook* procura representar esta relação de dependência da atividade de caça entre os *inuit* através de dois elementos centrais constantemente ressaltados:

a) a valorização da figura de Nanook enquanto um grande caçador:

“*A caçada de Nanook de um ano, além de raposas, focas e morsas, chegou a sete ursos polares, os quais foram mortos pelas suas mãos, apenas com o seu formidável arpão.*”⁴⁴ O valor do caçador é medido aqui pela relação aparentemente desigual entre o tamanho e a força dos animais e a precariedade dos meios – as mãos de Nanook e seu formidável arpão. É a ênfase nessa desproporção que torna a atividade rotineira da caça um empreendimento heróico.

b) a importância de Nanook para a sobrevivência do grupo:

“*Uma plataforma de gelo trazida pelo oceano bloqueia cento e sessenta quilômetros do litoral. O grupo já está passando fome e sem poder se locomover. Nanook, como grande caçador que é salva a todos.*”⁴⁵ As habilidades de Nanook – não apenas enquanto um grande caçador, mas também por sua desenvoltura em andar em blocos de gelo flutuantes – permitem a manutenção do grupo através da superação de situações difíceis, que são trazidas pela adversidade do clima e sua imprevisibilidade.

⁴³ Segundo o pesquisador Pierre Robbe, a foca constitui $\frac{3}{4}$ da alimentação *inuit*. ROBBE, Pierre. *Les Inuit d'Ammassalik, Chasseur de l'Arctique*. Mémoires du Muséum National d'Histoire Naturelle, tome 159. Ethnologie, Paris, 1994, p. 16

⁴⁴ Passagem do filme no qual o personagem chega ao posto comercial a fim de trocar as peles de suas caças por outros objetos.

⁴⁵ Momento do filme logo após a viagem ao posto comercial, onde será representada a pesca ao salmão.

Em *Moana*, o personagem principal é caracterizado enquanto um belo e forte jovem, que se prepara para um momento importante de sua vida: a passagem para a vida adulta. O filme retrata os preparativos que envolvem este tipo de acontecimento, culminando com o rito em si que é marcado pela realização de uma tatuagem no corpo de Moana.

O filme procura ressaltar as características de Moana principalmente durante o Siva⁴⁶, uma espécie de dança ritual que antecede o momento da tatuagem. Primeiramente, Fa'angase ajuda Moana a prepará-lo para o Siva: sentada próxima a ele, ela ajeita flores na coroa sobre sua cabeça e passa uma espécie de óleo sobre seu corpo. Suas atitudes são carinhosas e delicadas, evidenciando um cuidado extremo. Posteriormente, inicia-se a dança propriamente dita: a câmera permanece fixa sobre a figura de Moana, enquanto ele elabora graciosos movimentos com suas mãos e braços, permanecendo levemente agachado. Embora em determinado momento do filme Fa'angase também esteja dançando, a câmera privilegia a imagem de Moana, ressaltando seus graciosos movimentos. Durante a dança, o narrador comenta:

“Quem pode dançar o Siva melhor que Moana? (...) Orgulho de beleza (...) Orgulho de força.”

Após o Siva, o filme procura retratar detalhadamente a execução da tatuagem. A câmera seguidamente enquadra as mãos do tatuador, mostrando a técnica e os instrumentos necessários à execução do procedimento: agulhas feitas de osso levemente embebidas em um pouco de tinta negra, e um pequeno martelo que compassadamente golpeia o pente de agulhas sobre a pele, imprimindo desenhos geométricos no corpo de Moana. Ao mesmo tempo em que a câmera nos mostra o rosto do tatuador, extremamente concentrado em seu nobre trabalho, ela também revela o rosto de Moana, ressaltando suas feições contorcidas pela dor. A todo

⁴⁶ Vide imagem 13 e 14.



Imagem 13: Moana dançando o Siva



Imagem 14: Pe'a e Fa'angase dançando o Siva

momento, porém, o narrador procura destacar as características nobres de Moana, que o fazem se comportar como um herói:

“Três semanas não é muito tempo para Moana. É ruim sim, mas seu coração é forte.” O filme ressalta que a coragem e a força que caracterizam Moana são capazes de possibilitar a superação desta dura prova, permitindo a passagem do personagem principal para a vida adulta.

Ainda que os dois filmes estejam centrados em um personagem principal caracterizado enquanto um herói, estes não estão sozinhos, mas se inserem em uma unidade familiar que dá suporte e encorajamento às suas ações. Tendo em vista que o esforço heróico que caracteriza a narrativa de seus feitos está voltado para o provimento da subsistência de sua família – esforço cujo valor qualquer audiência pode aquilatar – o grupo familiar (através de suas expressões de carinho e amizade) se torna o pano de fundo, o contexto, através do qual o personagem principal ganha destaque. Barsam vai ainda mais longe em sua análise do lugar da família na narrativa de Flaherty avançando a idéia de que é ela quem dá ao personagem principal a razão para sua luta contra a natureza:

“O mundo de Flaherty é centrado em seus heróis competentes e dominado por eles. Mas é a confiança do homem na unidade familiar que o sustenta e o encoraja em sua luta com a natureza, que dá a ele razão para esta luta, especialmente quando ela envolve a caça por comida, e que o recompensa com os repousantes e duradouros prazeres do companheirismo e do amor.”⁴⁷

Nesse sentido a família do personagem principal torna-se o contexto humano que dá sentido às ações do protagonista, a partir do qual seu valor pode ser mensurado, consolidando uma estrutura através da qual a figura do herói se destaca.

⁴⁷ Texto original: *“Flaherty’s world is centered on his competent heroes and dominated by them. But it is man’s reliance on the family unit that sustains and encourages him in his struggle with nature, that gives him a reason for that struggle, especially when it involves hunting for food, and that rewards him with the quiet and lasting pleasures of companionship and love.”*
BARSAM, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: the artist as myth and filmmaker*. Indiana University Press, 1951, p. 07

* * *

A análise desenvolvida até o momento procurou demonstrar que, embora os filmes de Flaherty sejam contemporâneos ao gênero cinematográfico dos *filmes de viagem*, o autor desenvolveu uma linguagem bastante particular de representação. Em primeiro lugar, podemos perceber que obviamente a intenção do autor não está voltada para a reprodução da história de uma expedição ou as peripécias vividas pelo observador ocidental durante sua incursão a países longínquos. Vimos que na verdade ele desloca seu olhar do personagem do explorador para o personagem do nativo. Este deslocamento o afasta radicalmente, a nosso ver, da vertente caracterizada por André Bazin como *etnografia do explorador*.

A preocupação de Flaherty em manter a todo momento o foco principal no nativo, e não no explorador – ou na pessoa que estaria entrando em contato diretamente com esta população, fica clara em um de seus depoimentos. Após mostrar sua primeira filmagem sobre os *inuit* (filmagem esta que antecede *Nanook*, como foi descrito na página 15) para integrantes da American Geographic Society e do Explorer's Club em Nova Iorque ele comenta:

*“As pessoas eram tão educadas, mas eu podia ver que o interesse que elas tinham no filme era um interesse amigável de querer saber onde eu havia ido e o que eu havia feito. Isso não era o que eu queria de forma alguma. Eu queria mostrar os Inuit. E eu queria mostrá-los não do ponto de vista civilizado, mas como eles viam eles mesmos, como ‘nós, as pessoas’. Então eu me dei conta de que eu deveria trabalhar de um modo totalmente diferente.”*⁴⁸

⁴⁸ Texto original: *“People were so polite, but I could see that what interest they took in the film was the friendly one of wanting to see where I had been and what I had done. That wasn't what I wanted at all. I wanted to show the Inuit. And I wanted to show them not from the civilized point of view, but as they saw themselves, as ‘we, the people’. I realized then that I must go to work in an entirely different way.”* *The World of Robert Flaherty*. In: CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye: The life of Robert J. Flaherty*. London: W. H. Allen, 1963, p. 77

Flaherty se dá conta de que tem que trabalhar de outro modo. Em seu próximo filme sobre os *inuit*, ele procurará centrar o desenvolvimento da obra no nativo, e não em sua própria figura (ou na de algum outro personagem ocidental). Mas ele vai mais longe, sua busca expressiva é construir o personagem nativo a partir do ponto de vista do nativo, e para isso ele adota a figura de um personagem principal que reúne qualidades essenciais – tais como coragem e força.

Este elemento central da obra de Flaherty o distancia também, a nosso ver, da outra vertente do gênero cinematográfico *filmes de viagem*, que procura representar a tradição cultural ou aspectos cotidianos da vida de populações não ocidentais. Flaherty não apenas detém sua câmera sobre o nativo, mas procura compartilhar com ele sua maneira de ver o mundo. Através deste procedimento, ele rompe com o modo de representação exotizante do nativo fortemente influenciado pelo ambiente cultural do colonialismo e estimulado pelas exposições universais, onde o nativo era apreendido como objeto material e espiritual da conquista civilizatória. Barnouw ressalta essa íntima relação entre a produção fílmica da época e a particularidade do olhar colonialista que leva a uma representação do nativo enquanto um ser exótico – no sentido de possuir costumes e rituais extremamente diferentes dos europeus – e enquanto um ser que se mantém subordinado à superioridade européia:

“Os países com produção fílmica dominante neste período eram nações com impérios coloniais. Não surpreendentemente, seu trabalho refletia as atitudes que fizeram a colonização racional. A cobertura dos ‘nativos’ geralmente mostrava-os de maneira encantadora, graciosa, às vezes misteriosa, geralmente leal, gratos pela proteção e liderança dos Europeus. Os Europeus eram benevolmente interessados em coloridos rituais nativos, costumes, danças e procissões. Os nativos eram encorajados a exhibir estes graciosos materiais para a câmera.”⁴⁹

⁴⁹ Texto original: “The leading film-producing countries of this period were nations with colonial empires. Not surprisingly, their work reflected the attitudes that made up the colonial rationale. Coverage of ‘natives’ generally showed them to be charming, quaint, sometimes mysterious, generally loyal, grateful for the protection and guidance of Europeans. Europeans were

Nessa tentativa de romper com esta forma de olhar o nativo (como se o sentido de seu ser se encerrasse e dependesse unicamente dos seus modos de relação com o civilizado) reside, a nosso ver, a originalidade da obra de Flaherty, distinguindo-a dos filmes que estavam sendo realizados naquela época sobre populações não ocidentais. O autor também foi capaz de inovar através de seu modo bastante particular de representação de outras populações: o uso de uma narrativa que mantém as seqüências encadeadas, estruturadas através da utilização de um protagonista que costura os diversos acontecimentos, e de personagens secundários que constituem a família do protagonista, formando uma base na qual o personagem central é caracterizado como um herói. Todos estes elementos demonstram uma maior complexidade narrativa em relação aos *filmes de viagem* que eram realizados até então.

Nos capítulos seguintes vamos nos deter mais detalhadamente sobre o modo como Flaherty elabora esta representação, tomando como objeto de estudo as duas obras escolhidas para esta dissertação. No próximo capítulo veremos que os grupos culturais caracterizados por Flaherty em ambos os filmes são apresentados diretamente, como se não houvesse qualquer interferência do diretor ou do realizador da película. Assim, através destes recursos narrativos, o autor procura diminuir a distância entre o nativo e o espectador, dando credibilidade a sua representação. Veremos como operam estes recursos no capítulo a seguir.

benevolently interested in colorful native rituals, costumes, dances, processions. The native was encouraged to exhibit these quaint matters for the camera." BARNOUNN, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford University Press, 1983, p. 23

CAPÍTULO II – Efeito de Realidade

No capítulo anterior procurei fazer uma rápida contextualização histórica do ambiente no qual emerge a abordagem cinematográfica característica dos dois primeiros filmes de Flaherty. Ao esboçar o panorama geral da produção de imagens e filmes de viagens da passagem do século XIX para o XX, busquei identificar o modo particular através do qual os filmes de Flaherty voltaram seu foco principal diretamente às populações nativas, e não às aventuras protagonizadas pelo explorador.

Neste capítulo, procurarei evidenciar os recursos narrativos utilizados pelas obras escolhidas com o intuito de representar de maneira realista as populações de Ungava e de Samoa. Como veremos, o movimento da narrativa se caracteriza pelo esforço de diminuir a distância entre a população representada e o espectador, através de mecanismos que garantem credibilidade à imagem.

Uma análise atenta e sistemática dos filmes nos permite perceber que seu eixo narrativo se constrói em torno da intenção de apresentar aos espectadores dos grandes centros urbanos uma visão que se quer detalhada da vida de populações geograficamente isoladas e longínquas, que possuem um modo de viver muito distinto do nosso. Vemos que ambos os filmes se iniciam com o propósito de **mostrar** a vida das populações ali representadas:

Com efeito, em *Nanook*, uma das primeiras cartelas afirma que “*Este filme mostra a vida de Nanook (O urso), sua família e do pequeno grupo de seus seguidores*”; assim como *Moana* procura “*mostrar a vida e os costumes dos habitantes de Samoa*”. Como veremos, o uso da palavra **mostrar** é bastante significativo. Mostrar transmite a idéia de que estes filmes seriam um instrumento capaz de *fazer ver, dar a conhecer, manifestar* ou *revelar*⁵⁰ outras realidades inacessíveis e portanto inexistentes para nós – ele as coloca no nosso horizonte de experiência.

⁵⁰ Definições do dicionário Aurélio para o verbete **mostrar**.

O uso da palavra mostrar tem portanto duas implicações. Primeiro, a de que as imagens seriam um veículo apto a transportar estas realidades, conduzindo-as do contexto no qual foram originadas (os locais onde residem as populações nativas) ao público localizado nos grandes centros urbanos. Nesse sentido, as imagens seriam capazes de reduzir as distâncias que separam os espectadores ocidentais das mais isoladas populações nativas, possibilitando uma forma de ligação entre estes dois contextos tão diferentes. Além disso, as imagens seriam – por sua aparente neutralidade e objetividade – capazes de realizar esta transposição de forma imediata, permitindo que os espectadores dos grandes centros urbanos pudessem ver diretamente a realidade das populações nativas sem que qualquer intermediação humana fosse necessária.

A segunda implicação do uso da palavra mostrar seria o fato de que, a fim de possibilitar esta transposição realizada pelas imagens, faz-se necessária a presença de alguém que tenha quebrado a barreira deste isolamento geográfico, se deslocando fisicamente de um local a outro com a finalidade de registrar o modo de vida destas populações nativas. Ou seja, o ato de revelar pressupõe a existência de um observador privilegiado, cujo olhar é capaz de captar algo que não está evidente aos olhos dos outros observadores. Com efeito, o isolamento e a distância são os elementos persuasivos de que o que está sendo mostrado não pode ser diretamente visto por outras pessoas sem ser revelado por este observador privilegiado. Percebe-se, pois, a importância da construção do lugar de observação na estruturação daquilo que ele “mostra”, importância essa que sugere uma interessante prerrogativa deste observador privilegiado em relação aos espectadores de seu filme: “Você estava lá... porque eu estava lá”.⁵¹

⁵¹ James Clifford elabora uma interessante apreciação a esse respeito ao analisar esta relação na antropologia, discutindo de que forma o antropólogo se constitui historicamente e se consolida enquanto uma “autoridade etnográfica”. O paralelo entre a análise desenvolvida por Clifford e os filmes de Flaherty será feita mais adiante.

A imagem em movimento sugere portanto uma presença dupla: primeiro, a da cena diante das lentes, que garantiria a neutralidade e objetividade do fato registrado pela câmera, permitindo ao filme mostrar a realidade de populações distantes como se elas fossem diretamente transportadas às poltronas dos espectadores; segundo, a do cineasta por trás das câmeras, que seria capaz de revelar a vida dessas populações isoladas aos espectadores dos grandes centros urbanos. O modo como este observador privilegiado está inscrito no filme e de que forma ele revela este elemento observado é a questão que será analisada a seguir.

Para que possamos compreender melhor a inscrição do observador na narrativa fílmica é preciso dar atenção ao estatuto do olhar na obra desse autor. Alguns biógrafos de Flaherty, tais como Paul Rotha e Arthur Calder-Marshall, parecem ter-se impressionado com o olhar do próprio autor, enfatizando sua limpidez e inocência:

“A primeira vez que você encontra Flaherty, e certamente em todas as outras ocasiões, você nota, antes de mais nada, seus olhos. Eles eram de um azul límpido e brilhante, tais como lagos na vasta e vigorosa paisagem de seu rosto”⁵², escreve um biógrafo, Paul Rotha. Outro comentador do trabalho de Flaherty, Arthur Calder-Marshall, chamou atenção ao que ele julgava ser a qualidade particular de sua visão, publicando sua biografia sob o título O Olho Inocente (1963). Certamente muitos críticos de cinema notaram a relutância de Flaherty em seguir a era do som, resolutamente permanecendo um realizador silencioso diante do desenvolvimento tecnológico e da ascensão dos filmes falados. Estas observações sobre o trabalho de Flaherty indicam algumas das importantes características que devemos considerar em qualquer exame de sua visão cinematográfica. Pois o projeto de Flaherty era, acima de tudo, sobre a visão.”⁵³

⁵² Vide imagem 15.

⁵³ Texto original: *“The first time you met Flaherty, and indeed on all other occasions, you noticed, before anything else, his eyes. They were a limpid, brilliant blue, lying like lakes in the broad and rugged landscape of his face”, writes one biographer, Paul Rotha. Another*



Imagem 15: Flaherty

commentator on Flaherty's work, Arthur Calder-Marshall, drew attention to what he judged to be the particular quality of his vision, publishing his biography under the title *The Innocent Eye* (1963). Certainly many film critics have noted Flaherty's reluctance to embrace the era of sound, resolutely remaining a silent film-maker in the face of technological development and the rise of the 'talkies'. Such observations about the work of Flaherty indicate some of the important features we must consider in any examination of his cinematic vision. For Flaherty's project was, above all, about vision." GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer's Eye: Ways of seeing in anthropology*. Cambridge University Press, 2001, p. 46-7

Como mostra o comentário de Anna Grimshaw, a construção cinematográfica de Flaherty põe em primeiro plano as virtudes da observação. É de seu olhar astuto e atento aos detalhes que depende o desenvolvimento da seqüência narrativa, já que ela não é construída de antemão. Com efeito, a escolha das cenas, o enquadramento da câmera, a ação dos personagens... tudo, enfim, é resultado da observação direta da vida cotidiana daquelas pessoas, e não, como se poderia supor, de um planejamento ou roteiro pré-definido. Em sua carreira, Flaherty não costumava produzir um roteiro para seus filmes; às vezes utilizava uma pequena sinopse, como no caso de *O Homem de Aran*. Nos momentos em que foi obrigado a seguir um roteiro previamente escrito por outras pessoas, recorrentemente fazia modificações no que estava programado, de modo a seguir prioritariamente sua intuição.

Como a observação era um elemento fundamental na construção da narrativa nos filmes de Flaherty, seu método de filmagem invariavelmente incluía uma longa estadia junto à população a ser representada⁵⁴. Neste período anterior as filmagens, Flaherty deixava-se absorver pelo espírito daquela população, acompanhando suas tarefas diárias, vivenciando momentos cotidianos e fotografando tudo o que lhe parecia interessante.

*“Embora seu método de desenvolvimento da narrativa não fosse totalmente estabelecido, ele seguia um padrão previsível, primeiro estabelecendo-se na localidade para assimilar a vida cotidiana da população ali residente, depois fazendo amigos e ganhando sua confiança, e finalmente começando a rodar. Quando ele tinha um roteiro preparado por outros (como em *Elephant Boy* ou em *The Land*), ele frequentemente negligenciava-o em favor de suas percepções diretas. Ele gastava um longo tempo nas locações fazendo seus filmes, trocando uma concepção por outra e, conseqüentemente, fotografando tudo.”*⁵⁵

⁵⁴ Vide imagem 16.

⁵⁵ Texto original: *“Although his method of developing the narrative was not wholly fixed, he followed a predictable pattern, first settling down in the locality to assimilate the everyday life of the people who lived there, then making friends and earning their confidence, and finally*



Flaherty with Nyla, Nanook's wife

Imagem 16: Flaherty e Nyla, a esposa de Nanook

*beginning to shoot. When he had a script prepared by others (as in *Elephant Boy* or *The Land*), he often overlooked it in favor of his direct perceptions. He spent a long time on location making his films, exchanging one conception for another and, therefore, photographing everything.”* BARSAM, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: the artist as myth and filmmaker*. Indiana University Press, 1951, p. 8-9

Vemos que o método de filmagem de Flaherty dependia de uma inserção do diretor nas comunidades que ele desejava representar. Ao procurar retratar as populações nativas do ponto de vista das próprias comunidades, Flaherty buscava se integrar, de maneira a construir uma visão dos modos de vida e dos costumes que fosse o mais representativa possível da realidade na qual ele estava entrando em contato. Com efeito, Barsam continua:

*“Ele queria estar integrado a estas sociedades que eram o objeto de seus filmes, de modo que ele pudesse fazer um registro de suas vidas que fosse fiel a sua visão, quer ele expressasse essa verdade através de uma filmagem real ou encenada.”*⁵⁶

Retomaremos esta questão colocada pelo autor – filmagem real *versus* filmagem encenada – mais adiante, quando discutiremos o modo através do qual os filmes de Flaherty estabelecem, principalmente durante a etapa de apresentação, um “acordo” com o espectador que determina a origem real daquilo que está sendo representado. No momento, gostaria de me ater ao fato de que a metodologia de filmagem utilizada por Flaherty – caracterizada por uma longa permanência junto às populações locais – está explicitada na apresentação de ambas as obras: *Nanook* comenta que o filme “se originou nas experiências de Robert Flaherty como explorador no período de 1912-1919.”, e *Moana* completa: “Os autores viveram durante dois anos em um de seus povoados”.

A indicação de que o autor permaneceu longamente em campo é significativa. Obviamente, qualquer realizador que vá fazer um filme sobre as populações do Ártico e de Samoa teria que permanecer em campo ao menos durante as filmagens. Entretanto, aqui o filme nos fala em **anos** de permanência, e isso tem um impacto expressivo sobre o espectador. A presença prolongada do realizador junto às populações escolhidas opera como uma forma de garantir legitimidade às cenas

⁵⁶ Texto original: “He wished to be integrated into those societies that were the subjects of his films, so that he might arrive at a record of lives that was truthful to his vision, whether he expressed that truth through actual or restaged footage.” *Opus cit.* p. 9

exibidas, assegurando sua procedência e a qualidade necessária ao registro das imagens. Acima de tudo, esta indicação garante ao espectador a existência de um observador privilegiado, que sabe sobre o que está falando, que conhece e é capaz de captar o que há de mais significativo sobre estas populações.

A frase exibida durante a apresentação de *Nanook* é ainda mais significativa, pois revela que o filme se originou nas experiências do autor. Ora, como aponta James Clifford, “*A experiência evoca uma presença participativa, um contato sensível com o mundo a ser compreendido, uma relação de afinidade emocional com seu povo, uma concretude de percepção.*”⁵⁷ Embora a frase acima citada refira-se – de acordo com o contexto na qual foi extraída – à experiência em campo vivenciada por um antropólogo, ela poderia perfeitamente descrever o tipo de afinidade emocional que marca o período no qual Flaherty permanecia junto às populações nativas preparando-se para sua filmagem.

A questão da permanência em campo por longos períodos foi um elemento chave para a emergência da antropologia moderna, pois permitiu que o antropólogo estabelecesse uma relação imediata com o mundo nativo. Tal como foram propostos por Malinowski, os novos métodos de observação das culturas dependiam de uma vivência intensiva e de uma participação meticulosa na vida cotidiana das populações estudadas. Estes métodos tinham como finalidade procurar capturar o modo como as populações nativas viam o mundo, isto é, sua própria mentalidade. Assim sendo, Malinowski sugeria que o pesquisador deveria viver cerca um ano ou mais em uma comunidade reduzida, aprendendo a se comunicar inteiramente em língua nativa, e estudando minuciosamente todos os pormenores da vida e dos costumes da população pesquisada. Somente através desta imersão no cotidiano da vida nativa e da observação sistemática e detalhada – por meio da coleta de histórias, do acompanhamento dos ritos, da descrição de instituições e de entrevistas – seria

⁵⁷ CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. RJ: UFRJ, 1998, p. 38

possível a obtenção de um conjunto satisfatório de conhecimentos necessários à realização de abstrações antropológicas posteriores

Embora o trabalho de imersão de Flaherty junto às populações nativas fosse muito mais intuitivo do que a maneira meticulosa e sistemática definida por Malinowski para a pesquisa de campo antropológica, tanto Flaherty quanto Malinowski inauguraram uma nova forma de observar o nativo que depende basicamente do tipo de relação que com ele se estabelece. A pesquisa de campo estabelecida por Malinowski preconizava que os antropólogos deveriam ter um contato direto com as populações pesquisadas, rompendo com a metodologia da pesquisa antropológica anterior, produzida em um gabinete a partir da leitura de relatos, documentos, informantes e dados de segunda mão. A metodologia adotada por Malinowski propunha que a informação de um pesquisador deveria ser conseguida em primeira mão, e para isso levava o antropólogo até o seu objeto de estudo. Nesse deslocamento do lugar de observação transforma-se também a representação do homem nativo – suas motivações, comportamentos e emoções se tornam compreensíveis e acessíveis ao leitor. Flaherty também rompe com o modelo representacional dos *filmes de viagem* anteriores, que adotava o ponto de vista civilizatório, técnico e moral do mundo ocidental para representar as culturas nativas, apresentando-as de maneira exótica, esquemáticas e como elementos curiosos a serem vistos pelos olhos ocidentais. Ao buscar retratar as populações nativas através de seu próprio ponto de vista, Flaherty precisa posicionar-se de outro modo para observar, e para isso procura integrar-se a estas culturas, estabelecendo portanto um olhar mais intimista e horizontal. Qual seria o resultado expressivo deste processo é uma questão importante, que será discutida no próximo capítulo.

De qualquer forma, pode-se dizer que ao colocar no centro de sua visão o modo de ver nativo, Flaherty produziu no campo do audiovisual uma “revolução” semelhante àquela que Malinowski produziu no campo antropológico: renovou o modo de ver e de representar o nativo. O que é interessante ressaltar aqui é que, tanto a

narrativa de Malinowski quanto a de Flaherty, porque produzidas necessariamente em situação de isolamento e por longos períodos, desenvolvem mecanismos muito semelhantes para persuadir a audiência da autenticidade da imagem que elas transmitem. Para ambos era de fundamental importância que as informações transmitidas por suas obras (através dos textos ou através das imagens) não fossem percebidas como ficção, ou resultado de uma criatividade autoral. Nesse sentido, havia a preocupação de que elas fossem consideradas produto de uma realidade empírica, objetivamente adquirida através do contato direto com a realidade observada. No caso de Malinowski, James Clifford observa que:

“como mostram suas notas para a crucial Introdução de ‘Os Argonautas’, [ele] estava muito preocupado com o problema retórico de convencer seus leitores de que os fatos que estava colocando diante deles eram objetivamente adquiridos, não criações subjetivas.”⁵⁸

O estilo documental que dá suporte a este tipo de descrição etnográfica depende, pois, do que estamos chamando aqui de “efeito de realidade” para persuadir sua audiência. Para produzi-lo, tanto Malinowski quanto Flaherty procuraram utilizar em suas obras alguns mecanismos que induzem o leitor / espectador a se convencer da objetividade e da natureza empírica dos fatos ali apresentados. Vejamos com mais detalhes alguns deles:

O primeiro mecanismo é garantir, logo no início da obra, a procedência idônea de todas as informações que serão transmitidas ao leitor / espectador. Com esse objetivo, tanto o antropólogo quanto o cineasta irão inscrever, ainda que de modo passageiro, sua própria presença nos locais representados: o registro dessa presença física junto ao nativo assegura que o contato direto existiu e, por conseqüência, os autores garantem a autenticidade do material que será transmitido, comprovando sua obtenção em primeira mão. Com efeito, Malinowski irá dispor ostensivamente, logo no

⁵⁸ CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. RJ: UFRJ, 1998, p. 26

primeiro capítulo de seu consagrado livro *Os Argonautas*, fotografias da tenda do etnógrafo, armada entre as casas da aldeia Kiriwina. Contrapondo-se aos autores “que nunca estiveram lá”, as fotos do autor podem comprovar sua vivência. De maneira equivalente, Flaherty irá afirmar – tanto na apresentação de *Moana* quanto na apresentação de *Nanook* – que ele esteve em contato direto com a população representada, permanecendo na comunidade nativa durante vários anos.

O segundo mecanismo seria a construção, através de artifícios literários ou filmicos, da imediaticidade desta representação; isto é, as obras procurariam se organizar de tal maneira que os leitores / espectadores tivessem a sensação de estarem entrando em contato diretamente com as culturas representadas. Para tanto, as obras procuram elaborar formas de envolver o leitor / espectador, proporcionando a ele uma fruição direta desta experiência.

Em seu livro *The Ethnographer's Magic*, Stocking analisa vários artifícios literários utilizados por Malinowski em *Os Argonautas*, tais como suas construções narrativas envolventes, o uso da voz ativa no “presente etnográfico” e as dramatizações encenadas da participação do autor em cenas da vida trobriandesa. Segundo ele, tais artifícios são utilizados pelo autor para que “sua própria experiência quanto à experiência dos nativos [pudesse] se tornar também a experiência do leitor.”⁵⁹

No caso de Flaherty, a força da imediaticidade é triplamente marcada: em primeiro lugar, as populações representadas aparecem como vivendo isoladas, sem contato com regiões e povos vizinhos⁶⁰; em segundo lugar, elas são geograficamente distantes, exigindo do cineasta um grande esforço em termos de tempo e dinheiro

⁵⁹ STOCKING Jr., G. W. *The Ethnographer's Magic. Fieldwork in British anthropology from Tylor to Malinowski*. Observers observed, essays on ethnographic fieldwork. History of anthropology, vol. 1, The University of Wisconsin Press, 1983, p. 106

⁶⁰ Como veremos mais adiante, tanto a cultura *inuit* quanto a população de Samoa já possuíam intenso contato com a civilização ocidental, incorporando alguns de seus costumes como roupas e armas de fogo. Além disso, tanto os *inuit* quanto os povos de Samoa já mantinham contato com os povos circunvizinhos há muito mais tempo. O antropólogo Malinowski, que se estabeleceu durante dois anos nas ilhas Trobriand, descreve em seu livro *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922) um intenso sistema de trocas entre os povos dessas ilhas – chamado *kula*.

para seu deslocamento; e em terceiro lugar estas populações se apresentam enquanto uma forma de vida que tem uma relação imediata com a Natureza, com pouca ou quase nenhuma intermediação entre o homem e o mundo natural⁶¹. Veremos então como pode ser caracterizada esta imediaticidade nos filmes de Flaherty.

Para que esta transposição entre realidade e representação apareça de forma imediata e não distanciada, os filmes utilizam uma série de recursos que procuram diminuir a visibilidade das operações de construção do olhar e da percepção. Estes recursos acabam criando um acordo tácito entre realizador e espectador, no qual as imagens passam a ocupar o lugar do mundo real durante sua apresentação. Assim, por meio de um “contrato” não-revelado, os espectadores aceitam que as imagens correspondem diretamente a uma realidade empírica observada, e que dizem respeito a fatos que ocorreram no mundo histórico. Como coloca João Salles:

*“Diante desses filmes, realizador e espectador estabelecem um contrato pelo qual concordam que tais pessoas existiram, que disseram tais e tais coisas, que fizeram isso e aquilo. São declarações sobre o mundo histórico, e não sobre o mundo da imaginação. Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca fé neste contrato.”*⁶²

A consolidação deste contrato implica na aceitação de uma relação particular entre realidade e representação. Em primeiro lugar, este contrato coloca o espectador em uma posição privilegiada, na qual ele compartilha com o realizador o *status* de observador direto, como se ele próprio tivesse sido transportado para aquele local isolado. Em segundo lugar, o realismo presente na construção das imagens permite ao autor fazer prevalecer a idéia de que, no momento em que a câmera se afasta, aquela realidade permaneceria inalterada, como se o registro tivesse apenas

⁶¹ As relações entre esse homem e a natureza é um dos temas chave nos filmes aqui analisados, e a ele dedicaremos parte importante de nossa análise no capítulo *Um Olhar Sobre a Natureza*.

⁶² SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*, p. 38, in: MARTINS, J.de Souza et alli: *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. SP: EDUSC, 2005, p.57-71

capturado um fluxo natural da história daquelas populações. O terceiro ponto – talvez mais importante para esta análise – é o de que este contrato sugere que a cena, apesar de ser apenas um fragmento deste fluxo, aparece como a totalidade da vida daquelas populações, como se os personagens continuassem a fazer e dizer as mesmas coisas após as filmagens.

De que modo então esta imediaticidade é construída? Quais são os termos deste contrato? No caso de *Nanook* e *Moana*, os elementos que permitem criar esta relação entre realidade e representação estão presentes sobretudo durante a apresentação, momento em que os filmes definem um campo de sentido que irá determinar a forma pela qual as imagens serão vistas a seguir. A apresentação constitui um momento chave, no qual uma série de informações referentes ao local diegético são transmitidas ao espectador, de modo a potencializar esta indexalidade. Veremos a seguir como este processo é consolidado.

Para que o contrato com o espectador seja convalidado, é necessário que ele – o espectador – esteja certo de que o mundo ali representado de fato existe tal qual ele se apresenta, e não seja apenas obra da imaginação do autor. De forma a legitimar este contrato, o filme deve fornecer evidências de que as imagens dizem respeito ao mundo histórico, mundo no qual o espectador também está presente e que lhe é contemporâneo enquanto sujeito.

Uma das formas de fornecer estas evidências é situar geograficamente o espectador – às vezes até mesmo com o uso de mapas. Os mapas permitem dar lugar no mundo histórico através da geografia, fazendo com que o espectador conheça e se aproprie do local assim representado.

Este mecanismo de caracterização do local diegético através da descrição e do fornecimento de informações está presente nas duas obras escolhidas para esta dissertação. *Nanook* define o local onde está situado o protagonista e sua família como: “*são do Norte de Ungava*” (...) “*a área de caça de Nanook e seus seguidores é um pequeno reinado quase do tamanho da Inglaterra, mas ocupado por menos de*

trezentas pessoas”. Da mesma forma o faz *Moana*: “Este filme foi realizado no Samoa Britânico, sob o mandato da Nova Zelândia”.

Além de informações sobre o local diegético, a apresentação dos filmes é o momento onde se concentram uma série de informações sobre as populações representadas e as condições nas quais os filmes foram realizados:

“Nenhum outro poderia sobreviver à esterilidade do solo e o rigor do clima; mesmo assim aqui, tão dependente na vida, que é sua única fonte de comida, vive o mais alegre povo do mundo. O corajoso, amável, alegre e divertido Esquimó. 'Itiuimuits' muito esperançosos, são do Norte de Ungava, e que pela sua lealdade e paciência, fez esse filme possível.”

“Entre as ilhas da Polinésia, há uma onde sua gente conserva o espírito e a nobreza de sua grande raça. É a ilha de Savali, em Samoa. Os autores viveram durante dois anos em um de seus povoados, e a generosidade, hospitalidade e amabilidade de sua gente tornou possível a realização deste filme. Zialelei, neta do famoso chefe Seumanutafa, herói do furacão Apia em 1889 e amigo íntimo e conselheiro de Robert Louis Stevenson, foi a intérprete. Sua compreensão e simpatia nos ajudaram a ganhar a confiança e cooperação de sua gente.”

Vemos que as apresentações procuram disponibilizar ao espectador o máximo possível de informações sobre o local e a conjuntura na qual foram registradas as imagens. Estas informações são importantes para reafirmar a **origem real** das imagens que serão apresentadas, garantindo ao espectador a veracidade daquilo que será mostrado. Ao indicar à platéia a procedência de onde as imagens foram registradas, e oferecer informações sobre o realizador e as populações representadas, os filmes conduzem o espectador a uma busca pela realidade dos elementos existentes, levando-o a construir uma leitura documentarizante⁶³ da obra, segundo o conceito desenvolvido por Roger Odin.

⁶³ ODIN, Roger. *Film documentaire, lecture documentarisante*. In: ODIN, R. e LYANT, J. C. (ed.): **Cinemas et réalités**. Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

Assim, durante os três primeiros minutos de cada filme, o espectador é levado a constatar que aquilo que será apresentado de fato existe no mundo histórico. No momento seguinte, os filmes passam a mostrar diretamente o modo de vida daquelas populações, como se as imagens fossem uma tradução literal daquela realidade anteriormente delimitada e caracterizada pela apresentação.

O modo de vida apresentado tem como tema privilegiado as técnicas utilizadas na rotina da sobrevivência. As imagens irão privilegiar o aspecto descritivo, expondo as técnicas usadas em cada processo, as ferramentas utilizadas ou o tempo empregado em cada atividade. A ênfase na técnica e nos processos de produção é um elemento fundamental que caracteriza a constituição do olhar de Flaherty sobre as populações representadas. Como veremos no capítulo seguinte, seus filmes abordam constantemente o ser humano enquanto “aquele que faz”; assim, sua definição da essência de um povo se centra mais na relação do homem com o mundo dos objetos, do que nas relações dos homens entre si.

Uma vez constituído e caracterizado com sucesso o caráter diegético do filme a figura do diretor pode ser a partir de então ocultada. Na etapa que compreende o desenvolvimento dos filmes, a figura do diretor é completamente ocultada, e as populações são apresentadas sem qualquer interferência visível do realizador. Neste momento, a imagem ganha total autonomia em sua relação com o espectador. O filme passa a oferecer ao espectador “o mundo como ele é”, mostrando a realidade vivenciada pelos sujeitos sem que ocorra ou seja necessário fazer qualquer intervenção sobre o modo “natural” tal qual estas populações são encontradas em seu próprio ambiente. Através deste processo, as imagens podem apresentar-se como objetivas e diretas, como se elas mesmas fossem uma evidência de que este mundo de fato existe, da maneira como ele nos é revelado.

As imagens em movimento possuem – aos olhos do espectador – tamanha indexalidade, que a película parece imprimir diretamente os contornos da realidade, sem que seja necessário recorrer à mão humana que está lá. Esta característica

intrínseca ao cinema pode ser ilustrada por um interessante episódio narrado por Frances Flaherty, ocorrido durante as filmagens de *Nanook*:

“Os esquimós não tinham idéia da finalidade de tudo isso que eles estavam fazendo. Eles nunca tinham visto um filme. Dê-lhes uma fotografia para ver e eles iriam segurá-la de cabeça para baixo. Então um dia Bob [Flaherty] levou seu projetor, fixou um cobertor da Baía de Hudson na parede, e convidou a todos, homens, mulheres e crianças. Ele tinha registrado uma cena de Nanook arpoando uma morsa, a morsa lutando nas ondas para se afastar, e Nanook na costa esforçando-se para arrastá-la, enquanto a morsa fêmea veio e travou suas presas com seu macho em um esforço desesperado para libertá-lo.

A luz do projetor brilhou. Havia um silêncio completo na cabana. Eles viram Nanook. Mas Nanook estava ali na cabana com eles, e eles não podiam entender. Então eles viram a morsa, e então, disse Bob, irrompeu o pandemônio. ‘Segure-a!’, eles gritavam. ‘Segure-a’ e eles esbarravam-se nas cadeiras e neles mesmos para ir em direção à tela e ajudar Nanook a segurar aquela morsa.”⁶⁴

Este exemplo nos mostra que a reação de uma platéia às imagens em movimento é correspondente à reação que estes espectadores teriam ao observar diretamente a realidade empírica, no caso de uma população ainda não acostumada à experiência do cinema. Mesmo nos dias atuais, em que convivemos diariamente com a presença de imagens em movimento, a força da indexalidade da imagem é tamanha que elas parecem atuar enquanto um correspondente direto do real, sem que seja

⁶⁴ Texto original: *“The Eskimos had no idea whatever what all this they were doing was about. They had never seen a film. Give them a still picture to look at, and, like as not, they would hold it upside-down. So one day Bob [Flaherty] threaded his projector, pinned a Hudson’s Bay blanket on the wall, and invited them all in, men, women, and children. He had taken a picture of Nanook spearing a walrus, the walrus fighting in the surf to get away, and Nanook on shore struggling to drag him in while the cow walrus came and locked tusks with her mate in a desperate effort to pull him free.*

The projector light shone out. There was a complete silence in the hut. They saw Nanook. But Nanook was there in the hut with them, and they couldn’t understand. Then they saw the walrus, and then, said Bob, pandemonium broke loose. ‘Hold him!’ they screamed. ‘Hold him!’ and they scrambled over the chairs and each other to get to the screen and help Nanook hold that walrus!” FLAHERTY, Frances Hubbard. *The Odyssey of a Film-Maker*. Beta Phi Mu Chapbook, Number Four, 1960, p. 9-18

necessária qualquer mediação ou intervenção dos sujeitos. A câmera parece operar enquanto um instrumento de registro autônomo, como se fosse capaz de captar as imagens de forma objetiva e transparente. Como não há intermediação, a imagem produzida seria imparcial e livre de julgamentos, sem ser marcada pelo preconceito⁶⁵.

É devido a esta característica intrínseca à imagem, associada às informações que garantem a origem real das cenas que serão exibidas, que se mantém inviolável o contrato com o espectador. Este acredita que as imagens que vê dizem respeito ao mundo histórico, e que foram coletadas de modo imparcial e objetivo pela lente de uma câmera. Em sua condição de “indivíduo que assiste ao espetáculo”, o espectador não tem acesso às informações extra-filme, que dizem respeito ao modo como aquelas imagens foram concebidas, planejadas e construídas. O espectador não tem acesso, por exemplo, ao seguinte diálogo ocorrido entre Nanook e Flaherty durante as filmagens:

“– Você e seus companheiros sabem que talvez tenham de deixar de matar o animal, caso isso interfira com o filme? Você vai se lembrar de que o que eu quero são cenas de vocês caçando o leão marinho? Que a carne do animal abatido é secundária?”

– Sim, sim. A filmagem vem em primeiro lugar – (...) Nenhum homem se mexerá, nenhum arpão será lançado até que o senhor dê o sinal. Tem minha palavra.”

O espectador não tem conhecimento destas informações porque elas pertencem ao mundo extra-diegético, formado pela esfera de construção da narrativa fílmica, esfera sobre a qual o filme procura silenciar e tornar invisível. Segundo João Salles, se um sujeito soprasse a história no ouvido do espectador, o encantamento desapareceria:

⁶⁵ Frances Hubbard Flaherty escreveu no artigo *The Odyssey of a Film-Maker* (1960), que a categoria de **não-preconceito** era fundamental para a compreensão da obra de Flaherty enquanto cineasta e explorador. Muitos críticos utilizaram esta categoria como ferramenta analítica, procurando compreender de que forma este conceito estava presente ou não nas obras do autor. Esta discussão será desenvolvida mais adiante, no capítulo *Um Olhar Sobre a Cultura*.

“É possível que ele, espectador, encarasse a revelação como uma quebra de contrato – e se não contrato inteiro, ao menos de algumas de suas cláusulas. E caso o sujeito fosse adiante e explicasse que fazia anos Nanook e seus companheiros não se alimentavam mais da caça, que desde a chegada das armas de fogo já não usavam o arpão, a ponto de terem despendido vários dias até reaprender a manejá-lo, é muito provável que o espectador, agora certo de ter sido enganado, decidisse abandonar o cinema”.⁶⁶

A literatura nos remete a muitos outros exemplos nos quais Flaherty dirige os “personagens”, intervém nas cenas e até mesmo reconstrói os cenários⁶⁷, atuando incisivamente na elaboração de sua fiel representação do modo de vida daquelas populações. Quando questionado sobre o fato de estar interferindo na vida e nos costumes dos povos que procurava retratar de forma tão fidedigna, Flaherty respondia: “A filmmaker often has to distort a thing to catch its true spirit.”⁶⁸ Esta afirmação é reveladora sobre o modo como o autor concebia sua forma de representação daqueles povos, já que ele acreditava que poderia – ao modificar alguns elementos e resgatar certos costumes – captar o “verdadeiro espírito” daquelas populações. O que seria este “verdadeiro espírito”? O que Flaherty buscava captar através de sua construção cinematográfica?

Nos próximos capítulos procuraremos buscar a resposta para estas questões através da análise das obras *Nanook of the North* e *Moana: A Romance of the Golden Age*. Para isso, serão analisados dois aspectos principais destas obras: Primeiro, a

⁶⁶ SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*, p. 39, in: MARTINS, J.de Souza et alli: *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. SP: EDUSC, 2005, p.57-71

⁶⁷ Alguns artigos sobre *Nanook* comentam a construção de um iglu em proporções gigantescas, de modo a possibilitar a entrada de luz em seu interior para as filmagens. Erik Barnouw, em *Documentary: a history of the non-fiction film*, afirma que Flaherty “mostrava aos inuit toda sequência imediatamente. Se lhe parecesse insatisfatória, ou se ele quisesse uma tomada adicional de um outro ângulo ou distância, a ação era repetida.”

Texto original: “He showed them [inuit] every sequence immediately. If it seemed unsatisfactory, or if he wanted an additional shot from another angle or distance, the action was repeated.” BARNOUWN, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford University Press, 1983, p. 38

⁶⁸ BARSAM, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: the artist as myth and filmmaker*. Indiana University Press, 1951 p 31

maneira como os filmes procuram trabalhar a idéia de modos de vida e de costumes das populações representadas. Podemos perceber que o discurso imagético apresentado pelos filmes possui um conjunto de significados muito particulares a respeito do que seria o nativo e sua cultura. Nesse sentido, os filmes adotariam um olhar específico para a abordagem do tema, privilegiando certos elementos culturais em detrimento de outros. Assim, a análise deste aspecto da obra de Flaherty procura compreender de que modo esta construção elaborada pelo autor define um olhar específico sobre as populações que ele pretende representar. Em segundo lugar, será analisada a relação que estas populações mantêm com o ambiente natural no qual elas estão inseridas. Em ambos os filmes de Flaherty, as populações por ele representadas se apresentam enquanto uma forma de vida que tem uma relação imediata com a Natureza, com pouca ou quase nenhuma intermediação entre o homem e o mundo natural. Procuraremos analisar qual o significado desta relação, e de que forma isso está vinculado ao olhar específico que ele constrói sobre estas populações.

CAPÍTULO III – Um Olhar Sobre a Cultura

No capítulo anterior vimos que Flaherty permanecia longamente em campo antes de realizar a filmagem de suas obras. Ao invés de utilizar algum tipo de roteiro previamente elaborado, Flaherty preferia deixar que a história emergisse das relações que entretinha com a própria população, e para que isso fosse possível buscava conviver por bastante tempo com os grupos a serem representados. O autor partia do ponto de vista de que não havia uma história pronta, anterior, na mente do realizador; e que portanto a história deveria ser descoberta, revelada através do contato com a população escolhida e da imersão na cultura a ser representada.

Vimos que através da convivência com estas populações, Flaherty buscava vivenciar seus costumes e compartilhar seu modo de vida. Com efeito, o diretor pretendia, através deste contato intenso, captar o que ele entendia ser “o verdadeiro espírito daquelas populações”.

Tendo em vista que sua metodologia pressupunha esse mergulho na vida nativa, é interessante notar que de acordo com Flaherty, este “verdadeiro espírito” só poderia ser captado se a mente do realizador não estivesse influenciada por qualquer idéia pré-concebida referente àquelas populações. A mente do artista – assim como a do explorador – deveria estar aberta a novas experiências, pois isso representava uma condição essencial para que fosse possível realizar uma descoberta. Frances Flaherty denomina este estado mental de “não-preconceito”:

“O não-preconceito é a pré-condição para a descoberta, porque é um estado mental. Quando você não pré-concebe, então você vai descobrir. Não há nada mais que você possa fazer. Você começa a explorar.

‘Toda arte’, disse Robert Flaherty, ‘é um tipo de exploração. Descobrir e revelar é a maneira através da qual todo artista dedica-se ao seu trabalho.’ Os exploradores, os descobridores, são os transformadores do mundo. São cientistas descobrindo

*novos fatos, filósofos descobrindo em novos fatos novas idéias. São sobretudo os artistas, os poetas, os videntes, quem do cadinho dos novos fatos e das novas idéias trazem nova vida, nova força, nova razão, e um profundo revigoramento. Eles descobrem para nós a nova imagem.*⁶⁹

Segundo Frances, para realizar a descoberta – descoberta deste verdadeiro espírito das populações nativas – seria necessário um estado mental denominado “não-preconceito”, utilizado tanto pelos artistas quanto pelos exploradores em seu trabalho. Este estado de não-preconceito permite que a mente do artista se mantenha pura, livre de idéias pré-concebidas, garantindo que ela seja paulatinamente gravada por impressões obtidas através do contato direto com a cultura a ser representada; por isso o papel fundamental desempenhado por este período de imersão que Flaherty mantinha junto às populações nativas.

Este período de imersão corresponderia a uma atividade exploratória, já que seria durante este momento que o artista seria capaz de descobrir a verdadeira essência destas populações. Por este motivo, segundo Flaherty toda arte seria também uma forma de exploração. Nesse sentido, vemos que embora o autor tenha deslocado o olhar do explorador para o nativo, procurando representar as populações primitivas a partir de seu próprio ponto de vista, a referência da figura do explorador – enquanto aquele que é capaz de descobrir ou desvendar este ponto de vista – ainda é muito importante.

Descobrir e revelar seria o fundamento essencial no qual estaria baseado tanto o trabalho do artista quanto o do explorador: ambos teriam a função de desvendar a realidade encontrada e torná-la acessível para o público em geral. A idéia do olhar que

⁶⁹ Texto original: “*Non-preconception is the pre-condition to discovery, because it is a state of mind. When you do not preconceive, then you go about finding out. There is nothing else you can do. You begun to explore.*”

‘*All art*’, said Robert Flaherty, ‘*is a kind of exploring. To discover and reveal is the way every artist sets about his business.*’ *The explorers, the discoverers, are the transformers of the world. They are scientist discovering new fact, the philosopher discovering in new fact new idea. Above all, they are the artist, the poet, the seer, who out of the crucible of new fact and new idea bring new life, new power, new motive, and a deep refreshment. They discover for us the new image.*” FLAHERTY, Frances Hubbard. *The Odyssey of a Film-Maker*. Beta Phi Mu Chapbook, Number Four, 1960, p. 9-18

descobre e produz uma imagem é chave aqui. Enquanto o ato de descobrir estaria relacionado à etapa de imersão realizada por um artista junto às populações a serem representadas, revelar estaria vinculado ao ato de mostrar, de colocar estas realidades no horizonte de experiência dos espectadores. Vamos então nos deter um pouco mais sobre os dois elos deste processo, tendo como referência o trabalho de Flaherty e retomando alguns elementos já mencionados nos capítulos anteriores.

Para o diretor, o processo de descoberta estava fundamentalmente ligado ao contato com as populações a serem representadas. Vimos que Flaherty não possuía um planejamento do que iria filmar, e portanto deixava que a história emergisse das experiências vividas junto à população nativa. Estas experiências em campo estavam marcadas principalmente pela observação daquela realidade; não se tratava exatamente de um trabalho de imersão na cultura local tal qual o de um antropólogo, com a participação em rituais específicos ou a inclusão na estrutura social através da aquisição de um nome nativo, por exemplo. O contato com a população era antes de tudo observacional; e nesse sentido para Flaherty estar junto com estas populações significava, essencialmente, observá-las. A observação permitiria não somente a descoberta do verdadeiro espírito das populações primitivas, mas também possibilitaria encontrar o elemento estético que traduzisse da melhor forma este verdadeiro espírito aos espectadores. Com efeito, Calder-Marshall relata que enquanto Flaherty estava em Samoa em busca de uma história, o diretor *“procurava tipos fotogênicos e filmava cenas do ambiente, úteis para testar sua organização. Mesmo antes de decidir sobre o que seria a história, ele procurava uma bonita jovem que pudesse ser a heroína.”*⁷⁰ Nesse sentido, havia uma grande preocupação do diretor com relação à escolha de um tipo fotogênico para a representação de um

⁷⁰ Texto original: “was searching for photogenic types and shooting atmosphere scenes, useful for testing his organization. Even before he had decided what the story should be, he was looking for a beautiful young girl to be the heroine.” CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye: The life of Robert J. Flaherty*. London: W. H. Allen, 1963, p. 105

personagem; veremos mais adiante que a escolha da heroína não é resolvida de modo fortuito ou casual, a ela o autor empregará grande dedicação e esforço.

Enquanto a descoberta estaria diretamente vinculada ao ato de observar, para Flaherty o processo de revelar estaria essencialmente ligado ao ato de **mostrar**. Vimos que ambos os filmes utilizam esta palavra para designar o tipo de abordagem realizada sobre os modos de vida das populações representadas. As imagens atuariam, nesse sentido, enquanto um veículo que transportaria o universo das populações representadas diretamente aos espectadores dos grandes centros urbanos. O artista – assim como o explorador – desempenharia o papel de um observador privilegiado, capaz de apreender os elementos essenciais de uma realidade distante (e portanto inacessível à população em geral), além de ser também o responsável por revelar esta realidade a estas pessoas.

Para compreender a particularidade desse processo no interior da filmografia de Flaherty, temos que nos ater aos elementos disponibilizados pelas obras escolhidas. Como os modos de vida são representados pelo realizador? Quais são os elementos ressaltados? O que as obras procuram revelar, e o que elas preferem ocultar? Estas são algumas questões que orientarão nossa análise dos elementos presentes em cada filme.

a) *Nanook do Norte*

O filme *Nanook do Norte* aborda a vida de um grupo *inuit*, enfocando mais especificamente a vida do caçador Nanook e sua família⁷¹. A obra procura tratar de momentos cotidianos da vida do protagonista, como a caça a diferentes tipos de animais (foca, morsa, raposa), pesca ao salmão, construção de um iglu, etc.

Podemos perceber que não há uma homogeneidade entre os diversos temas apresentados. Alguns, tais como a construção do iglu, são imensamente

71



Imagem 17: Nanook



Imagem 18: Nyla e seu bebê

aprofundados, exigindo descrições técnicas detalhadas e permanecendo longamente na tela. Outros (tal como a caça à raposa) são apenas citados, não merecendo uma atenção especial. Há temas que são retomados, como a técnica necessária à obtenção do fogo, enquanto outros aparecem apenas uma vez.

Além da diversidade de tratamento dedicada aos temas, podemos também observar uma descontinuidade narrativa entre os diversos momentos cotidianos apresentados. Não há uma preocupação em definir um encadeamento seqüencial entre os diversos temas, estabelecendo uma lógica interna ao filme que justifique a presença deste ou daquele acontecimento em particular, segundo uma ordem pré-determinada. Os acontecimentos da vida de Nanook são dispostos quase que aleatoriamente, como uma série de episódios diferentes sobre a vida de um mesmo personagem.

Nesse sentido, os temas podem ser considerados como pequenas narrativas que se desenvolvem sem uma direção única e definida; como diferentes capítulos de um diário de um viajante em expedição. Os acontecimentos parecem ser registrados ao sabor dos acontecimentos, e a medida de suas realizações. Por isso a falta de uma seqüência lógica e linear.

Por estas razões, podemos considerar que o filme não se estrutura a partir de parâmetros teleológicos, em que os conflitos apresentados no decorrer da obra vão se intensificando até atingirem um clímax e serem ao final solucionados. A obra não busca um caminho narrativo no qual o final seja o desenlace dos problemas anteriormente construídos. A conclusão de *Nanook* nos toma quase que inadvertidamente, com o término de um dos temas apresentados.

No entanto, a falta de uma estrutura teleológica, homogênea e linear não significa neste caso a ausência de uma coerência interna. Muito pelo contrário. Se olharmos mais atentamente para a obra, podemos perceber uma estrutura subjacente às pequenas narrativas que é muito coerente com o objetivo proposto pelo filme, de

mostrar a vida de Nanook, sua família e o pequeno grupo de seus seguidores. Como, então, esta estrutura está organizada e de que forma ela se manifesta na obra?

Se visualizarmos o conjunto de pequenas narrativas abordadas pela obra, poderemos perceber que há uma sucessão temporal dos acontecimentos, como uma crônica do passar dos dias ou das estações. Com efeito, as narrativas presentes em *Nanook* são de duas naturezas: atividades ligadas ao verão e atividades ligadas ao inverno; o filme agrupa o conjunto das atividades *inuit* de acordo com a estação a que estão relacionadas, criando assim dois grandes blocos temáticos.

O verão inicia-se mais ou menos aos três minutos e meio de filme, quando nos é anunciado: “*Nanook se prepara para a viagem de verão rio abaixo para o posto de troca do homem branco e para a pesca do salmão.*” Até os 24 primeiros minutos do filme, serão apresentados temas que se relacionam às atividades *inuits* de verão. É somente após este momento que o inverno nos é introduzido, e será trabalhado até o final do filme através de atividades específicas desta estação.

Até os três minutos e meio, ocorre o que poderíamos chamar de apresentação, isto é, o filme faz considerações gerais a respeito da obra e do contexto no qual ela foi produzida, além de introduzir os personagens principais do filme para o espectador.

Os últimos nove minutos e meio de filme, apesar de se inserirem no grande bloco temático de inverno, não são dedicados a nenhum tema especificamente. Neste momento, o filme faz uma espécie de preparação para o final, narrando como a família de Nanook é levada a se abrigar em um iglu abandonado devido ao frio e às furiosas rajadas de vento.

Podemos perceber, então, que embora o filme não possua uma narrativa linear que opere enquanto um fio condutor da obra – encaminhando o espectador através dos acontecimentos – as pequenas narrativas do filme podem ser agrupadas em conjuntos gerais, compondo uma estrutura que confere sentido aos temas trabalhados. Assim, percebemos a presença de dois grandes blocos temáticos (verão e inverno), que são precedidos por uma apresentação e sucedidos por uma

preparação para o final. Cada uma destas partes será desenvolvida mais detalhadamente a seguir.

Ao analisar a apresentação do filme *Nanook*, podemos perceber que ela procura se organizar de maneira bastante didática, partindo de um enfoque mais abrangente para um enfoque mais particular. Poderíamos subdividi-la em quatro partes menores, na qual cada uma procura oferecer um nível diferente de informações ao espectador:

- a. Panorama histórico – contextualização da realização do filme para o espectador: *“A realização deste filme foi possível graças à Companhia Francesa de Peles Revillon Frère, e se originou nas experiências de Robert Flaherty como explorador no período de 1912-1919. É considerado o trabalho que se tornou modelo para todos os documentários”*;
- b. Espaço diegético – descreve as características do Norte: *“As misteriosas, áridas e tristes terras, varridas por terríveis ventos que assolam esses espaços no topo do mundo”*;
- c. Temática trabalhada – de que forma um grupo humano consegue sobreviver às condições climáticas rigorosas do Norte: *“Nenhum outro poderia sobreviver à esterilidade do solo e ao rigor do clima; mesmo assim aqui, tão dependente na vida, que é sua única fonte de comida, vive o mais alegre povo do mundo. O corajoso, alegre e divertido Esquimó”*;
- d. Enfoque específico – focalização em Nanook e sua família: *“Este filme mostra a vida de Nanook (o Urso), sua família e do pequeno grupo de seus seguidores. Itiimuits muito esperançosos, são do Norte de Ungava, e que pela sua lealdade e paciência, fez esse filme possível.”*

Esta forma de apresentação (panorama histórico → espaço diegético → temática trabalhada → enfoque específico) permite que o espectador seja paulatinamente levado a se interar a respeito da perspectiva trabalhada pelo filme,

entrando progressivamente em contato com as questões que o filme desenvolverá em seu prosseguimento.

Após três minutos de filme, inicia-se o desenvolvimento da obra propriamente dito. O desenvolvimento de *Nanook* é constituído por duas partes principais: uma delas procura apresentar atividades relacionadas ao verão e a outra atividades relacionadas ao inverno.

A parte do filme dedicada ao verão inicia-se com a apresentação dos personagens centrais que comporão o desenvolvimento da obra. Isso ocorre através de uma cena na qual Nanook vem navegando em direção à câmera e pára seu caiaque junto à margem. Neste momento, os personagens vão descendo da embarcação, um após o outro, sendo devidamente identificados pelas cartelas: “*Chefe dos Itiumuis e grande caçador através de toda Ungava. Nanook, o Urso; Nyla, a sorridente; Alee; Cunayou; e Comock*”. Após a identificação de cada personagem, a câmera nos mostra em primeiro plano cada indivíduo, de forma que o espectador possa identificar quem está sendo representado.

A partir daí, três temas principais serão trabalhados: a viagem ao posto de troca do homem branco, a pesca ao salmão e a caça à morsa. Como já foi dito anteriormente, não há uma homogeneidade entre os diversos temas desenvolvidos. A pesca ao salmão e a caça à morsa são temas mais curtos (5’:27” e 06’:13” respectivamente), no qual são focalizadas especificamente as técnicas utilizadas para a realização destas duas atividades.

Já no caso da viagem ao posto de troca do homem branco, que conta com uma duração aproximada de 8’:48”, não há um enfoque preciso dado pelo tema. Primeiramente o filme aborda a técnica utilizada pelos *inuit* para fazer fogo e as técnicas relacionadas à construção de embarcações (quiaque e omiak). Quando finalmente o grupo de *inuits* chega ao posto comercial, vemos como as peles dos animais mortos por Nanook são trocados por facas e mercadorias. Em seguida, uma série de sub-temas são apresentados: o filme nos mostra os filhotes de Nanook (seus

jovens huskies e um bebê com menos de quatro meses de idade); retrata a surpresa de Nanook ao entrar em contato pela primeira vez com um gramofone; e finalmente exhibe como um de seus filhos passa mal após ingerir excessivamente biscoitos de água e sal e banha.

Já a parte do filme dedicada ao inverno possui um caráter mais sombrio, talvez devido às condições climáticas extremas dadas pela estação. Ela nos é apresentada diretamente pela obra através do seguinte comentário: *Inverno... Noites longas, o lamento do vento, dias curtos e amargos. A neblina da neve no mar. O círculo bronzeado do sol parece uma brincadeira no céu. O mercúrio perto do fundo fica lá por dias e dias.*” Podemos ver imagens nas quais a neve é varrida pelo vento, e uma cena na qual o sol aparece como uma pequena bolinha levemente brilhante pousada no horizonte. É nesta parte em que ocorrem as três últimas atividades de Nanook: a caça à raposa, a construção do iglu e a caça à foca.

Novamente, os diversos temas não apresentam um tratamento homogêneo. A caça à raposa e a caça à foca são temas mais sucintos, que enfocam diretamente a técnica utilizada para a realização destas duas atividades. Já o tema relativo à construção do iglu, além de mostrar a técnica de consolidação desta estrutura de gelo, também nos mostra momentos em que Nanook brinca com seu filho, e aborda novamente a técnica utilizada pelos *inuits* para fazer fogo.

Os últimos nove minutos e meio de filme são uma preparação para o final. Logo após a caça a foca, começa a escurecer e o grupo decide partir; contudo, eles estão longe do abrigo e um vento muito forte põe-se a soprar. No caminho para a casa, a família resolve se proteger em um iglu abandonado; as últimas cenas mostram detalhes da família no interior do iglu, enquanto do lado externo o clima severo continua a ameaçá-los: *“O assovio penetrante do vento, viajando rasgando a neve, o triste uivo do lobo de Nanook, o cão guia típica o melancólico espírito do norte.”*

b) Moana: um romance da idade do ouro

Antes de dar início à narrativa propriamente dita, o filme *Moana* também procura fazer uma breve introdução que contextualiza o espectador em relação a aspectos da obra. Durante os três primeiros minutos de filme, o narrador fornece uma série de informações que estão relacionadas a três níveis distintos:

- Em um primeiro momento, o filme procura situar o espectador em relação ao local de sua realização, oferecendo informações relativas aos aspectos geográficos da localidade: “*Savali, em Samoa, uma das ilhas da Polinésia*”;
- Logo após estas informações, o narrador apresenta características da população que será representada, classificando-a como generosa, hospitaleira e amável;
- Por fim, o filme apresenta elementos relacionados especificamente à filmagem, e que permitiram a posterior realização da obra. “*Zialelei, neta do famoso chefe Seumanutafa, herói do furacão Apia em 1889 e amigo íntimo e conselheiro de Robert Louis Stevenson, foi a intérprete. Sua compreensão e simpatia nos ajudaram a ganhar a confiança e cooperação de sua gente.*”

Da mesma forma que em *Nanook*, vemos que há uma preocupação em ir conduzindo paulatinamente o espectador rumo à narrativa. A apresentação parte de elementos mais genéricos (como os aspectos geográficos daquela região) para os mais específicos (como as características da população ali situada) passando então a falar da obra propriamente dita. Esta forma de apresentação possibilita conduzir progressivamente o espectador à narrativa, preparando-o para o que será mostrado a seguir.

O desenvolvimento de *Moana* inicia-se aos três minutos de filme com uma imagem do céu; a câmera vai então descendo suavemente até mostrar a floresta,

quando vemos uma mulher em meio à vegetação: *“Faangase, a moça mais alta do povoado, recolhe folhas para sua economia doméstica.”*

A partir deste momento, o filme irá mostrar uma série de episódios que retratam aspectos da vida da população de Samoa, tais como a preparação dos alimentos e o Siva, uma espécie de dança ritual. Muitas vezes, o desenrolar destes episódios não se dá de maneira linear; isto é, há momentos em que acompanhamos o desenvolvimento de dois acontecimentos simultaneamente, através de recursos narrativos como a montagem paralela. Em um episódio que se passa aos sete minutos de filme, por exemplo, alguns jovens preparam uma armadilha no meio da mata; não sabemos do que se trata, nem que tipo de animal será caçado. O filme deixa o acontecimento suspenso e direciona-se a outros aspectos da vida daquela população: vemos o grupo que havia sido retratado anteriormente recolhendo folhas e frutas na mata descendo rumo à praia, em direção ao seu povoado Safune. Logo após, somos novamente levados à caça pelo narrador: *“Enquanto isso o que aconteceu com a armadilha?”* Só então descobrimos que espécie de animal se tratava, e vemos como os jovens tentam encurralar o animal enquanto o narrador nos avisa: *“Caninos como estes mataram mais de um homem em Safune”*.

Esta estratégia permite ao filme criar um certo suspense, ao mesmo tempo que dá maior dinâmica aos acontecimentos desenvolvidos ao longo da narrativa. Como este mecanismo é recorrente na obra, para fins analíticos procurei organizar o filme em blocos temáticos, que garantem certa unidade entre os acontecimentos e possibilitam a comparação entre as diversas atividades que estão sendo representadas. Nesse sentido, o desenvolvimento da obra foi subdividido da seguinte maneira:

O primeiro bloco relaciona-se a alimentação, tanto através da coleta, quanto da caça e da pesca. A primeira parte deste bloco retrata a coleta de frutas e folhagens por um grupo em meio à mata; é neste momento que os personagens principais da obra serão apresentados. A parte da coleta inicia-se com a apresentação de Fa’angase, a

jovem que será o par romântico de Moana; em seguida surge uma mulher mais velha que chama: “*Pe’a, Pe’a, filho meu!*”. Aparece então um menino mais novo (Pe’a), seguido por um jovem que recolhe raízes do solo; o narrador nos apresenta: “*Moana, seu irmão maior.*” Esta primeira parte é finalizada pelo narrador com “*A mãe Tu’ungaita leva ramos de amoreira.*” Assim, em três minutos e meio de filme, somos apresentados a todos os personagens essenciais da narrativa. O único personagem que será introduzido posteriormente será Tufunga, já que ele diz respeito exclusivamente ao bloco que retrata a realização da tatuagem de Moana.

A segunda parte deste bloco nos mostra a preparação de uma armadilha para a captura de uma espécie de javali nativo. Esta cena é entrecortada tanto pela imagem do grupo que havia coletado frutas e folhagens em meio à mata descendo para seu povoado junto ao mar, quanto pela apresentação de um momento mais reservado entre Fa’angase e Moana, evidenciando que eles são o par romântico da trama.

A última parte mostrará acontecimentos relativos à pesca⁷², e será introduzida pelo narrador da seguinte maneira: “*O mar, tão morno como o ar e tão generoso como a terra.*” Uma canoa é lançada em direção às águas; vemos então alguns peixes através da pura água cristalina, e alguns deles são fígados por um arpão. O primeiro bloco, composto por episódios ligados à coleta, à caça e à pesca, contém cerca de doze minutos e meio.

O segundo bloco trata da confecção de um *lavalava*⁷³, considerado o traje típico de Samoa. Vemos a mãe Tu’ungaita estendendo tiras de casca de amoreira e trabalhando o material, até que as tiras vão se tornando mais finas e largas, e se transformando em uma espécie de tecido. Fa’angase ajuda-a neste processo e, depois que o tecido fica pronto, as duas utilizam sementes de folha de sândalo para tingi-lo, formando alguns desenhos com padrões geométricos. Este bloco que representa a confecção do *lavalava* dura cerca de 6 minutos.

⁷² Vide imagem 19.

⁷³ Vide imagem 20.



Imagem 19: Pesca



Imagem 20: Confeccção do lavalava

O terceiro bloco volta a falar de alimentação e pode ser subdividido em quatro partes. Na primeira parte, vemos Pe'a utilizar um pedaço de corda entre os pés para escalar um grande coqueiro. A câmera acompanha a subida de Pe'a que, ao chegar ao topo, retira os cocos passando-os para Moana, que está abaixo. A segunda parte nos mostra Moana e seus irmãos navegando em uma canoa; o mar está agitado e, em determinado momento, a canoa vira. Vemos então os jovens nadando energeticamente em meio às ondas. Na terceira parte, Pe'a está sobre os rochedos, buscando capturar algum tipo de animal. Não sabemos ao certo do que se trata, até Pe'a fazer fogo e soprar um pouco de fumaça no interior de um buraco. Somente então, vemos que Pe'a estava procurando capturar um caranguejo. A quarta e última parte volta a retratar a embarcação, mas desta vez o animal a ser perseguido é uma tartaruga. Os jovens nadam com a tartaruga e buscam agarrá-la, para então colocá-la sobre a canoa e levá-la à praia. Este grande bloco temático tem a duração aproximada de quinze minutos.

O quarto bloco procura retratar a mãe Tu'ungaita cozinhando. Ainda no tema da alimentação, agora o filme nos mostra como ocorre o preparo dos alimentos que haviam sido anteriormente coletados ou pescados. Vemos o processo de confecção do *Palusami* (iguaria feita com pedaços de peixe embebidos em leite de coco, envoltos em folhas de taro que são assadas no chamado *umu*, um forno formado por pedras quentes). Também vemos a preparação de alimentos como fruta-pão e bananas verdes. O tempo total dedicado à preparação dos alimentos é cerca de dois minutos e meio.

O próximo bloco vai ser dedicado ao Siva, a dança de Samoa. Vemos novamente uma cena em que Moana e Faangase estão juntos: ela coloca flores em sua coroa e ajusta sua tornozeleira; depois, passa óleo em seu corpo – uma preparação para o Siva. Após esta preparação, os dois dançam o Siva por cerca de dois minutos e meio, a câmera concentrada quase que exclusivamente em Moana. É apenas neste ponto que o espectador percebe que todas as atividades anteriores (a

coleta de folhas e frutas, a pesca e o preparativo dos alimentos) são a preparação para um grande acontecimento: a passagem da adolescência para a vida adulta. O narrador anuncia: *“Tudo o que se viu, a coleção de comida, a caça, o banquete. O Siva é a preparação para um grande acontecimento. Há uma prova que deve passar todo Polinésio para ganhar o direito de chamar-se homem. A concha faz a chamada.”*

A passagem da adolescência para a vida adulta é marcada pela realização de uma tatuagem; o último bloco do filme será exclusivamente dedicado à execução da tatuagem no corpo de Moana, e contém cerca de doze minutos de duração. Neste bloco, todos os elementos referentes à execução da tatuagem são explorados: o processo de perfuração da pele, os instrumentos feitos com agulhas de osso⁷⁴, a tinta elaborada com as cinzas do *candlenut* (uma árvore local) e, especialmente, a dor e o sofrimento pelo qual passa Moana. Durante o processo, Fa’angase permanece ao lado de Moana, abanando-o e limpando restos de tinta misturados ao sangue que escorre pela pele.

A realização completa da tatuagem dura cerca de três semanas. Normalmente, os homens são tatuados do joelho até a cintura, com padrões geométricos que podem incluir grandes áreas totalmente cobertas de tinta. No filme, a exibição da realização da tatuagem é entrecortada por cenas em que outros homens dançam. Ao final do processo, a família agradece Tufunga, o artista responsável pela execução da tatuagem no corpo de Moana. Como forma de agradecimento e despedida do artista, acompanhamos a preparação da kava, uma bebida feita de uma planta nativa ligeiramente alucinógena, que possui grande significado ritual: *“Cada movimento deve ser exato, assim se tem feito durante gerações”*. O processo de realização da tatuagem possui cerca de 14 minutos de duração.

* * *

⁷⁴ Vide imagens referentes à realização da tatuagem no próximo capítulo.

Vemos que ambos os filmes possuem uma apresentação que conduz paulatinamente o espectador rumo à história; a apresentação serve como uma preparação em relação ao que vai ser mostrado a seguir, já que procura situar o espectador frente aos acontecimentos que serão mostrados. Para isso, a apresentação procura – em um curto espaço de tempo – passar para o espectador o máximo possível de informações sobre o local diegético, as populações representadas e as condições de realização da filmagem. As informações são apresentadas de maneira clara e objetiva, partindo de uma visão contextual mais ampla e reduzindo gradativamente o foco de atenção, facilitando assim a compreensão do filme pelo espectador. Como foi visto no capítulo anterior, são estas informações que garantem que o espectador realize uma leitura documentarizante da obra.

Com o término da apresentação, o filme deixa de falar de aspectos circunstanciais e passa a mostrar diretamente as populações representadas. O próximo passo, então, será apresentar os personagens principais da narrativa ao espectador. O filme *Nanook* procura fazê-lo através de uma passagem cômica, onde cada membro da família de Nanook sai – um após o outro – de um caiaque que não aparenta ser grande o suficiente para comportar a todos. Após o nome de cada indivíduo, o filme nos mostra um plano fechado do rosto do personagem. Em *Moana*, o filme utiliza como recurso narrativo uma situação em que estão todos reunidos: a coleta de folhas e frutas para sua economia doméstica. O narrador vai então introduzindo progressivamente os personagens: Fa'angase, Pe'a, Moana e Tu'ungaita.

Entre os diversos personagens apresentados, vemos que as duas obras procuram focar um personagem principal que, além de se destacar durante todo o filme, também dá nome à obra. No caso de *Nanook*, os personagens foram escolhidos entre os *inuits* que eram conhecidos no posto comercial onde Flaherty havia se instalado para as filmagens. Nanook – nome do personagem e também do *inuit* na

vida real – já era um caçador com grande fama pela região⁷⁵. Ao ser selecionado para o filme, conseqüentemente também fizeram parte da obra sua esposa e seus filhos, além dos cachorros, trenós, caiaques e outros equipamentos de caça.

Ao contrário de Nanook, Moana não é um nome real, é apenas o nome do personagem interpretado por Ta'avale. Sua família também não é composta por Pe'a e Tu'ungaita, assim como Fa'angase também não representa o seu par romântico na vida real. Todos estes Samoanos foram selecionados individualmente, exclusivamente para sua atuação no filme. Flaherty era muito criterioso em relação à escolha de seus atores. Em um texto sobre o processo de filmagem em Samoa ele comenta: *“Não foi uma tarefa fácil conseguir os intérpretes corretos para o filme. Como no caso dos esquimós, os tipos fotografáveis eram poucos.”*⁷⁶

Durante o período de permanência junto às populações escolhidas, Flaherty passava grande parte de seu tempo à procura do tipo físico que considerava ideal para representação de seus personagens. A escolha de Fa'angase, por exemplo, exigiu grande dedicação e esforço por parte do diretor. Flaherty conta que, inicialmente, ele havia preterido a jovem *taupou*⁷⁷ da vila de Safune, vila em que ele havia se instalado para as filmagens. Embora ela tivesse sido oferecida pelos grandes chefes locais, ele considerava que a *taupou* local não era adequada às filmagens, e preferiu escolher a jovem *taupou* da vila vizinha (Sasina). Esta escolha provocou um grande conflito político entre as vilas, já que ambas sempre tiveram muita rivalidade. Um dia, esta jovem *taupou* pertencente à vila de Sasina simplesmente desapareceu, e

⁷⁵ CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye: The life of Robert J. Flaherty*. London: W. H. Allen, 1963, p. 80

⁷⁶ Texto original: *“It has been no easy task to get the right characters for the film. Like the Eskimo the photographable types are few.”* FLAHERTY, Robert. *Picture Making in the South Seas*. In: **Film Yearbook 1924**, pgs 9 - 13.

⁷⁷ Segundo Calder-Marshall, *“A taupou é a principal virgem de uma vila Samoana. Ela é a mais alta hierarquicamente e teoricamente a mais bonita. Ela é tratada como uma pequena princesa. Ela oficia todas as cerimônias, especialmente na preparação da kava quando os chefes visitantes chegam. Seu destino tribal é se casar com um chefe visitante, quanto mais alto hierarquicamente melhor.”* Texto original: *“The taupou is the principal maiden of a Samoan village. She is the highest in rank and theoretically the most beautiful. She is treated like a minor princess. She officiates at all ceremonies, especially the making of kava when visiting chiefs arrive. Her tribal destiny is to marry a visiting chief, the higher the better.”* CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye: The life of Robert J. Flaherty*. London: W. H. Allen, 1963, p. 105

Flaherty teve que ir em busca de uma outra garota. A segunda moça escolhida não era tão bonita quanto a primeira, mas possuía lindos cabelos compridos. Após semanas de filmagens, a jovem subitamente aparece com os cabelos cortados como um homem. Enquanto Flaherty explodia de raiva, a garota – chorando – explicava que tinha sido abandonada por seu namorado e, de acordo com os costumes locais, teve que cortar seu cabelo. Flaherty parte em busca de uma terceira garota (Fa'angase), enfim a que vemos na tela.

Vemos que, em relação ao primeiro filme, o processo de escolha dos atores se torna mais complexo e criterioso. Agora Flaherty não mais escolhe apenas o personagem principal, agregando sua família verdadeira enquanto uma decorrência natural desta escolha; ele cria a própria família do personagem central, escolhendo cada ator individualmente.

Como vimos no primeiro capítulo, a família é um elemento muito importante nos filmes de Flaherty, pois é o núcleo primordial com base no qual o personagem principal se destacará. Tanto em *Nanook* quanto em *Moana*, raramente são utilizadas afirmações generalistas sobre a população como um todo, já que o narrador procura sempre se limitar ao âmbito dos personagens – o protagonista e sua família. É no personagem principal que são centralizadas todas as ações da narrativa; ou seja, é ele que protagoniza a maior parte dos temas desenvolvidos pelo filme, suportando provas como a intensidade do frio ou a dor da tatuagem. Contudo, é a família do personagem central que dá suporte e encorajamento a suas ações, e é em nome dela que o protagonista concentra seus esforços. Assim, em termos narrativos é a própria família do personagem central que o reconhece e o sustenta enquanto herói, já que lhe dá o respaldo necessário para o desenvolvimento de suas ações. É curioso notar que os heróis de Flaherty são sempre masculinos, e embora as mulheres sejam personagens marcantes, elas estão sempre subordinadas ao homem, ou enquanto esposa, ou como noiva, ou como mãe.

Tanto o personagem central quanto sua família são apresentados ao espectador logo no início das obras; a seguir, teria início o desenvolvimento dos filmes propriamente dito. Como vimos no segundo capítulo, o desenvolvimento de ambos os filmes é marcado pela exposição direta do modo de vida das populações. Assim, não vemos na tela qualquer interferência ou mediação realizada pelo diretor em relação aos costumes que estão sendo mostrados. A imagem ganharia total autonomia em sua relação com o espectador, já que o filme passaria a oferecer ao espectador “o mundo como ele é”, mostrando a realidade vivenciada pelos sujeitos sem que ocorra ou seja necessário fazer qualquer intervenção sobre o modo “natural” tal qual estas populações são encontradas em seu próprio ambiente.

Embora tenhamos visto que ambos os filmes se constituíram através de encenações, reconstruções e resgate de costumes não mais praticados, o direcionamento que Flaherty imprime em cada uma das cenas não transparece nas imagens e no resultado final das obras; o processo de construção deste olhar sobre as populações é tornado invisível, dando lugar aos modos de vida propriamente ditos. Contudo, embora o filme no nível daquilo que se pode ver pretenda nos apresentar as imagens de modo objetivo e direto, como se elas mesmas fossem uma evidência de que este mundo de fato existe da maneira como ele se auto-revela, ainda permanece nos filmes uma intermediação entre as imagens mostradas na tela e o espectador: as palavras do narrador.

Em ambos os filmes, o narrador procura atuar como um elo de ligação entre as ações e comportamentos representados e nós que os assistimos. Sua forma de atuação é sempre clara e didática, buscando fazer referência e acrescentar informação a tudo que está sendo mostrado. Analisando atentamente as duas obras escolhidas, podemos ver que a atuação do narrador pode ser dividida em dois tipos:

- O narrador procura explicar ao espectador o que está sendo mostrado, facilitando assim o entendimento da cena pelo espectador. Em *Nanook* por exemplo, durante a caça a foca o narrador faz alusão a certos

aspectos da vida deste mamífero: *“Sendo a foca um mamífero, logo respira, assim quando a baía congela cada animal conhece pelo menos um tubo de gelo com entrada de ar.”* Isso explica a imagem em seguida na qual Nanook aparece agachado no chão analisando um buraco existente sobre a camada de gelo. Provavelmente sem esta informação, o espectador teria dificuldades em compreender o que Nanook estava fazendo naquele momento.

- O narrador procura fazer um comentário em relação ao que está sendo mostrado, qualificando a cena para o espectador. Em *Moana* este processo pode ser observado durante o bloco que retrata a realização da tatuagem, ocasião em que o narrador comenta: *“Através desta tatuagem, talvez só um cruel e inútil adorno, o Samoano ganha a dignidade, o caráter e a coragem que perpetuam sua raça.”*

Vemos que a explicação de uma ação pelo narrador está sempre associada a um comentário, que define a importância daquele ato no interior da cultura representada. Por exemplo, quando Nyla leva à boca a bota de Nanook, o narrador **explica**: *“Nyla mastiga as botas de Nanook para amaciá-las.”* Entendemos então o porquê desta ação no contexto representado; em seguida o narrador **qualifica**: *“Uma operação importante, pois botas de pele de foca ficam duras e difíceis de usar.”* O comentário visa sempre dar sentido ao ato, enobrecê-lo e tirá-lo da sua aparente barbárie. Assim, quando o grupo de Nanook consegue finalmente capturar e matar a morsa arpoada, puxando-a e descarnando-a sobre a praia a fim de comer a carne crua, o narrador comenta: *“Eles não esperam que a caça seja transportada para o acampamento pois não agüentam a dor da fome.”* Esta forma de participação ativa do narrador ocorre em ambos os filmes no decorrer de toda a obra. Através deste processo, o narrador conduz o olhar do espectador, direcionando-o através das cenas e decodificando o que está sendo mostrado.

Assim, embora as imagens sejam produzidas de modo a ocultar a interferência do realizador, buscando apresentar-se enquanto uma representação imediata, direta e objetiva das populações nativas, esta autonomia não se completa inteiramente; o trabalho do narrador durante o filme evidencia a necessidade de uma mediação decodificadora entre a imagem e o espectador. O narrador direciona nosso olhar, explicando-nos as imagens, sublinhando, enfatizando, indicando os aspectos considerados mais relevantes, e mesmo revelando ao olhar elementos que passariam despercebidos... Enfim, o narrador é um sujeito ativo no interior do filme, contribuindo positivamente para a cristalização dos significados presentes nas imagens.

Este modo de construir (via narração) uma hierarquia para aquilo que se vê também se constrói pelo silêncio: em alguns momentos o narrador faz questão de omitir algo que está evidente através da visualização das imagens. Em uma passagem de *Nanook*, por exemplo, a câmera mostra Nyla sentada no interior do iglu. Ela está com seu filho ao colo, brincando, em uma atitude compassiva com a criança. O narrador nos explica: “*Roçando narizes, o beijo dos esquimós*”. De fato, Nyla está a roçar seu nariz com o do seu filho, mas entre um momento e outro ela toma uma atitude que não é comentada pelo narrador: ela cospe em um pedaço de pano e passa o pano úmido sobre a pele da criança, banhando seu filho com sua saliva.

Provavelmente, explicar este costume a uma platéia urbana do início do século XX seria um tanto quanto difícil. Talvez o narrador pudesse ter optado por contextualizar este tipo de comportamento, considerando-o uma conduta compreensível em um lugar onde o frio é intenso, onde há uma enorme escassez de água em estado líquido e uma grande dificuldade em se fazer fogo pela ausência de matéria prima, sendo o fogo somente utilizado para derreter a água que será bebida. Contudo, o narrador prefere ocultar através do silêncio o que está sendo mostrado, direcionando o olhar do espectador a um outro ato simultâneo: o de roçar narizes, que talvez cause muito menos estranhamento do que o banho do bebê.

Da mesma forma que – considerando o universo total de uma cena – o narrador escolhe apenas alguns elementos a serem comentados (destacando algumas questões e omitindo outras), o filme também tem preferência por alguns temas a serem representados. Analisando atentamente os temas presentes no desenvolvimento de ambas as obras, é interessante notar que praticamente todos eles procuram representar formas através da qual os seres humanos retiram e transformam os recursos naturais a fim de satisfazer suas necessidades básicas e garantir sua sobrevivência. A maior parte dos temas está relacionada à temática da alimentação, seja através da obtenção direta de alimento no ambiente natural (caça, pesca ou coleta), como por meio das formas de preparação dos alimentos. Além da alimentação, podemos citar a construção do iglu enquanto uma forma de manipulação do ambiente natural (neve e gelo) para a edificação de um abrigo contra o frio, e a confecção do lavalava enquanto uma forma de manipulação do ambiente (tiras de casca de amoreira) para a fabricação de roupas.

Nesse sentido, o ambiente natural se manifesta nos filmes do autor enquanto um elemento a ser processado pelos indivíduos a fim de permitir a sobrevivência e a manutenção do grupo. Com efeito, o meio natural em que a população está inserida tem uma importância significativa nos filmes de Flaherty; o próximo capítulo estará voltado especificamente à análise da representação deste ambiente e suas diferenças em cada uma das obras escolhidas. No momento, gostaríamos de ressaltar que de acordo com os filmes a apropriação e a transformação dos recursos naturais disponíveis no meio ambiente só seria possível pela existência de técnicas que garantem o correto aproveitamento dos recursos. Assim, o controle e o domínio do ambiente natural ocorreriam através de procedimentos utilizados pelas sociedades humanas que permitiriam a apropriação e a transformação dos recursos em elementos capazes de satisfazer suas próprias necessidades.

Por este motivo, o modo de apresentação das atividades humanas nos dois filmes de Flaherty está essencialmente ligado à descrição dos procedimentos técnicos

necessários à transformação dos recursos naturais. Com efeito, em *Nanook* podemos citar – dentre inúmeros exemplos – a seqüência que retrata a pesca ao salmão, na qual o narrador comenta: “*Em vez de uma boa isca, uma isca artificial feita com dois pedaços de marfim amarrados a uma linha feita de couro de foca.*”, mostrando em seguida uma imagem na qual Nanook aparece manuseando sua isca. Em *Moana* podemos tomar como exemplo a descrição meticulosa que a obra procura fazer acerca da preparação dos alimentos: “*Dentro [da cozinha] alguém raspa os cocos, outro extrai o creme, e outra faz Palusami.*” Cada frase do narrador é acompanhada por um plano fechado que mostra com detalhes ao espectador a realização da etapa correspondente ao processo de preparação da iguaria.

Como podemos perceber, a apresentação dos modos de vida e dos costumes das populações nativas feita pelos filmes de Flaherty privilegia as atividades que estão relacionadas à apropriação e à transformação dos recursos naturais. Estas atividades são retratadas sobretudo através de seus procedimentos técnicos, isto é, através das ferramentas e dos meios empregados para a satisfação das necessidades humanas. Embora Flaherty não utilize nomeadamente o conceito de cultura em seus filmes, vemos que o modo como ele representa a especificidade dos modos de vida e dos costumes das populações nativas está relacionado aos meios técnicos que garantem a transformação do ambiente natural para sua sobrevivência. De acordo com os filmes de Flaherty a cultura seria, portanto, o conjunto de modos específicos através dos quais cada população utiliza seus próprios recursos e os transforma com a finalidade de garantir a manutenção de sua sociedade. Nesse sentido, a cultura permitiria ao homem não somente adaptar-se ao seu meio, mas também adaptar este meio ao próprio homem, a suas necessidades e aos seus projetos⁷⁸. Assim, se a manutenção das populações humanas é possível e dá-se ao longo das gerações, isso seria devido basicamente ao fato de que a técnica permite aos homens adaptar o meio ambiente

⁷⁸ CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 1999: 10

ao próprio homem, tornando viável a transformação da natureza para a satisfação de suas necessidades.

Por ser comum a todas as sociedades, o processo de transformação da natureza através da técnica seria uma característica universal, o que permitiria uma identificação entre nós (a civilização ocidental) e os mais distantes povos como os *inuits* e os samoanos. O que nos diferenciaria e nos tornaria singulares do ponto de vista cultural, seriam as formas particulares através das quais esta transformação dos recursos naturais ocorreria.

Vemos, portanto, que a natureza possui um papel fundamental frente às possibilidades de utilização da técnica para a transformação dos recursos. Assim, o ambiente natural tem sempre uma importância significativa nos filmes de Flaherty: ele representa o âmbito no qual estão reunidos os recursos a serem utilizados pelo homem a fim de garantir sua própria sobrevivência. Veremos então como é feita a caracterização deste ambiente natural nas duas obras escolhidas e quais as suas particularidades.

CAPÍTULO IV – Um Olhar Sobre a Natureza

Como vimos no capítulo anterior, a Natureza possui um papel fundamental frente às possibilidades de utilização da técnica para a transformação dos recursos: o meio natural reúne o repertório dos elementos que podem vir a ser utilizados pelo Homem a fim de satisfazer suas próprias necessidades. Assim, quanto mais refinada for sua habilidade de utilização dos recursos, maior será sua capacidade de garantir sua própria sobrevivência e a manutenção da população como um todo.

Embora tanto em *Nanook* quanto em *Moana* a Natureza seja um elemento significativo, a caracterização do ambiente natural nos dois filmes é realizada de maneira muito diferenciada. Vejamos, pois, mais detalhadamente como cada filme elabora a representação do ambiente natural no qual os personagens estão inseridos e como o autor equaciona em cada uma de suas obras estas diferenças.

* * *

1. O Ártico: a vida no limite

Em *Nanook*, o ambiente natural no qual vivem os *inuit* é extremamente hostil, oferecendo enormes dificuldades à manutenção da sobrevivência da população ali estabelecida. A desproporção entre as forças da Natureza e a fragilidade humana está no centro da narrativa; assim, o filme ressalta constantemente as características adversas do clima, enfatizando como o rigor do frio, o gelo, a falta de vegetação, e o ambiente inóspito como um todo ameaçam constantemente os indivíduos que habitam aquela região, fazendo com que eles estejam sempre no limiar entre a vida e a morte.

Logo de início, o filme já é marcado pela descrição deste ambiente natural adverso, onde os homens se engenam para desenvolver suas atividades cotidianas:

vemos uma longa panorâmica de grandes blocos de gelo flutuantes, e então o narrador sintetiza: *“As misteriosas, áridas e tristes terras, varridas por terríveis ventos que assolam esses espaços no topo do mundo”*.

Neste contexto hostil e rigoroso vive Nanook, que protagoniza todas as pequenas narrativas desenvolvidas pelo filme. Como já foi mencionado, para que a tensão dramática entre a vida e a morte passa se desenvolver, Nanook é caracterizado como um herói em luta constante contra os desafios impostos pelo Ártico. Nesse sentido, o filme nos mostra como – apesar de todas as circunstâncias terríveis – Nanook consegue garantir o alimento necessário à manutenção de sua vida e a da sua família. Se por um lado Nanook é o herói disposto a arriscar-se para garantir a sobrevivência de sua família, por outro o Ártico é o vilão contra o qual o protagonista deve lutar a todo momento. O Ártico irá apresentar continuamente novos perigos (o frio, os ventos, a escassez de comida, as plataformas de gelo flutuantes, os dias curtos e amargos), mas Nanook estará sempre disposto a enfrentá-los a fim de conseguir seu alimento. Essa é a perspectiva que Robert Sherwood, um dos mais importantes críticos de cinema da época, nos apresenta do enredo dramático de *Nanook*:

*“O Norte era o vilão da peça, a terrível força contra a qual Nanook e seu povo deveriam batalhar continuamente. Assim o Sr. Flaherty mostrava-nos Nanook, lutando resolutamente para obter alimento, e calor e abrigo, e mostrava-nos o Norte retaliando com seus vendavais, suas nevascas e seu terrível e implacável frio.”*⁷⁹

Nanook e o Norte são, portanto, como dois personagens que interagem constantemente ao longo do filme. Nos capítulos anteriores já vimos como a existência de um herói nos filmes de Flaherty foi fundamental para a construção de uma narrativa com teor dramático, que ganha a empatia do espectador e o envolve ao longo da obra.

⁷⁹ Texto original: *“The North was the villain of the piece, the dread force against which Nanook and his kind must continually battle. So Mr. Flaherty showed us Nanook, fighting sturdily to obtain food, and warmth and shelter, and he showed us the North hitting back with its gales, its blizzards and its terrible, bitter cold.”* SHERWOOD, Robert. *Nanook of the North*. In: *The Best Moving Pictures of 1922-23*. Boston: Small, Maynard & Company, 1923, pages 3-8.

No caso de *Nanook*, a figura do herói só pode ser constituída através de sua oposição em relação ao Norte, ou seja, através da luta contra o vilão da história. Nesse sentido, não apenas a figura do herói é importante, mas o “papel” representado pelo Norte também é essencial. O filme *Nanook* procura dar conta da densidade que o Norte representa enquanto um elemento fundamental da estrutura da obra: há muitos momentos no filme dedicados à “construção deste personagem” e à descrição dos desafios que ele representa. Vejamos com mais detalhes algumas destas principais estratégias.

Embora atualmente os movimentos de câmera sejam comuns e generalizados, no início do século XX eles ainda eram pouco utilizados. Flaherty percebeu a importância de filmar panorâmicas⁸⁰ (movimentos horizontais de câmera) de modo a dar ao espectador a impressão de vastidão e isolamento daquele ambiente gelado, castigado pelas fortes rajadas de vento e formado por uma amplitude branca que se estendia até a linha do horizonte. Ao introduzir a parte da obra dedicada ao inverno, o narrador comenta: *“Noites longas, o lamento do vento, dias curtos e amargos. A neblina da neve no mar. O círculo bronzeado do sol parece uma brincadeira no céu. O mercúrio perto do fundo fica lá por dias e dias.”*

O resultado deste esforço por caracterizar este ambiente natural como um local inóspito e sem vida, é que o Norte – enquanto vilão da história – acaba ganhando uma incrível força dramática. Em um ambiente absolutamente infértil, onde nada cresce e o ser humano depende exclusivamente da caça para sobreviver, a vida surge como um milagre, brotando inesperadamente em território impróprio. A desproporção de forças

⁸⁰ Segundo Calder-Marshall, a invenção do *gyro-tripod* foi uma importante inovação tecnológica, pois permitiu que tanto movimentos horizontais (panorâmicas) quanto movimentos verticais com a câmera pudessem ser realizados de forma mais eficiente, utilizando-se apenas um dos braços. Ao planejar a filmagem de *Nanook* pelo Ártico Flaherty percebeu a necessidade de adquirir um equipamento que possibilitasse a execução de movimentos de câmera com razoável facilidade, a fim de dar conta da vastidão visual que as planícies cobertas de gelo representavam. Assim, adquiriu duas câmeras Akeley, que eram as primeiras a conter tripés que possibilitavam estes tipos de movimentos, além de serem lubrificadas com grafite (ao invés de óleo ou graxa), o que facilitava muito sua operação sob frio extremo.

entre a fragilidade humana e a vastidão do deserto gelado dá à narrativa a forma de uma luta entre o Homem e a Natureza.

Mas no Norte há também beleza. O vazio da imensidão ensina ao Homem o valor da simplicidade, da transparência dos sentimentos e da abertura para o outro. Frances Flaherty evoca de maneira poética esta sensação que o Norte lhe provocava: *“O ensinamento do Norte era sua imensidade, sua vasta simplicidade, seu vazio, sua amplitude, sua clareza e pureza, e sua força elementar, vento e neve esculpindo infinitamente novos mundos de acaso e beleza – de uma misteriosa, mística beleza.”*⁸¹

Desse encontro paradoxal entre a imobilidade das planícies nevadas e o movimento invisível e sem fim do vento nascem mundos nunca antes imaginados. O senso estético emerge, pois, desses contrastes. A simplicidade do Ártico reside no fato de que sua imensidão é feita de transparência: ela não esconde nada, não há adereços, rebuscamentos, artificialismos. Tudo é como expressão de sua própria essência. Esta mesma beleza se projeta neste homem nativo: ele também é belo porque simples e puro; e principalmente porque autêntico. Ele afirma a vida com seus meios simples e frágeis como o vento, mas que tem a força para criar novos mundos. Em um ambiente constituído pelo limiar entre a vida e a morte, os *inuit* afirmam a vida com leveza, com incrível alegria e bom humor. Com efeito, estas características dos *inuit* – tão contrastantes no entender de Flaherty – marcaram o diretor profundamente. Calder-Marshall descreve uma passagem da vida de Flaherty, ocorrida muito antes dele se tornar um cineasta, que demonstra bem como esta atitude jocosa dos *inuits* perante as adversidades do clima era objeto de sua admiração:

“Ao anoitecer daquele dia, eles avistaram o quadrado laranja da janela de um iglu. Rainbow, seu dono, disse que não havia matado uma única foca há oito dias. Pombos marinhos eram tudo o que os mantinha vivos. Logo antes da chegada de

⁸¹ Texto original: *“The teaching of the North was its immensity, its vast simplicity, its emptiness, unclutteredness, its clarity and purity, and its elemental strength, wind and snow endlessly carving new worlds of hazard and beauty – of a mysterious, mystical beauty.”* FLAHERTY, Frances Hubbard. *The Odyssey of a Film-Maker*. Beta Phi Mu Chapbook, Number Four, 1960 p.09

Flaherty, ele havia matado um – o primeiro em dois dias – e sua mulher, que estava depenando-o, levantou-o de forma que Flaherty pudesse vê-lo. Mas ainda que eles soubessem que Flaherty tinha pouco ou nada a oferecer, eles esqueceram seus problemas fazendo o estrangeiro sentir-se bem-vindo. (...) Na manhã seguinte Flaherty disse a Rainbow que quando ele retornasse ao acampamento base, Rainbow e sua família deveriam visitá-lo e ele iria retribuir sua hospitalidade. ‘Eu vou’, prometeu Rainbow, ‘isto é, se eu conseguir matar alguma outra foca.’ E a esta piada sobre a fome, houve um coro de gargalhadas.

Era este tipo de incidente que fazia Flaherty amar a vida entre os esquimós. Eles tinham uma coragem simples e uma nobreza que ecoava em si mesmo quando estava entre eles.”⁸²

Este desprendimento diante de um ambiente natural tão pouco generoso, esta simplicidade em oferecer sem hesitações o pouco que se tem, essa capacidade de rir da própria sorte, exercia uma enorme fascinação sobre Flaherty. No Norte, Flaherty sentia-se à vontade, como se estivesse em casa.

Desde a infância, a vida de Flaherty sempre foi marcada pelo contato com a Natureza e as atividades exploratórias. Enquanto criança, acompanhava seu pai em busca de jazidas de ferro e cobre, passando grande parte do tempo em ambientes naturais e cidades mineradoras⁸³. Por muitos anos viveu em uma comunidade isolada sem escola, onde aprendeu a caçar e rastrear no meio selvagem com seus amigos

⁸² Texto original: “*Nightfall that day, they saw the orange square of an igloo window. Rainbow, its owner, said he had not killed a seal for eight days. Sea pigeons were all they had to live on. Just before Flaherty arrived, he had killed one – the first in two days – and his wife, who was plucking it, held it up for Flaherty to see. But though they knew Flaherty had little or nothing to give away, they forgot their troubles in making the stranger welcome. (...) Next morning Flaherty told Rainbow that when he returned to base camp, Rainbow and his family must visit him and he would try to be hospitable. ‘I will’, promised Rainbow, ‘that is, if I ever kill another seal.’ And at this joke against starvation, there was a chorus of laughter. It was this sort of incident which made Flaherty love living among the Eskimos. They had a simple courage and nobility which echoed in himself when he was among them.*” CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye: The life of Robert J. Flaherty*. London, W. H. Allen, 1963. p. 67

⁸³ DOROS, Denis. “Robert Joseph Flaherty – Na Appreciation”. *The Silent Film Bookshelf*, August, 1998.

índigenas locais. Embora não tenha tido uma sólida educação formal, havia aprendido na prática tudo o que era necessário para tornar-se um bom explorador.

Em 1910 Flaherty⁸⁴ – então com 26 anos – entra pela primeira vez em contato com Willian Mackenzie, possuidor de um contrato com o governo do Canadá com o objetivo construir uma grande ferrovia a fim de transportar o trigo que vinha dos campos a oeste até a Baía de Hudson, onde seriam embarcados em grandes navios para a Europa. Como também havia a possibilidade de embarcar minérios de ferro através destes mesmos navios, Willian Mackenzie contrata Flaherty para verificar as possibilidades exploratórias das ilhas Nastapoka, na costa leste da Baía de Hudson⁸⁵.

A partir de então, Flaherty inicia uma série de viagens à Baía de Hudson, que serão realizadas até 1916, momento no qual Flaherty finaliza seus trabalhos exploratórios para Willian Mackenzie. Em muitas destas viagens, o autor permanecia longamente em campo, às vezes na companhia de um ou dois *inuits*. Flaherty adorava estes períodos no Ártico, nos quais passava totalmente envolvido pela natureza inóspita daquela região, preocupado somente com as atividades essenciais que o levavam a garantir a sua sobrevivência e a execução bem-sucedida de seu trabalho exploratório. Calder-Marshall relata a agitação que tomava conta do grupo e o prazer de Flaherty quando se iniciavam os preparativos necessários para a chegada do inverno:

“As semanas antes do congelamento do mar eram dedicadas a preparar a base para o inverno, deixar a engrenagem e o equipamento em forma, fazer trenós e armazenar combustível, e até mesmo navegar o The Laddie através da costa Great Whale a fim de retornar carregado com madeira flutuante – as preparações para o cerco do inverno.

Era este tipo de trabalho que deixava Flaherty deleitado. Aquilo preenchia sua natureza enérgica, a luta comunal contra os elementos selvagens que continuamente

⁸⁴ Vide imagem 21.

⁸⁵ Vide imagem 22.



Imagem 21: Flaherty com cerca de 20 anos

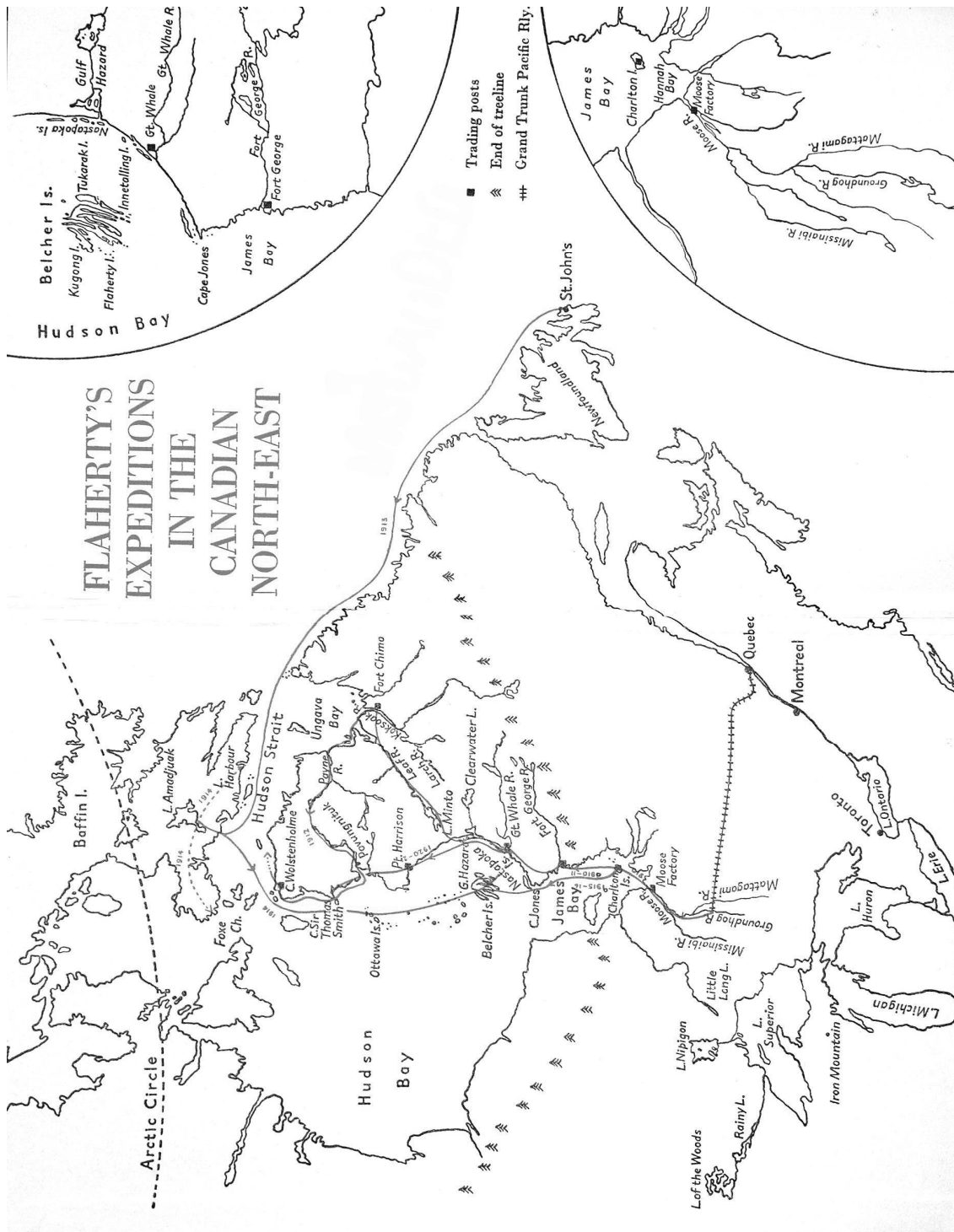


Imagem 22: Explorações realizadas por Flaherty na Baía de Hudson

ameaçavam a vida. Demandava vigor, treinamento, coragem e recursos que inspiravam soldados, mas seu objetivo era prevenir casualidades.”⁸⁶

Vemos na própria experiência de Flaherty enquanto expedicionário as qualidades que ele anuncia em Nanook: vigoroso, corajoso, disposto a enfrentar com familiaridade o desafio dos elementos selvagens continuamente a espreita e muitas vezes traiçoeiros. Sua biografia está intimamente ligada a este mundo de vastidão e força. Ao contrário das demais pessoas, era imerso naquele ambiente natural esculpido em gelo que Flaherty sentia-se confortável e a vontade. Talvez seja esta incrível motivação, aliada a uma inabalável satisfação em permanecer naquele ambiente gelado, os fatores determinantes para que Flaherty tenha tido um resultado tão significativo ao final de suas atividades exploratórias, mesmo sem possuir a formação acadêmica de outros que o antecederam ao visitar aquelas regiões.

“O senhor William (...) estava impressionado com as habilidades exploratórias do filho de Robert H. Flaherty. Ele tinha independência. Se ele fosse tirado de uma direção, ele encontrava outra onde empregar seus talentos sem sentar-se e esperar novas ordens, e ele tinha uma capacidade de sobrevivência que era obviamente baseada em sua habilidade em interagir com os esquimós. Ele gostava deles. Ir para o Norte era como ir para casa.”⁸⁷

Ao final de seis anos e quatro viagens à costa leste da Baía de Hudson, Flaherty havia não apenas encontrando um enorme depósito de minério de ferro, como também mapeado as ilhas Belchers, que ainda não haviam sido completamente

⁸⁶ Texto original: *“The weeks before the sea ice formed were devoted to preparing the base for winter, getting gear and equipment in shape, making sledges, bartering for more dogs for sledging and laying in fuel, even to extent of sailing the Laddie across to the Great Whale coast to return laden with driftwood – the preparations for the siege of winter.*

*This was work in which Flaherty delighted. It fulfilled his energetic nature, the communal fight against savage elements which continually threatened life. It demanded the vigor, training, courage and resource which inspire soldiers, but its object was to prevent casualties.” CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye: The life of Robert J. Flaherty*. London, W. H. Allen, 1963. p. 65*

⁸⁷ Texto original: *“Sir William (...) was impressed by the exploring abilities of Robert H. Flaherty’s boy. He had drive. He had independence. If he was headed off in one direction, he found another in which to employ his talents without sitting down and waiting for new orders and he had a capacity for survival which was obviously based on his ability to get on with the Eskimo. He liked them. Going North was like Going Home.” Opus cit. p. 54*

descobertas. Uma das ilhas, inclusive, foi batizada pelo governo do Canadá com o próprio nome de Flaherty⁸⁸.

Durante sua última expedição, realizada em 1913 e que teve um ano e quatro meses de duração, Flaherty incorporou ao seu equipamento de viagem duas câmeras, película, assim como instrumentos para revelação e projeção 35mm. Como já foi mencionado, o material filmado durante esta expedição foi totalmente destruído em um acidente, sem chegar a ser exibido comercialmente. Apesar da tragédia, Flaherty não perde seu interesse em filmar, e sai em busca de novo financiamento agora com o único propósito de realizar um filme. Embora o autor tenha tido uma enorme dificuldade em conseguir patrocínio, os irmãos Revillon – fabricantes franceses de casacos de pele – ficam interessados no projeto, e financiam sua última viagem ao Ártico, em 18 de junho de 1920. É do material registrado nesta última viagem que se originará a obra *Nanook*.

Após o sucesso de *Nanook*, Flaherty abandona o campo exploratório e ingressa definitiva e profissionalmente na carreira cinematográfica. Devido ao enorme retorno de bilheteria de seu primeiro filme (em apenas uma semana em cartaz *Nanook* consegue arrecadar 43 mil dólares), grandes produtoras passam a se interessar pelo trabalho do diretor. Nove meses após o lançamento de *Nanook*, uma divisão da Paramount Pictures oferece a Flaherty financiamento para ir a qualquer lugar do mundo, sem restrições de dinheiro, tempo ou qualidade, contanto que lhe trouxesse “outro Nanook”.

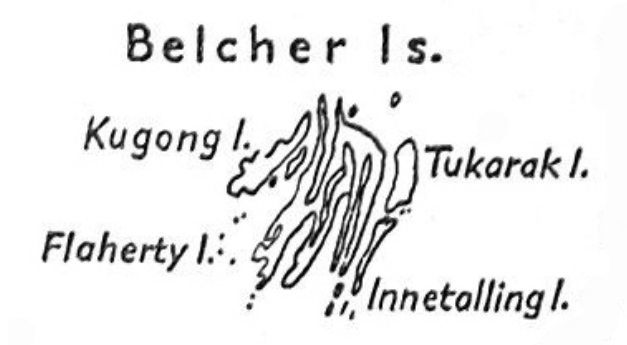


Imagem 23: Ilhas Belcher

⁸⁸ Vide imagem 23.

2. Polinésia: uma Natureza generosa

Inicialmente, Flaherty não tinha a menor idéia de onde iria se passar seu próximo filme. A única coisa que poderia antecipar era sua intenção de realizá-lo em um cenário cultural ainda pouco modificado pelas influências da civilização ocidental.

Em contato com alguns amigos, entre eles Frederick O'Brien (autor de *White Shadows in the South Seas*), Flaherty é convencido a ir à Polinésia. Segundo o New York Profile de 19 de junho de 1949, O'Brien recomendou: "*Vá para Safune na ilha de Savaii. Você ainda pode chegar a tempo de encontrar um pouco daquela bela cultura antiga antes que ela desapareça.*"⁸⁹

No intervalo entre suas viagens à Baía de Hudson, Flaherty havia se casado com Frances Flaherty, com quem havia tido três filhas. Pretendendo escolher um local onde sua mulher e suas filhas pudessem acompanhá-lo, após longas permanências longe de casa, Flaherty considerou Safune uma opção interessante. Além disso, a ilha possuía ao mesmo tempo uma natureza exótica e amável; o autor Richard Barsam assim justifica esta escolha do diretor:

*"Neste ponto de sua carreira, Samoa oferecia diversas vantagens. A ilha possuía um fascínio tão incomum e exótico quanto o do Ártico, oferecia a Flaherty a oportunidade de registrar outra cultura que passava por uma rápida mudança; e seu clima temperado tornava a ilha atrativa para sua mulher e suas filhas."*⁹⁰

Após a decisão em relação ao local a serem realizadas as filmagens, a família adquire o equipamento necessário e se muda para a ilha de Safune, na qual permanecerá por cerca de dois anos. Este longo tempo de permanência na ilha deve-se principalmente ao estilo de trabalho do autor que, como vimos, caracterizava-se

⁸⁹ Texto original: "*Go to Safune on the island of Savaii. You still may be in time to catch some of that beautiful old culture before it passes entirely away.*"

⁹⁰ Texto original: "*At this point in his career, Samoa offered many advantages. The island had an allure as unusual and exotic as that of the Arctic; it offered Flaherty an opportunity to record another cultural undergoing rapid change; and its temperate climate made the island attractive for his wife and children.*" BARSAM, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: the artist as myth and filmmaker*. Indiana University Press, 1951.

pela não utilização de um roteiro previamente elaborado. Como já foi mencionado em capítulos anteriores, Flaherty procurava deixar que a história emergisse do contato que ele estabelecia com a população a ser representada; para isso, permanecia longamente em campo. Durante este período de maturação das relações e de entendimento da vida cotidiana local ele filmava pequenas cenas, tirava fotografias de lugares que lhe pareciam interessantes, e passava um tempo interminável à procura de um tipo físico adequado para a representação de seus personagens.

Cientes de que tinham sido contratados pela Paramount para realizar um outro *Nanook*, os Flaherty pretendiam reproduzir o mesmo modelo de personagem heróico através de algum grande chefe local que pudesse protagonizar cenas emocionantes naquele exótico ambiente natural. Haviam ouvido falar de monstros marinhos, polvos gigantes, seres escondidos em cavernas à beira do mar... e estavam na expectativa de encontrar, e sobretudo de filmar algumas cenas com estes animais. Frances Flaherty comenta a excitação daqueles meses iniciais em que viviam em Samoa:

“Dessa vez nós estávamos fazendo um filme para Hollywood e estávamos muito conscientes deste fato. Bob não tinha ilusões quanto ao que a Paramount esperava dele em termos de emoções e sensações para o lançamento. Durante toda a viagem nós falávamos sobre isso, evocávamos esta cena e aquela, imaginando os monstros marinhos que poderíamos encontrar escondidos nas profundezas das cavernas sob o recife de corais que margeava as ilhas. Um dia chegou um relatório de um outro navio dizendo que um desses monstros havia sido visto – um polvo gigante, seus tentáculos espalhados pelas águas, com o corpo do tamanho de uma baleia – nós tínhamos certeza de que estávamos no caminho certo.”⁹¹

⁹¹ Texto original: *“This time we were making a film for Hollywood and we were very conscious of that fact. Bob had no illusion whatever as to what Paramount expected of him in the way of thrills and sensations for the box office. All the way down on the steamer we talked about it, conjured up this scene and that scene, imagining the sea monsters we might find lurking in the deep-sea caverns under the coral reefs that fringe the islands. When one day a report came in from another ship at sea that one of these monsters had been sighted – a giant octopus, its tentacles spread over the waters from a body the size of a whale – we were sure that we were on the right track”*. Opus cit. p 29.

No entanto, o ambiente natural de Samoa era muito diferente do que eles haviam imaginado... Os meses se passavam, e nenhum daqueles monstros marinhos havia sido sequer avistado. A Natureza da ilha parecia não oferecer grandes desafios à população dela dependente: a pesca era farta, os alimentos abundantes.... Enfim, a Natureza parecia ser generosa com os que ali habitavam, e portanto não havia entre aqueles indivíduos nenhum ato de heroísmo que correspondesse ao que Flaherty havia encontrado entre os *inuits*:

“Eles não possuíam nenhuma das virtudes heróicas dos esquimós. A vida era excepcionalmente fácil. O mar não era um inimigo implacável. Era uma banheira aquecida repleta de frutos do mar. A terra era tão rica que o cultivo não era trabalho, mas diversão. Climaticamente Samoa era uma negação de todas as virtudes épicas que Flaherty tinha vindo a aceitar como o contraste axiomático da situação industrial que ele detestava.”⁹²

Dotada de tantas características paradisíacas era impossível tirar de Samoa uma narrativa épica. A luta pela sobrevivência, tão característica entre os *inuits*, não poderia ser encontrada na Polinésia. Sua matriz precisava adequar-se às novas condições frente a esta dificuldade inesperada, e mais tempo se passou em busca do que poderia vir a ser o tema subjacente ao filme. Aos poucos, o olhar dos Flaherty começou a se transferir dos elementos presentes no ambiente natural para o material que poderia ser encontrado na própria população; Frances Flaherty imaginou que um filme sobre o Siva (a dança ritual de Samoa) daria um bom resultado:

“Por tantas gerações eles haviam praticado estes belos movimentos que a beleza havia penetrado nas coisas mais comuns que eles faziam, se eles se sentavam ou se levantavam ou andavam ou nadavam, havia esta beleza do movimento, do

⁹² Texto original: *“They had none of the heroic Eskimo virtues. Life was exceptionally easy. The sea wasn’t an implacable enemy. It was a heated bathing pool crammed with sea-food. The land was so rich that ‘farming’ wasn’t work, but fun. Climatically Samoa was a denial of all the epic virtues which Flaherty had come to accept as the axiomatic contrast to the industrial situation which he loathed.”* CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye: The life of Robert J. Flaherty*. London, W. H. Allen, 1963. p 108

ritmo, a filosofia, a história da vida deles. Então simplesmente através do belo movimento de uma mão toda a história de uma raça poderia ser revelada.”⁹³

A beleza do desprendimento e da vida simples se transfere para o uso do corpo. Contudo – na visão de Flaherty – ainda faltava algo mais. A matriz narrativa de *Nanook* estava moldada, como vimos, no dilema da desproporção entre as forças humanas e as forças naturais, e a trama desenvolvia-se em torno da descrição das habilidades do homem para produzir meios técnicos que superassem sua adversidade. Após 12 meses de estadia em Samoa, o diretor possuía cenas interessantes como a fabricação do lavalava (uma espécie de tecido produzido com o processamento da casca da amoreira) e bons elementos narrativos como a presença de uma heroína (Fa’angase). No entanto, a vida ainda estava fácil demais. Para dar emoção à trama faltava algum desafio que desse ao filme intensidade dramática. Se as virtudes da vida simples haviam se fixado neste caso na estética do corpo, será também no corpo que Flaherty fixará sua narrativa de superação humana. Não se trata mais, como em *Nanook*, de superar o risco de morte implícito em um meio adverso, mas de reencontrar a força e a coragem humanas na dor infringida ao próprio corpo através do rito da tatuagem⁹⁴, que marca a passagem do jovem para a vida adulta.

O processo de realização da tatuagem entre os Samoanos é extremamente doloroso: agulhas elaboradas com osso⁹⁵ e impregnadas de tinta perfuram a pele do indivíduo através da pressão de um pequeno martelo. A tinta negra é produzida com as cinzas do candlenut⁹⁶, uma árvore local. O excesso de tinta e sangue que escorre pela pele é limpo com um pano por um ajudante.

⁹³ Texto original: “*For so many generations have they been practicing these beautiful movements that beauty has entered into even the commonest things they do, whether they sit or stand or walk or swim, there is that beauty of movement, rhythm, the philosophy, the story of their life. So that simply in the beautiful movement of a hand the whole story of that race can be revealed.*” BARSAM, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: the artist as myth and filmmaker*. Indiana University Press, 1951, p 30.

⁹⁴ Vide imagem 24.

⁹⁵ Vide imagem 25.

⁹⁶ Vide imagem 26.



Imagem 24: Realização da tatuagem

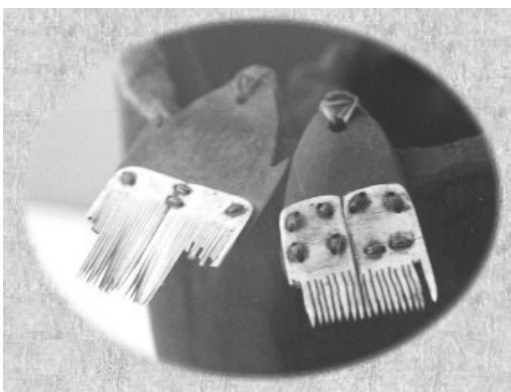


Imagem 25: Agulhas utilizadas para a realização da tatuagem



Imagem 26: Candlenut

O corpo dos Samoanos é totalmente tatuado da cintura até os joelhos, constituindo um bloco praticamente sólido formado por padrões geométricos⁹⁷. Augustin Kramer, físico e antropólogo alemão que em 1903 publicou um extenso estudo sobre a língua, a cultura e a história natural de Samoa, avaliou que uma área do tamanho de uma mão era tatuada em cerca de uma hora. No filme de Flaherty, as cenas dedicadas à tatuagem duram cerca de 12 minutos, e procuram traduzir um processo cujo resultado, em tempo real, foi obtido ao longo de três semanas de trabalho. Kramer explica que esse tempo é marcado por momentos diferenciados do processo:

*“O processo inteiro seguia um ritual estrito. Cada parte do desenho possuía um nome, e cada parte era tatuada em uma seqüência pré-determinada, começando na cintura e progredindo para baixo até os joelhos. Os genitais eram tatuados durante a segunda sessão.”*⁹⁸

Cada parte do desenho possui um significado bastante preciso, indicando até mesmo a linhagem familiar daquele que foi tatuado⁹⁹. Vemos, pois, que a execução destes desenhos, além de exigir extrema habilidade, faz parte de um sistema simbólico bastante complexo. Apesar disso, é interessante notar que o foco de Flaherty não está voltado para o desvendamento das significações e representações nativas do rito, mas para o sentimento de dor que ele provoca.

Da mesma forma, no caso de *Nanook* Flaherty opta por não explorar o aspecto simbólico presente no confronto entre a relação do Homem com a Natureza. Tomemos como exemplo a realização das caçadas. De acordo com o pesquisador Pierre Robbe, na cultura *inuit* não é o confronto físico entre o Homem e o animal que determina o sucesso de uma caçada e a garantia da alimentação para o grupo; para o autor existe

⁹⁷ Vide imagens 27, 28 e 29.

⁹⁸ Texto original: *“The entire procedure followed a strict ritual. Each part of the design had a name, and each part was tattooed in a predetermined sequence, starting at the waist and progressing down to the knees. The genitals were tattooed during the second session.”* Kramer, Augustin F. 1903. *Die Samoa Inseln*. 2 vols.

⁹⁹ Fonte: <http://www.tattoo-samoan.com/>

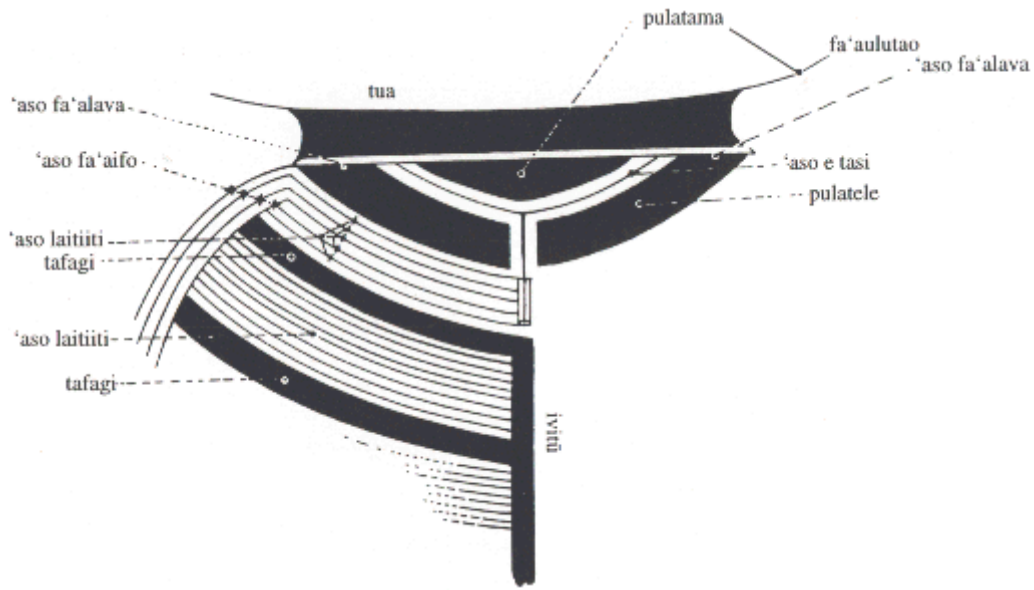
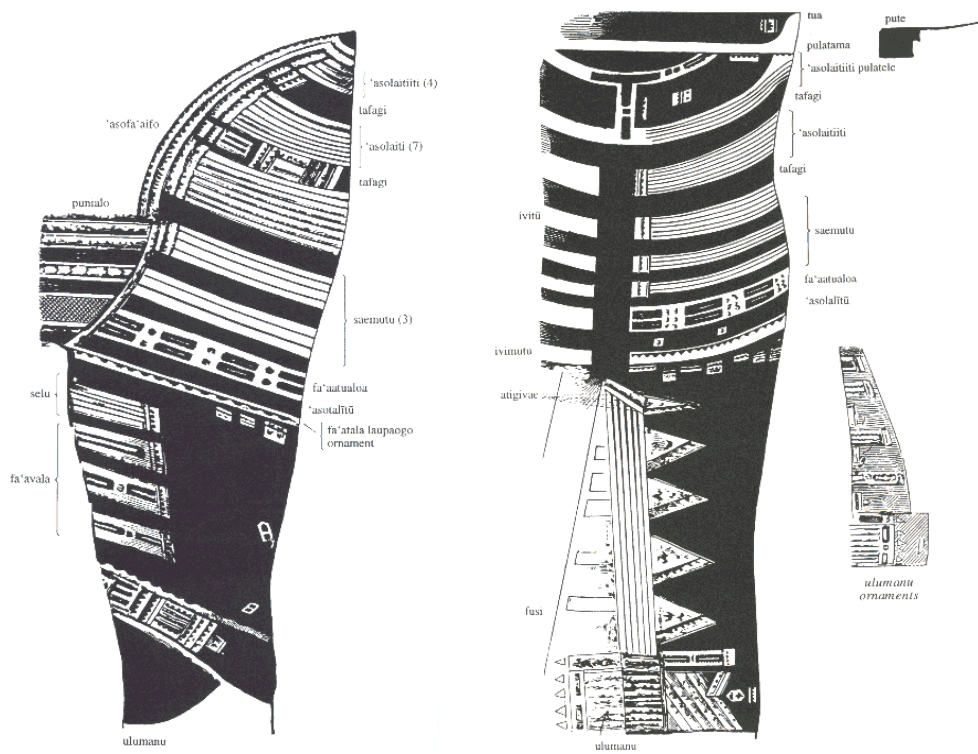


Imagem 27: Padrões geométricos da tatuagem



Imagens 28 e 29: Padrões geométricos da tatuagem

um aspecto simbólico subjacente à relação entre estes dois mundos, já que segundo ele os *inuits* acreditam que não é o Homem que caça o animal, mas o animal que se deixa ser caçado:

“Os humanos e a caça são conhecidos como dois mundos complementares, onde a caçada corresponde a uma troca entre estes dois elementos. A única finalidade da caça é ser morta e consumida, mas nessa relação, o homem deve tomar numerosas precauções. A alma da caça, que não morre, pode se vingar se ela não é objeto de atenções apropriadas (...) O sucesso da caça portanto é visto como uma aceitação da caça de se deixar capturar.”¹⁰⁰

Vemos portanto que no caso das caçadas Flaherty opta por privilegiar o confronto físico entre o Homem e a Natureza, retratando os meios técnicos que possibilitam à população nativa vencer sua luta pela sobrevivência, do que representar a relação de complementaridade que se estabelece entre esses dois mundos. Homologamente, no ritual da tatuagem podemos observar o mesmo procedimento: não há interesse em detalhar o significado de cada desenho, ou reter a ordem em que os desenhos são realizados; o que o filme *Moana* procura enfatizar é essencialmente o sofrimento e a dor concernentes a tal ritual. Nesse sentido, o narrador procura ressaltar a todo momento a agonia vivida pelo protagonista: *“Pouco a pouco, porque a dor se faz insuportável (...) O mais doloroso é o joelho (...) Faz ligeira sua mão, Tufunga! Faz ligeira sua mão!”* Além de mostrar detalhadamente a execução do procedimento, através de planos fechados dos instrumentos e dos desenhos que pouco a pouco vão se formando, a câmera procura enquadrar o rosto do personagem principal, que mantém constantemente suas feições contorcidas pela dor.

Evidentemente, esta opção em enfatizar a dor do personagem central ao invés de relatar a significação dos desenhos produz uma grande densidade dramática ao filme. O público acaba por se identificar com o sofrimento por qual passa o herói. No

¹⁰⁰ ROBBE, Pierre. *Les Inuit d'Ammassalik, chasseurs de L'Artique*. Paris, France. Mémoires du Muséum National d'Histoire Naturelle, tome 159. Ethnologie, 1994, p. 315

entanto, o ritual da tatuagem – assim como a fabricação do lavalava – era um costume que estava em vias de ser completamente esquecido. Segundo Newton Rowe¹⁰¹, que havia dado a Flaherty a sugestão de centralizar sua filmagem na realização da tatuagem, os missionários protestantes (ao contrário dos católicos) não aprovavam a prática deste costume, pois o consideravam um “resquício do ateísmo”¹⁰². Devotados a expandir uma forma de fé destituída de ritos mágicos eles muito contribuíram para seu relativo abandono.

Flaherty ficara imediatamente interessado pela sugestão em filmar o ritual da tatuagem. Como no caso de *Nanook*, o fato de que certas práticas não mais existissem não era para o autor obstáculo para que pudessem ser apresentadas como autenticamente nativas. Seguramente Ta'avale (que interpreta o personagem de Moana) não teria passado por esta prova caso isso não fizesse parte do filme. Acredito que esta informação é pertinente não porque ela nos indica que Flaherty procurou ocultar o contato dos Samoanos com a civilização ocidental, se calando sobre a transformação cultural ocorrida através da convivência com os missionários, mas porque segundo a visão estética de Flaherty, este tipo de ritual revela uma dimensão épica intrínseca às culturas humanas.

Assim, após observar o processo em duas vilas, Flaherty percebeu que a filmagem da realização do rito da tatuagem não apenas lhe possibilitaria o resgate de um costume que estava em vias de desaparecimento, mas sobretudo lhe garantiria o enredo dramático que estava faltando ao seu filme: o gesto da grande provação do ser humano diante da dor. Vimos no entanto, que este efeito dramático dependia da escolha de um protagonista para tipificar o nativo: a transformação do nativo em personagem através da escolha de um protagonista capaz de tipificá-lo, causa na audiência um profundo senso de identificação. Nesse processo de construção o nativo ganha nome e características pessoais: somos apresentados a ele desde o início do

¹⁰¹ Newton Rowe, escritor de *Samoa Under the Sailing Gods*.

¹⁰² CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye: The life of Robert J. Flaherty*. London, W. H. Allen, 1963, p 113.

filme, conhecemos sua família, acompanhamos suas atividades diárias como a pesca, sabemos que ele tem um romance com Fa'angase etc. Nesse sentido, quando Moana tem que passar pelo ritual da tatuagem nós podemos nos compadecer pois o conhecemos: a compaixão exige a possibilidade psicológica de que sejamos capazes de nos colocar no lugar do outro. Podendo sentir a intensidade de sua dor, Moana emerge para nós como um herói.

O ritual da tatuagem representa, pois, a prova de heroísmo pela qual o protagonista deve passar. Ele só será reconhecido plenamente como adulto – e portanto só poderá consumir seu romance com Fa'angase – se for capaz de suportar este grande desafio. Como nos explica Frances Flaherty:

*“Para o homem Samoano, é o evento crucial de toda uma vida, a partir do qual todos os outros acontecimentos serão datados. Até ser tatuado, não importa a idade que tenha, o homem Samoano é ainda considerado e tratado como um garoto....”*¹⁰³

Como em Samoa a Natureza não representava uma batalha a ser vencida pelos indivíduos que ali viviam, a prova de heroísmo foi buscada através de um processo ritual no interior da própria cultura. Com efeito, Frances Flaherty observa que este homem simples expressa a grandeza desse desafio tendo como instrumento apenas seu próprio corpo, isto é, sem o domínio do metal e da cerâmica – meios técnicos de expressão artística cujo lento domínio marcaram a evolução dos povos humanos:

“A tatuagem é o embelezamento do corpo por uma raça que, sem metais, sem cerâmica, expressa seus sentimentos pela beleza na perfeição de seus próprios corpos magníficos. Mais profundo que isso, entretanto, é sua motivação de uma

¹⁰³ Texto original: *“To the Samoan man, it is the crucial event in a lifetime, from which all other happenings are dated. Until he is tattooed, no matter how old he may be, the Samoan man is still considered and treated as a boy...”*

necessidade humana comum, a necessidade de algum teste de resistência, de alguma marca suprema de valor individual e prova da qualidade dos homens.”¹⁰⁴

Vemos que, por detrás desta aparente simplicidade, existe uma **necessidade humana comum** de expressar a qualidade do homem, que é representada pela resistência do ser humano frente a algum tipo grandioso, até mesmo inumano de prova. O valor deste homem nativo é garantido por sua obstinação em superar os desafios que lhe são apresentados. Enquanto que em *Nanook* estes desafios são físicos, pois estão relacionados à fome e ao frio que o Ártico impõe aos seus habitantes, em *Moana* o grande desafio é simbólico, na medida em que é formado pelo ritual de passagem que garante ao indivíduo a porta de entrada na vida adulta. Flaherty salienta no filme este aspecto simbólico intrínseco ao desafio representado pela tatuagem através do seguinte comentário do narrador: *“Através desta tatuagem, talvez só um cruel e inútil adorno, o Samoano ganha a dignidade, o caráter e a coragem que perpetuam sua raça.”*

Ao contrário da caça com o arpão a tatuagem não tem, pois, nenhuma função prática. A tatuagem não supre nenhuma necessidade física do ser humano: não ameniza sua fome nem o protege do frio. Por outro lado ela possui a propriedade de evocar, através de seus desenhos, algo que está ali representado.

Talvez muitas outras coisas pudessem ser ditas se Flaherty tivesse se voltado para uma compreensão detalhada dos traços que compõe cada parte da tatuagem inscrita em *Moana*. Mas o significado essencial que o filme de Flaherty faz questão de ressaltar é que, através deste adorno, o Samoano ganha a dignidade humana, o caráter e a coragem necessários à perpetuação da sua existência. No momento em que o jovem passa por este desafio, ele testa as características imprescindíveis à

¹⁰⁴ Texto original: *“Tattooing is the beautification of the body by a race who, without metals, without clay, express their feeling for beauty in the perfection of their own glorious bodies. Deeper than that, however, is its spring in a common human need, the need for some test of endurance, some supreme mark of individual worth and proof of the quality of the man.”* CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye: The life of Robert J. Flaherty*. London, W. H. Allen, 1963, p 114.

obtenção da etapa subsequente de sua vida: a vida adulta. Assim, quando através deste teste ele é capaz de provar suas qualidades, este indivíduo mostra que está preparado para tornar-se um Homem.

Como bem observa Frances Flaherty, se não for tatuado, o samoano será visto sempre como uma criança; as mulheres o ridicularizarão e nenhum pai o aceitará como um potencial marido para sua filha¹⁰⁵. A passagem para o mundo das relações humanas, para o mundo propriamente cultural não pode, pois, completar-se. Ao tornar-se um Homem, o nativo adquire o respeito que lhe compete e ganha o direito – entre outras coisas – de reproduzir, possibilitando assim a manutenção da sobrevivência do grupo.

O heroísmo de Moana é homólogo, portanto, ao heroísmo apresentado por Nanook ao enfrentar os desafios proporcionados pelo Norte. Embora estes desafios sejam de naturezas distintas, em ambos os casos é somente através das características presentes nos dois personagens que o ser humano garante possibilidade de perpetuação de sua existência. Esta é, segundo os filmes de Flaherty, a beleza intrínseca à natureza humana, que faz do ser humano sempre um herói.

¹⁰⁵ <http://www.choohoo.com/tattoos.php>

CONCLUSÃO

No capítulo anterior vimos que cada uma das obras elabora de maneira diferenciada a representação do ambiente natural no qual os personagens estão inseridos. Contudo, o método de comparação sistemática entre os dois filmes tornou-se particularmente interessante porque nos permitiu fazer emergir, por detrás de suas diferenças e particularidades, uma matriz subjacente a ambos os filmes, fundada na idéia de um heroísmo que se manifesta através da luta e da dor. Percebemos que em cada filme os elementos que levam à manifestação do ato heróico são diferenciados: em *Nanook* o clima é um fator determinante para a sobrevivência da população ali residente, e sendo assim o protagonista é submetido a uma série de incansáveis batalhas a fim de garantir o alimento necessário à sua família e ao grupo de seus seguidores; em *Moana* é o doloroso ritual da tatuagem pelo qual passa o protagonista que o permite adentrar na vida adulta, possibilitando assim a geração de novos descendentes e garantindo a continuidade da existência do grupo.

A diversidade do meio ambiente leva, portanto, o autor a um deslocamento do olhar do campo da sobrevivência para o campo do rito, do estético, embora o que esteja em causa nos dois casos seja a mesma idéia de superação em si, que leva – de diferentes maneiras – à possibilidade de manutenção da existência do grupo. Ainda que em cada um dos filmes as dificuldades pelas quais o protagonista deva passar sejam diferenciadas, as qualidades relacionadas à superação dos obstáculos apresentados pelas obras são da mesma ordem: o personagem central é a encarnação mesma das virtudes da coragem, da força e da nobreza de caráter. É somente por possuírem coragem que os protagonistas são capazes de enfrentar os desafios que lhes são apresentados; é através da força que eles são capazes de vencer as batalhas aos quais são postos a prova; e é a nobreza sua única grande

virtude enquanto vencedores – a vitória não lhes garante fama, nem poder, tampouco dinheiro.

Assim, embora ambos os filmes apresentem situações diversificadas nas quais estão inseridos os protagonistas, as virtudes manifestadas por eles ao enfrentar os desafios que lhes são apresentados são semelhantes. Contudo, é interessante notar que a configuração dos conflitos – embora apresente formas particulares – mantém uma estrutura muito semelhante: está sempre relacionada a dificuldades de ordem externa, tais como dor, frio ou fome. Não há – no caso dos dois filmes aqui analisados – conflitos de ordem moral ou subjetiva, nos quais o protagonista é levado a refletir sobre si mesmo, ou no qual o personagem adentre algum processo de crise interior. Da mesma forma, também não há conflitos entre os seres humanos, nem entre aqueles do mesmo grupo cultural (tais como rixas, discussões, brigas ou separações), tampouco entre o grupo cultural local e outros grupos culturais (tais como os índios do norte dos EUA, outros povos da Polinésia, missionários ou conquistadores). Os personagens centrais são, desse modo, encarnações abstratas das virtudes essenciais dessa humanidade particular.

Segundo Calder Marshall *“O país de Flaherty é um onde todos os conflitos são externos. A Natureza é tão selvagem em sua força elementar que os Homens têm que trabalhar juntos se quiserem sobreviver; a fome, a nevasca, um buraco no gelo ou um naufrágio podem a qualquer momento trazer a morte, então é preciso viver puramente sob a sombra da eternidade.”*¹⁰⁶

Neste mundo onde todos os conflitos são externos, os desafios são formados por elementos que compõe o ambiente natural, e o objetivo do ser humano é garantir os itens indispensáveis e necessários à manutenção de sua sobrevivência: um pouco de comida para confortar a fome, abrigo para o frio, ou alívio para a dor; neste modo

¹⁰⁶ Texto original: *“The Flaherty Country is one where all conflict is externalized. Nature is so savage in its elemental force that men must work together if they are to survive; hunger, a blizzard, a break in the ice or shipwreck may any moment bring death, so we must live purely under the shadow of eternity.”* CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye: The life of Robert J. Flaherty*. London, W. H. Allen, 1963 p 249-250.

de vida nativo que Flaherty procura enaltecer não cabe a maldade humana. Assim, pode-se compreender a observação de Marshall quando o autor diz que: *“Ele [Flaherty] movia-se num clima de amor e não podia admitir maldade humana neste mundo. Não há vilões em seu mundo exceto os elementos naturais. (...) O bem e o mal subjetivos são evitados.”*¹⁰⁷

Esta espécie de “amor” que Calder Marshall menciona é um elemento recorrentemente citado por outros autores ao referirem-se tanto a Flaherty quanto a sua obra. O cineasta Jean Renoir, por exemplo, acredita que Flaherty não possuía uma escola própria, ou metodologia específica de filmagem, o que estruturaria suas obras seria o amor:

*“Não haverá uma Escola de Flaherty. Muitas pessoas o tentarão imitar, mas elas não serão bem-sucedidas; ele não tinha um sistema. Seu sistema era somente amar o mundo, amar a humanidade, amar os animais, e o amor é algo que não se pode ensinar.”*¹⁰⁸

Embora nossa análise tenha chegado a conclusões semelhantes no que diz respeito à ausência de subjetividade na construção do personagem central, procuramos ir um pouco além no sentido de explicitar as principais características dessa “metodologia do amor”. Vimos que Flaherty procurava não utilizar roteiros previamente elaborados, permanecia longamente em campo antes de iniciar as filmagens, e fotografava infundavelmente pessoas e lugares para encontrar um nexo local onde apoiar a tensão dramática que daria vida à descrição.

Este mundo fílmico de Flaherty, que resulta desta “metodologia do amor”, é desse modo um mundo puro, que não comporta a representação dos seres humanos com suas fraquezas e pequenezas da vida diária. Seus indivíduos não possuem

¹⁰⁷ Texto original: *“He [Flaherty] moved in a climate of love and he could not admit human evil into his world. There is no villain in his world except the natural elements. (...) Subjective good and evil were evaded.”* Opus cit.

¹⁰⁸ Texto original: *“There will be no Flaherty School. Many people will try to imitate him, but they won't succeed; he had no system. His system was just to love the world, to love humanity, to love animals, and love is something you cannot teach.”* Opus cit. p 248-249.

qualquer traço de maldade, já que lutam apenas para garantir a sobrevivência do grupo. Não há nenhuma perversidade moral em seus personagens, não há falhas de caráter, as dificuldades são impostas apenas pelos elementos naturais, e não pelos outros seres humanos.

Contudo, o que Calder Marshall não menciona e o que o nosso trabalho procurou demonstrar é que este mundo também é puro no sentido cultural. Isso porque Flaherty – a fim de permitir que a nobreza e as virtudes do protagonista pudessem se manifestar através de seu confronto com os elementos externos – reconstrói um mundo nativo totalmente isolado, livre de qualquer influência exterior. Para produzir este efeito visual, Flaherty faz seus personagens vestirem roupas que não eram mais utilizadas pelos indivíduos filmados, muda os cortes de cabelos substituindo-os pelos cortes tradicionais, retira elementos que segundo ele não pertenceriam originalmente àquele grupo cultural (tais como armas de fogo, por exemplo), e muitas vezes resgata costumes já não mais praticados, como o ritual da tatuagem.

Todos estes procedimentos são executados para que estas sociedades sejam representadas em sua forma “original”, antes de terem sido influenciadas pelos elementos oriundos da civilização. Em sua forma primitiva ou primeira, estas sociedades seriam “puras”, pois ainda não estariam contaminadas pelos elementos exteriores. É por este motivo que Flaherty omite o contato dos *inuits* e dos samoanos com os brancos, ou até mesmo com os povos a eles circunvizinhos. O mundo criado por Flaherty é um mundo das essências e não comporta a dimensão histórica do contato, pois a ingerência ocasionada por ele contaminaria a pureza que ele pretendia retratar.

Mas há outra dimensão importante que está em jogo nesta oposição Natureza / História: ela funciona como um jogo de espelhos que opõe o mundo dos nativos ao mundo da audiência dos filmes. Nos filmes, os espectadores reencontram uma potencialidade de seu “eu” perdido ao longo da história. Enquanto homem retratado

por Flaherty é o homem natural, fora da história, e por isso fundamentalmente bom, o homem moderno se encontra desumanizado pela sociedade tecnológica que construiu e o submeteu. Aí reside, segundo Barsam, o fascínio de Flaherty pelo mundo natural: *“Flaherty estava apaixonado pelo homem e pelo mundo natural, fascinado pelos ofícios do homem primitivo, e assustado com a tecnologia desumanizadora do homem moderno.”*¹⁰⁹

O mundo que fascina Flaherty seria este mundo primordial, originário, perto do momento de sua própria criação, ainda regado pela nobreza que caracterizaria a luta pela existência, e não pelos vis interesses vinculados ao mundo civilizado. Neste mundo primordial, não individualizado e egoísta, no qual as famílias formam unidades essenciais que resistem juntas às intempéries do ambiente exterior, o ser humano ainda estaria fortemente ligado à Natureza, mantendo uma relação de cumplicidade com os elementos naturais que o rodeiam. Suas necessidades seriam satisfeitas através da aquisição e do processamento dos recursos oferecidos por este ambiente natural, manipulados pelo homem com a utilização de meios técnicos que conseguem – através de elementos simples – garantir ferramentas sofisticadas de interação com o mundo. A sofisticação e beleza do homem natural estaria em sua simplicidade; o homem contemporâneo, ao contrário, se perderia em seus rebuscamentos tecnológicos.

No mundo representado por Flaherty, o Homem ainda não seria um ser degenerado, já que manteria preservadas suas características essenciais tais como força e coragem. Estas características seriam comuns a todas as populações, mas estariam sendo progressivamente corrompidas pela tecnologia e os avanços contínuos do progresso. Como coloca Siegfried Kracauer: *“Muitos dos filmes de Flaherty são expressões de seu desejo romântico de evocar, e preservar para a posteridade a*

¹⁰⁹ Texto original: *“Flaherty was in love with man and the natural world, fascinated with the crafts of primitive man, and appalled by the dehumanizing technology of modern man.”* BARSAM, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: the artist as myth and filmmaker*. Indiana University Press, 1951 p. 02

pureza e majestade [palavras de Flaherty] um modo de vida ainda não deteriorado pelo avanço da civilização.”¹¹⁰

Ao registrar este mundo primordial, Flaherty estaria preservando para a posteridade estas que seriam características essenciais do ser humano. Por serem essenciais, estas características poderiam, na verdade, ser encontradas em qualquer população existente no globo, independente do clima ou da região em que esses povos estivessem instalados. O único elemento necessário à manutenção destas características seria o isolamento em relação ao nosso mundo, já que ele garantiria que estas populações não fossem se contaminando progressivamente pelos sucessivos avanços da civilização.

O aspecto inovador da visão de Flaherty é, assim, sua dimensão humanizadora. Do ponto de vista desta dimensão não há, nesse sentido, nenhuma diferença intrínseca às diversas populações, já que todas elas compartilham das mesmas características básicas e essenciais da condição humana. As qualidades humanas que Flaherty revela através seus filmes – tais como força, coragem e nobreza – permitem ao espectador reconhecer no nativo um igual, portador das virtudes inerentes à própria natureza dos seres humanos, e potencialmente reconhecíveis em todas as culturas.

Nesse sentido podemos dizer que Flaherty propõe uma verdadeira reeducação do olhar: além de romper com uma forma de representação colonialista do outro, como vimos no primeiro capítulo, Flaherty também se distancia de uma visão evolucionista da cultura. Para ele, as populações não poderiam ser classificadas em diferentes estágios evolutivos, no qual o progresso técnico e a estrutura social seriam fatores que determinariam um grau “mais avançado” de desenvolvimento cultural. Muito pelo contrário. Como demonstramos neste trabalho, Flaherty admira a simplicidade dos meios técnicos empregados pelas populações locais, que são capazes de produzir

¹¹⁰ Texto original: “*Most Flaherty films are expressive of his romantic desire to summon, and preserve for posterity the purity and majesty [Flaherty’s word] of a way of life not yet spoiled by advance of civilization.*” *Opus cit.* p 06

formas sofisticadas de garantir a subsistência. Ao mesmo tempo, ele valoriza uma relação direta e integrada do ser humano com o ambiente natural, fazendo com que os homens retirem da natureza os meios necessários à sua sobrevivência, mas não se afastem ou deixem de ter consideração por ela.

Assim, segundo o ponto de vista de Flaherty, o progresso técnico alcançado pela civilização ocidental seria um fator degenerativo, já que distanciaria o ser humano do ambiente natural e o levaria a ter interesses secundários, afastando-o das preocupações humanas básicas e primordiais, como a alimentação e a sobrevivência. Nesse sentido, poderíamos dizer com Barsam que a visão de Flaherty se aproximaria do filósofo suíço Jean Jacques Rousseau, para quem o ser humano seria naturalmente bom no chamado estado de natureza, antes de ser posteriormente corrompido pelas estruturas políticas, sociais e econômicas da civilização:

“A maneira de Flaherty ver o mundo estava fundada não somente em uma fé humanista no homem, mas também em um abandono romântico do mal humano. Sua terna visão abrange o humano, não o continuum material deste mundo. Flaherty concordava com Rousseau que a mais primitiva e a menos avançada das populações é a mais feliz e a menos corrupta e, como Rousseau, Flaherty acreditava que as artes e as ciências que compreendem o que chamamos de civilização na verdade corrompem a bondade nativa do homem.”¹¹¹

O mundo nativo presente nos filmes de Flaherty seria, desse modo, uma tentativa de representar este estado humano primordial, no qual as qualidades humanas naturais – como dignidade e nobreza – ainda estariam preservadas. É claro que, a fim de representar o “verdadeiro espírito” destas populações, Flaherty realiza, como dissemos, uma série de modificações relativas ao modo de vida dos povos que

¹¹¹ Texto original: *“Flaherty’s view of the world was founded not only on a humanistic faith in man but also on a romantic neglect of human evil. This tender vision embraces the human, not the material continuum of this world. Flaherty agreed with Rousseau that the most primitive and the least advanced peoples are the happiest and the least corrupt, and like Rousseau, Flaherty believed that the arts and sciences that comprise what we call civilization actually corrupt man’s native goodness.”* Opus cit. p 115.

ele havia encontrado. Contudo, como ele mesmo afirma: *“Um diretor freqüentemente tem que distorcer uma coisa a fim de captar seu verdadeiro espírito.”*¹¹²

Desse modo podemos concluir que na verdade os filmes de Flaherty não são retratos das culturas em suas particularidades antropológicas próprias, mas representações deste estado de pureza anterior, no qual se encontrariam as sociedades por ele representadas. É esta mensagem de nobreza e dignidade – que transparece através das culturas retratadas em seus filmes – que até hoje produz tal encanto e admiração, já que nos faz refletir sobre nossos próprios valores e prioridades. Como disse Frances Flaherty:

*“Quando Nanook, Nyla e o pequeno Allegoo sorriem para nós do outro lado da tela, tão simples, tão genuínos e verdadeiros, nós também nos tornamos simples, genuínos e verdadeiros. Eles são eles mesmos, nós, por nossa vez, nos tornamos nós mesmos. Tudo o que poderia nos separar destas pessoas cai por terra. A despeito de todas nossas diferenças, ou certamente por causa delas, nós nos sentimos unidos a estas pessoas. E este sentimento de união pode aprofundar-se e se tornar um sentimento de união por todas as pessoas e todas as coisas.”*¹¹³

Assim, os filmes de Flaherty, ao lançarem um olhar sobre o Outro, nos permitem reencontrar nele nosso verdadeiro Eu, perdido para sempre na poeira da História. Aprendemos com eles, genuinamente com eles mesmos, a nos tornarmos nós mesmos, recuperando nossa própria humanidade.

¹¹² Texto original: *“A filmmaker often has to distort a thing to catch its true spirit.”* Opus cit p 31.

¹¹³ Texto original: *“When Nanook and Nyla and little Allegoo smile out at us from the screen, so simple, so genuine and true, we, too, become simple, genuine, true. They are themselves: we, in turn, become ourselves. Everything that might separate us from these people falls away. In spite of all our differences, indeed the more because of them, we are one with these people. And that feeling of oneness can deepen and become a feeling of oneness with all peoples and all things.”* FLAHERTY, Frances Hubbard. *The Odyssey of a Film-Maker*. Beta Phi Mu Chapbook, Number Four, 1960: 9-18.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, J. *L'oeil Interminable. Cinéma et Peinture*. Paris : Librairie Séguier, 1989.
- BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford: University Press, 1983.
- BARSAM, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: the artist as myth and filmmaker*. Indiana University Press, 1951.
- _____. *Non Fictional Film: a critical history*. EUA: Library of Congress, 1973.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro, RJ. Nova Fronteira: 1990.
- BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.
- BIGIO, Elias dos Santos. *Cândido Rondon: a Integração Nacional*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2000.
- BRILHARINHO, Guido. *Clássicos do Cinema Mudo*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003.
- CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. London. W. H. Allen, 1963.
- CHARNEY, L. e SCHWARTZ (org.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. SP: Cosac e Naify, 2001.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2002.
- COLLIER, John e COLLIER, Malcolm. *Visual Anthropology*. Albuquerque, EUA: University of New Mexico Press, 1992.
- COSANDEY, Roland e ALBERA, François. *Cinema Sans Frontière 1896-1918. Images Across Borders*. Lausanne : Edition Payot, 1995.
- COWIE, Peter. *História do Documentário Cinematográfico*. In: MELO, José Marques de (org.) *Cinema e Jornalismo*. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, 1972.

- CSONKA, Yvon. *Collection Arctiques*. Musée D'ethnographie, Neuchatel, Suíça, 1988.
- CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- DOROS, Denis. "Robert Joseph Flaherty – An Appreciation". *The Silent Film Bookshelf*, August, 1998.
- FARIAS, Agnaldo et alii. *Filmes*. São Paulo, SP: Publifolha, 2003.
- FLAHERTY, Frances Hubbard. *The Odyssey of a Film-Maker*. Beta Phi Mu Chapbook, Number Four, 1960, pages 9-18.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas, SP: Unicamp, 1998.
- _____ (org.). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Campinas, SP: Unicamp, 2000.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et Société*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- GEERTZ, Clifford. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ. Vozes: 1997.
- GERVAISEAU, Henri. *O Abrigo do Tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*. ECO / UFRJ, 2000.
- GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer's Eye: ways of seeing in anthropology*. Cambridge University Press, 2001.
- _____. *The eye in the door: anthropology, film and the exploration of interior space*. In: BANKS, Marcuis e MORPHY, Howard. *Rethinking Visual Anthropology*. Yale University Press, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *The Age of the World Picture: The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper and Row, 1977.
- HEUSCH, Luc de. *Cinéma et Sciences Sociales*. Paris: UNESCO, 1962.
- JONASSOHN, Kurt. *On a Neglected Aspect of Western Racism*. December, 2000. (paper apresentado no encontro da *Association of Genocide Scholars*, 9-12 junho, 2001, Minneapolis).
- JORGE, Luiz Eduardo. *Etnocinema: Uma Estética da Extinção*. USP – ECA, 1996.

KUPER, Adam. *Antropólogos e Antropologia*. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1978.

MACHADO, Arlindo. *Os Primórdios do Cinema 1895 – 1926*. São Paulo, SP: Agência Observatório, 1997.

MAGALHÃES, Amilcar Botelho de. *Impressões da Comissão Rondon*. 5ª Edição (Ilustrada, Atualizada e Aumentada). Rio de Janeiro, RJ: Companhia Editora Nacional, 1942.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Cauiby (orgs.) *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005.

MEAD, Margaret. *Visual Anthropology in a discipline of words*. in: Hockings, Paul (org.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague-Paris, Mouton, 1975.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972.

ODIN, Roger. *Film documentaire, lecture documentarissante*, in: ODIN, R. e LYANT, J. C. (ed.): **Cinémas et réalités**. Saint-Etienne, 1984, p. 163-277.

ROBBE, Pierre. *Les Inuit d'Ammassalik, Chasseur de l'Artique*. Mémoires du Muséum National d'Histoire Naturelle, tome 159. Ethnologie, 1994. Paris, France.

SALLES, João Moreira. *Luiz Thomás Reis: Ao Redor do Brasil*. In: FARIAS, Agnaldo et ali. *Filmes*. São Paulo: Publifolha, 2003,

_____. *A dificuldade do documentário*, in: MARTINS, J.de Souza et ali: *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. SP: EDUSC, 2005.

SHERWOOD, Robert E. *Nanook of the North*, in *The Best Moving Pictures of 1922-23*, Boston: Small. Maynard & Company, 1923.

STOCKING, Jr. G. W. *The Ethnographer's Magic. Fieldwork in British Anthropology from Taulor to Malinowski*. *Observers observed, essays on ethnographic fieldwork*. History of Anthropology, vol. 01, The University of Wisconsin Press, 1983.

TACCA, Fernando Cury de. *A Imagética da Comissão Rondon – Etnografia Fílmica Estratégica*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

XAVIER, I. (org.) *A Experiência do Cinema*. RJ: Graal / Embrafilme, 1983.

ANEXOS

Nanook of the North

	TIME CODE	TEXTO	IMAGEM SEGUINTE
1	0:00:56	A realização deste filme foi possível graças a Companhia Francesa de Peles Revillon Frère, e se originou nas experiências de Robert Flaherty, como explorador no período de 1912-1919. É considerado o trabalho que se tornou modelo para todos os documentários.	
2	0:01:10	As misteriosas, áridas, e tristes terras, varridas por terríveis ventos que assolam esses espaços no topo do mundo.	<ul style="list-style-type: none">• Panorâmica dos blocos de gelo flutuantes.
3	0:01:52	Nenhum outro poderia sobreviver à esterilidade do solo e o rigor do clima; mesmo assim aqui, tão dependente na vida, que é sua única fonte de comida, vive o mais alegre povo do mundo. O corajoso, amável, alegre e divertido Esquimó. Esse filme mostra a vida de Nanook (O urso), sua família e do pequeno grupo de seus seguidores. “Itiuiuimuits” muito esperançosos, são do Norte de Ungava, e que pela sua lealdade e paciência, fez esse filme possível.* A área de caça de Nanook e seus seguidores é um pequeno reinado quase do tamanho da Inglaterra, mas ocupado por menos de trezentas pessoas.	<ul style="list-style-type: none">• * Mostra mapa.• Mostra área de caça.
4	0:02:55	Chefe dos Itiuiuimuits e grande caçador através de toda Ungava. Nanook, o Urso.	<ul style="list-style-type: none">• Mostra Nanook.
5	0:03:10	Nyla, a sorridente.	<ul style="list-style-type: none">• Mostra Nyla.

6	0:03:22	Nanook se prepara para a viagem de verão rio abaixo para o posto de troca do homem branco e para a pesca do salmão.	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook aportando o quiaque.
7	0:03:40	Nanook...	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook descendo do quiaque.
8	0:04:02	Allee...	<ul style="list-style-type: none"> • Mostra Alee.
9	0:04:09	Nyla...	<ul style="list-style-type: none"> • Mostra Nyla
10	0:04:45	Cunayou...	<ul style="list-style-type: none"> • Mostra Cunayou
11	0:05:00	E Comock...	<ul style="list-style-type: none"> • Mostra cachorro.
12	0:05:10	No interior do deserto se a caça ao veado fracassa, a morte é quase certa. Até o musgo do qual o veado tanto depende e que o esquimó usa como combustível, cresce em pequenos espaços aqui e acolá.	<ul style="list-style-type: none"> • Colocando a panela sobre pedras.
13	0:05:25	É assim que Nanook usa o musgo como combustível.	<ul style="list-style-type: none"> • Fazendo fogo.
14	0:05:36	A armação frágil do quiaque tem que ser recoberta com pele de foca antes da viagem começar.	<ul style="list-style-type: none"> • Esticando e costurando o couro de foca.
15	0:06:00	A longa viagem para o rio.	<ul style="list-style-type: none"> • Levando o barco para água.
16	0:06:25	O omiak, cuja armação é feita de arbustos e recoberta com peles de foca e morsa.	<ul style="list-style-type: none"> • Mostra barco.
17	0:06:36	Na ponta do arpão, as botas de pele de foca secando no sol.	<ul style="list-style-type: none"> • Barco mais perto. • Panorâmica de barco na água.

18	0:07:01	Chegando no “big igloo” dos homens brancos... O posto comercial.	<ul style="list-style-type: none"> • Barco aportando. • Carregando barco para terra.
19	0:08:02	A caçada de Nanook de um ano, além de raposas, focas e morsas, chegou a sete ursos polares, os quais foram mortos pelas suas mãos, apenas com o seu formidável arpão.	<ul style="list-style-type: none"> • Carregando os couros.
20	0:08:35	Os couros da raposa do Ártico e do urso polar são trocados por facas e mercadorias na preciosa loja do comerciante.	<ul style="list-style-type: none"> • Analisando os couros
21	0:08:56	Nanook orgulhosamente exhibe seus jovens “huskies”, os melhores cães de toda redondeza.	<ul style="list-style-type: none"> • Filhotes de cães.
22	0:09:19	Nyla, para não ser diminuída também exhibe o seu “jovem huskie”. Um bebê com menos de quatro meses.	<ul style="list-style-type: none"> • Mostra bebê.
23	0:09:50	Indiferente a Nanook, o comerciante tenta explicar os princípios do gramofone... como o homem “enlata” sua voz.	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook vendo gramofone, ouvindo, rindo, pegando disco e mordendo-o.
24	0:11:07	Alguns dos filhos de Nanook são agraciados pelo comerciante com biscoito de água e sal e banha.	<ul style="list-style-type: none"> • Crianças comendo.
25	0:11:20	Mas Alleggo se excedeu e o comerciante mandou buscar óleo de carrinho de mão.	<ul style="list-style-type: none"> • Alleggo tomando xarope.
26	0:12:10	Uma plataforma de gelo trazida pelo oceano bloqueia cento e sessenta quilômetros do litoral. O grupo já está passando fome e sem poder se locomover. Nanook, como grande caçador que é salva a todos.	<ul style="list-style-type: none"> • Panorâmica dos blocos de gelo flutuantes

			<ul style="list-style-type: none"> • Nanook com seu barco, desviando-se dos blocos de gelo. • Aportando.
27	0:13:43	Seu sucesso depende de sua habilidade em andar em blocos de gelo flutuante.	<ul style="list-style-type: none"> • Andando sobre blocos de gelo.
28	0:14:00	Descobrimos bons locais para a pesca.	<ul style="list-style-type: none"> • Preparando-se para pescar.
29	0:14:44	Em vez de uma boa isca, uma isca artificial feita com dois pedaços de marfim amarrados a uma linha feita de couro de foca.	<ul style="list-style-type: none"> • Arpoando e matando o peixe com a boca.
30	0:15:20	Nanook, muito feliz ao ver o alimento de novo, mata com os próprios dentes os mais graúdos.	<ul style="list-style-type: none"> • Pescando outros peixes.
31	0:16:07	Sua captura do dia.	<ul style="list-style-type: none"> • Peixes pescados. • Preparando-se para ir embora.
32	0:17:18	Nanook dá uma carona a um irmão pescador até a praia.	<ul style="list-style-type: none"> • Homem deitado sobre barco de Nanook.
33	0:17:37	O mar é mais uma vez... gelo e o salmão se foi a dias. Não há comida. Então um dos espiões de Nanook avista numa ilha ao longe uma morsa. Morsas significam sorte.	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook se juntando a outros barcos para ver as morsas. • Homem observando grupo de morsas.

34	0:19:27	Com a descoberta de um grupo dormindo na praia o suspense começa.	<ul style="list-style-type: none"> • Morsas dormindo na pedra. • Homem preparando-se para atacar.
35	0:20:00	Uma sentinela está sempre alerta, entretanto, as morsas são ferozes na água e indefesas na terra.	<ul style="list-style-type: none"> • Homem agachado disfarçando-se, arpoando morsa e vários homens tentando puxá-la do mar.
36	0:21:31	Pesando umas toneladas e protegida por um couro quase impenetrável, a morsa ataca com duas presas brilhantes e seu grito de guerra “uk-uk” é propriamente chamada de “tigre do norte”.	<ul style="list-style-type: none"> • Grupo de morsas nadando.
37	0:22:02	Enquanto o bando enfurecido funga desafiante, o macho da morsa arpoada vem em seu socorro... e tenta soltar a morsa capturada.	<ul style="list-style-type: none"> • Morsa nadando perto da morsa capturada.
38	0:22:26	Puxando a caça morta da corrente marinha.	<ul style="list-style-type: none"> • Puxando a morsa, rolando-a na terra, afiando faca, cortando morsa.
39	0:23:25	Eles não esperam que a caça seja transportada para o acampamento pois não agüentam a dor da fome.	<ul style="list-style-type: none"> • Esquimós comendo a carne. • Nanook lambendo o sangue da faca. • Panorâmica do mar.
40	0:23:50	Inverno...	<ul style="list-style-type: none"> • Panorâmica do gelo.

41	0:24:08	Noites longas, o lamento do vento, dias curtos e amargos. A neblina da neve no mar. O círculo bronzeado do sol parece uma brincadeira no céu. O mercúrio perto do fundo fica lá por dias e dias.	<ul style="list-style-type: none"> • Panorâmica do gelo. • Imagem do céu.
42	0:25:11	Nanook caçando foca fica envolvido por um perigoso campo de gelo no mar.	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook andando entre o gelo.
43	0:25:35	Quando jogados, pela fúria das tempestades de inverno contra as paredes fixas de gelo do litoral, as plataformas de gelo fazem com que a massa se vergue sob o tremendo ataque de blocos gigantes que são atirados longe.	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook comandando passagem do trenó entre blocos de gelo.
44	0:26:28	Neste deserto caótico, três quilômetros podem demorar um dia de viagem por trenó.	<ul style="list-style-type: none"> • Trenó passando entre blocos de gelo.
45	0:27:58	Nanook, vendo uma raposa branca aproximando-se de uma de suas armadilhas, acena para a família voltar.	<ul style="list-style-type: none"> • Trenó passando. • Nanook indo até a armadilha e pegando a raposa. • Raposa latindo.
46	0:30:19	Perto do final do curto dia, Nanook começa a procurar um local para acampar.	<ul style="list-style-type: none"> • Trenó parando. • Nanook espetando vara no gelo.
47	0:31:07	A neve densa, duramente compactada pelo vento, é um bom local para a construção de um iglu, a moradia de neve do esquimó.	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook cortando gelo para construir um iglu.
48	0:31:34	Para que corte facilmente, Nanook lambe sua faca feita de presa de morsa que	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook lambendo a faca.

		instantaneamente é coberta por gelo.	
49	0:31:48	Enquanto o pai trabalha...	<ul style="list-style-type: none"> • Crianças escorregando na neve. • Nanook empilhando os blocos de gelo. • Criança escorregando. • Nanook fazendo o iglu.
50	0:32:43	Para manter o frio cortante do lado de fora, Nyla e Crinayou enchem com neve todas aberturas na parede do iglu.	<ul style="list-style-type: none"> • Mulheres completando os buracos do iglu com neve.
51	0:32:54	Para os bebês a construção do iglu é muito cansativa.	<ul style="list-style-type: none"> • Bebê no capô da mãe. • Mulheres trabalhando. • Trenozinho para filhote de cão. • Iglu ficando pronto.
52	0:34:16	Construído em uma hora.	<ul style="list-style-type: none"> • Cortando a abertura da porta.
53	0:34:41	Agora só precisa de mais uma coisa...	<ul style="list-style-type: none"> • Cortando gelo para fazer a janela. • Colocando a janela no iglu. • Colocando bloco de neve ao lado da janela.

54	0:37:15	Refletir a luz através da janela.	<ul style="list-style-type: none"> • Bloco de neve já colocado.
55	0:37:30	Nyla, dentro do iglu, limpa sua nova janela de gelo.	<ul style="list-style-type: none"> • Nyla limpando a janela de gelo por dentro.
56	0:37:42	Esta pequena foca, até Nanook caçar de novo, será toda a comida que eles têm.	<ul style="list-style-type: none"> • Colocando as coisas dentro do iglu.
57	0:38:04	Alguns roupões de pele de urso e veado, uma janela de pedra e lamparinas completam a lista de suas possessões domésticas.	<ul style="list-style-type: none"> • Terminando de colocar as coisas dentro do iglu. • Fechando a porta.
58	0:38:40	Hora de trabalhar... e hora de brincar.	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook ensinando seu filho a atirar uma flecha.
59	0:39:08	Ser um grande caçador como seu pai.	<ul style="list-style-type: none"> • Construindo um bichinho de gelo para ser flechado.
60	0:39:59	É um esporte muito gelado para as mãos de um pequeno garoto. Nanook as aquece esfregando-as contra suas bochechas.	<ul style="list-style-type: none"> • Esquentando as mãos do garoto.
61	0:40:12	A fogueira do esquimó... óleo de foca como combustível. Musgo para queimar. Uma panela de pedra para derreter a neve. A temperatura dentro do iglu tem de ser mantida abaixo da de congelamento para evitar que o teto e as paredes derretam.	<ul style="list-style-type: none"> • Panela aquecendo o gelo.
62	0:40:35	De manhã...	<ul style="list-style-type: none"> • Pessoas acordando dentro do iglu.
63	0:41:32	Nyla mastiga as botas de Nanook, para amacia-las. Uma operação importante,	<ul style="list-style-type: none"> • Nyla mastigando e Nanook

		pois botas de pele de foca ficam duras e difíceis de usar.	<p>calçando suas botas.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nanook cortando e comendo um pedaço de carne. • Nyla brincando com seu filho.
64	0:43:06	Roçando narizes, o beijo dos esquimós.	<ul style="list-style-type: none"> • Nyla limpando seu filho e roçando seu nariz no dele.
65	0:43:38	Levantando acampamento, Nanook e sua família sempre à procura de comida se preparam para iniciar nova viagem para a área de caça do focas, no mar.	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook saindo do iglu.
66	0:44:23	Se Nanook não tivesse colocado o seu trenó em cima do iglu à noite, os cães teriam comido as correias feitas de couro de foca, que os amarra.	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook tirando o trenó de cima do iglu.
67	0:44:36	Como a neve do Ártico é seca, como areia, os trilhos do trenó têm que ser esfregados com gelo para que possam deslizar com mais facilidade.	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook cuspidando água nos trilhos do trenó.
68	0:45:15	O pequeno iglu, que Nanook fez para os cachorrinhos, os manteve aquecidos a noite inteira, e salvo das mandíbulas de seus irmãos.	<ul style="list-style-type: none"> • Tirando os cachorrinhos do iglu.
69	0:45:32	O cãozinho viaja no capô de Cunayou durante o dia.	<ul style="list-style-type: none"> • Cãozinho no capô. • Preparando-se para sair.
70	0:45:43	A soberania do cão guia de Nanook é desafiada.	<ul style="list-style-type: none"> • Cães brigando. • Trenó partindo.
71	0:46:34	Nas vastas plataformas de gelo no mar congelado.	<ul style="list-style-type: none"> • Panorâmica de trenó ao

			longe.
72	0:46:49	Agora Nanook caça “ogjuk”, a grande foca. Sendo a foca um mamífero, logo respira, assim quando a baía congela cada animal conhece pelo menos um tubo de gelo com entrada de ar.	<ul style="list-style-type: none"> • Nanook analisando um tubo de gelo. • Nanook arpoando e puxando uma foca. • Família tirando a foca do buraco.
73	0:50:49	Desperta o cheiro de carne, o instinto sanguíneo do lobo... seu antepassado.	<ul style="list-style-type: none"> • Cão rosnando e latindo. • Foca sendo puxada. • Foca sendo cortada. • Cão sentindo o cheiro e latindo. • Família comendo a carne.
74	0:53:18	A mais desejada das carnes é a de foca. Proporciona muito calor e força. O esquimó usa a banha como nós usamos manteiga.	<ul style="list-style-type: none"> • Comendo a carne. • Cão rosnando e latindo.
75	0:53:41	Com uma relíquia do banquete, uma nadadeira de foca, Allegoo e sua companheira brincam de cabo de guerra.	<ul style="list-style-type: none"> • Duas pessoas puxando a nadadeira de foca com a boca. • Nanook comendo.
76	0:54:20	Muito frio.	<ul style="list-style-type: none"> • Pessoas esquentando as mãos ao soprá-las.

			<ul style="list-style-type: none"> • Cães sendo alimentados. • Cães brigando.
77	0:55:47	Agora começa a escurecer e a família está longe do abrigo, os cães causam um atraso perigoso.	<ul style="list-style-type: none"> • Organizando os cães para partir.
78	0:56:42	Quando o grupo se prepara, um vento ameaçador sopra do norte.	<ul style="list-style-type: none"> • Partindo com o trenó. • Panorâmica do trenó no gelo.
79	0:58:32	Quase perecendo com as rajadas de vento e incapazes de chegar à própria casa, a família se protege num iglu abandonado.	<ul style="list-style-type: none"> • Chegando no iglu. • Arrumando as coisas dentro do iglu. • Arrumando os cachorros. • Comendo carne. • Cachorros ao vento. • Dando carne para bebê • Preparando lugar para cachorrinhos.
80	1:00:34	O assovio penetrante do vento, viajando rasgando a neve, o triste uivo do lobo de Nanook, o cão guia tipifica o melancólico espírito do norte.	<ul style="list-style-type: none"> • Uivo do cão. • Família dentro do iglu. • Vista externa do iglu com vento. • Preparando-se para dormir.

			<ul style="list-style-type: none"> • Família dormindo. • Cachorros ao vento.
81	1:03:52	FIM	

Moana: uma romance da idade do ouro

	Time Code	Texto	Imagem Seguinte
1	0:01:01	1926 Moana Directed by Robert J. Flaherty	
2	0:01:15	Em seu segundo filme, Flaherty empregou a técnica íntima de <i>Nanook o esquimó</i> para mostrar a vida e os costumes dos habitantes de Samoa. Um agudo contraste com a luta contra o frio e a fome do filme dos esquimós. Em ambos os filmes, Flaherty procurou idealizar a coragem e a nobreza das raças primitivas assim como recordar as razões de sua existência.	
3	0:01:49	Moana: Um romance da idade de ouro.	
4	0:02:14	Este filme foi realizado no Samoa Britânico, sob o mandato da Nova Zelândia.	
5	0:02:24	“O primeiro amor, o primeiro amanhecer, a primeira ilha do Mar do Sul são lembranças únicas”. Robert Luis Stevenson	
6	0:02:44	Entre as ilhas da Polinésia, há uma onde sua gente conserva o espírito e a nobreza de sua grande raça. É a ilha de Savali, em Samoa. Os autores viveram durante dois anos em um de seus povoados, e a generosidade,	Céu, câmera desce pelas árvores até mostrar a floresta. Vista de mulher em meio às taiobas.

		hospitalidade e amabilidade de sua gente tornou possível a realização deste filme. Zialelei, neta do famoso chefe Seumanutafa, herói do furacão Apia em 1889 e amigo íntimo e conselheiro de Robert Louis Stevenson, foi a intérprete. Sua compreensão e simpatia nos ajudaram a ganhar a confiança e cooperação de sua gente.	
7	0:03:55	Faangase, a moça mais alta do povoado, recolhe folhas para sua economia doméstica.	Mulher em meio às taiobas. Aparece homem.
8	0:04:08	“Pe’a!”	Aparece homem.
9	0:04:15	“Pe’a!”	Aparece homem.
10	0:04:33	“Pe’a, filho meu!”	Homem encontra filho. Jovem arrancando folhas.
11	0:04:56	Moana, seu irmão maior.	Jovem arrancando folhas com raiz.
12	0:05:13	A raiz do taro, seu pão.	Jovem raspando raiz. Mulher colhendo folhas, Jovem leva cestos com raiz. Mulher transporta as folhas.
13	0:06:01	A mãe Tu’ungatta, leva ramos de amoreira.	Mulher leva ramos. Criança leva cestos. Outros carregam bananas. Câmera sobe da mata até o céu.
14	0:07:21	Atrás do rastro do único animal perigoso da selva.	Jovens preparam uma armadilha.
15	0:08:35	A armadilha.	Detalhe da armadilha.
16	0:08:45	Moana encontra um galho...	Jovem corta galho.
17	0:08:58	Que contém água pura, fresca e cristalina.	Mulher bebe água do galho.

18	0:09:17	E descem ao seu povoado junto ao mar, Safune.	Grupo descendo pelo morro, carregando cestos e galhos.
19	0:10:11	Na calmaria da barreira de corais.	Panorâmica do mar. Grupo anda pela praia.
20	0:10:41	Enquanto isso o que aconteceu com a armadilha?	Meninos observam armadilha.
21	0:11:01	“Pu’a tele. Um grande companheiro.”	Meninos retiram arbustos em busca da caça. Caça tenta ataca-los. Meninos amarram pé da caça.
22	0:12:28	Caninos como estes mataram mais de um homem em Safune.	Rosto do animal. Criança comendo.
23	0:12:41	“Lelei lenei! Boa caça!”	Criança comendo. Meninos carregam caça.
24	0:13:14	O mar, tão morno como o ar e tão generoso como a terra.	Homens carregam canoa e remos. Navegam nas águas. Homem pula n’água. Imagens de homens embaixo d’água. Homem consegue acertar um peixe. Mulher retira objeto da água.
25	0:16:26	Um molusco gigante.	Mulher com concha na mão. Põe cesto em um barco. Partem remando.
26	0:17:17	Mamãe Tu’ungaita tem que fazer um vestido.	Senhora com galho na boca.
27	0:17:25	Arranca a casca de uma amoreira.	Senhora enrola uma tira. Estende a tira em um suporte, molha-a e começa a raspar.

28	0:18:37	A tira se tornou muito larga.	Senhora trabalha o material, remendando os pedacinhos com ajuda de uma jovem. Despeja sementes em um pote.
29	0:19:56	Sementes de folhas de sândalo...	As sementes são envoltas em um tecido.
30	0:20:09	... para tingir.	O tecido é pintado com esta tinta.
31	0:20:43	O traje típico do país, o lavalava.	Jovem experimenta o tecido. Homens navegam no mar. Menino mexe em pedaço de corda, que usa para escalar um coqueiro. Menino retira os cocos do coqueiro. Jovem embaixo abre os cocos. Menino desce do coqueiro. Menino trás os cocos que retirou.
32	0:25:24	Indústria dos Mares do Sudoeste, rodeados do maior oceano do mundo.	Vista do mar.
33	0:26:00	Respiradouros visíveis a 15 quilômetros da costa.	Vista dos respiradouros. Homens navegam contra as ondas. Canoa vira. Vista das ondas.
34	0:28:00	Talvez haja pesca ao longo da costa.	Ondas quebrando nas pedras.
35	0:28:49	Pe'a encontra uma prova, uma casca de coco vazia.	Menino tenta mover as pedras. Faz fogo e sopra a fumaça para dentro de um buraco. Menino consegue pegar um caranguejo.

36	0:32:57	“Senhor caranguejo-ladrão, não voltarás a subir nos coqueiros de meu pai.”	Meninos vêem o caranguejo.
37	0:33:19	“Taumafa lelei. Bom apetite!”	Meninos entram na embarcação. Homem pula n’água e agarra uma tartaruga.
38	0:35:36	“Dê a volta, coloque-a de costas!”	Homens colocam a tartaruga na embarcação.
39	0:37:46	Tartaruga do mar, do qual se tiram os melhores adornos da tribo.	Homens furam casco e amarram uma corda na tartaruga.
40	0:38:59	Fa’angase no pode comer ostras cruas, mas pequenos peixes prateados... que delícia! Ainda se movem!	Mulher come peixinhos vivos. Vista dos coqueiros.
41	0:39:53	A fumaça da cozinha da mamãe Tu’ungaita.	Vista da mata.
42	0:40:02	Dentro, alguém raspa os cocos...	Pessoa raspa cocos.
43	0:40:14	... outro extrai o creme...	Pessoa extraíndo o leite de coco.
44	0:40:33	... e outra faz Palusami.	Pessoa colocando o leite no interior das folhas.
45	0:40:48	Enquanto as pedras do forno esquentam...	Pessoa enchendo as folhas de leite.
46	0:40:57	... Lupenga raspa fruta-pão.	Homem raspa uma fruta.Colocam peixe no interior de uma folha e amarram.
47	0:41:36	E de sobremesa...	Colocam um líquido em um pote.
48	0:41:39	... uma taça de leite de coco.	Colocam líquido em potes de casca de coco. Mexem em pedras fumegantes. Colocam pedaços de fruta sobre as pedras.

49	0:42:10	Fruta-pão.	Pedaços de fruta sobre as pedras.
50	0:42:13	Taro	Pedaços de comida sobre as pedras.
51	0:42:24	Bananas verdes.	Colocam comida sobre as pedras e cobrem com uma folha grande.
52	0:43:32	O final do dia para Fa'angase e Moana.	Casal junto, conversando. Ela coloca flores na coroa dele, depois passa óleo no corpo dele.
53	0:44:30	Friccionar com unguento, um ritual antigo do Siva.	Ela passa óleo no corpo dele.
54	0:45:13	Conchas a tilintar.	Ele ajusta a tornozeleira de conchas e começa a dançar.
55	0:45:58	“Quem pode dançar o Siva melhor que Moana?”	Moana dança.
56	0:46:15	Orgulho de beleza.	Moana dança.
57	0:46:21	Orgulho de força.	Moana dança.
58	0:46:41	A arte, o culto, o cortejo da raça.	Moana e sua mulher dançam.
59	0:48:37	Tudo o que se viu, a coleção de comida, a caça, o banquete. O Siva é a preparação para um grande acontecimento. Há uma prova que deve passar todo Polinésio para ganhar o direito de chamar-se homem. A concha faz a chamada.	Homem sopra concha.
60	0:49:08	Reunindo o povo em um baile cerimonial.	Homens dançam.
61	0:49:33	Fa'angase estende as esteiras.	Mulher estende esteiras no chão. Homens dançam.
62	0:50:07	Durante gerações, essa grande família de artistas, os Tufunga, tatuaram os	Homens tatuando Moana.

		filhos da família de Moana.	
63	0:50:55	Agulhas de osso...	Homens tatuando Moana.
64	0:51:08	... e como tinta, as cinzas negras do candlenut.	Homens tatuam Moana.
65	0:51:54	Pouco a pouco porque a dor se faz insuportável.	Mulher abana e limpa tatuagem de Moana.
66	0:52:52	Acende teu forno, bruxa, Tufunga precisa de mais tinta!	Mulher colocando fogo em pedaços de pau. Homem tatuando Moana.
67	0:53:28	Valor para Moana!	Homens dançam. Moana é tatuado.
68	0:53:45	Faz teus feitiços, bruxa, mantém os diabos afastados!	Homens dançam.
69	0:53:57	Através desta tatuagem, talvez só um cruel e inútil adorno, o Samoano gana a dignidade, o caráter e a coragem que perpetuam sua raça.	Homens tatuam.
70	0:54:39	O mais doloroso é o joelho.	Moana é tatuado.
71	0:55:25	A mais profunda sabedoria do povo, diz...	Homens tatuam Moana.
72	0:55:34	... que a nombria se ganha através da dor.	Moana sofre.
73	0:55:59	“Faz ligeira sua mão, Tufunga! Faz ligeira sua mão!”	Moana sofre.
74	0:56:14	“Valor para Moana.”	Homens dançam.
75	0:56:21	Três semanas não é muito tempo para Moana. É ruim sim, mas seu coração é forte.	Moana mostra tatuagem.
76	0:56:46	“Tufunga, agradecemos seu trabalho.”	Senhor fala.
77	0:56:55	“Chega a despedida. Prepara a Kava!”	Senhor fala.
78	0:57:16	Lupenga amassa a raiz até conseguir um pó...	Homem pila uma raiz.

79	0:57:34	... que se mistura com água.	Vertem água sobre um pote.
80	0:57:42	Cada movimento deve ser exato, assim se tem feito durante gerações.	Preparam o líquido.
81	0:58:19	“A água deve verter-se sobre o pó.”	Preparam o líquido.
82	0:58:32	“Levante-se e dê a Kava aos chefes.”	Servem o líquido.
83	0:58:54	“Estou orgulhoso de haver colocado esta marca de homem em seu filho Moana.”	Bebe o líquido.
84	0:59:29	“A primeira libação é para os deuses.”	Senhor bebe o líquido.
85	0:59:45	A juventude irrompe por si mesma.	Casal dança.
86	1:01:31	O prestígio de seu povo, honra para sua família, a moça que deseja...	Casal dança. Vista da paisagem.
87	1:02:00	Ua Uma Lava.	
88		THE END	