

I Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ),
Departamento de Antropologia, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
marcoatg1960@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6954-0377>

Marco Antonio Gonçalves^I

O SORRISO DE NANOOK E O CINEMA DOCUMENTAL E ETNOGRÁFICO DE ROBERT FLAHERTY

O material de análise deste artigo é o icônico e referencial filme *Nanook of the north*,¹ de Robert Flaherty, fundador do gênero documentário e inspirador do que veio a se tornar o cinema a partir dos anos 1920. Mas o que falar de novo sobre *Nanook*, marco constituinte do cinema moderno, que já não tenha sido dito pelos críticos e realizadores de cinema de todo o mundo? Minha opção, portanto, é fazer uma leitura minimalista do filme. Se *Nanook* pode ser considerado um mito, tratarei aqui de um de seus mitemas que ao invés de encapsular e isolar fotogramas do filme, procura justo o contrário, expandir sua compreensão a partir deste fragmento mínimo, um sorriso, o riso, o rir dos Inuit e, em especial, de Nanook nas cenas do filme. O sorriso de Nanook é tomado, pois, como saliência,² discreto, porém, insistente. Nanook surge sorrindo e gargalhando para a câmera, para Flaherty, para a audiência em inúmeras cenas do filme, e seu sorriso serve de parâmetro (se permanece ou não) em cada momento de corte na edição. Evoca, assim, a inclusão ou não de Flaherty no campo do filme, o que introduz, via o seu sorriso, o universo do antecampo no filme (Brasil, 2013a, 2013b; Belisário, 2014), aspecto estrutural da narrativa cinematográfica moderna.

O sorriso de Nanook é uma entrada para rediscutir questões cruciais, revisitando problemas que estão na base das discussões epistemológicas tanto do cinema quanto da antropologia: o problema da verdade/falsidade e ficção/realidade, o modo de produzir o conhecimento, a encenação da vida social, o

ilusionismo e o anti-ilusionismo das representações sociais, os modos de representação do outro, o problema da indexicalidade das imagens como marcas de suas vinculações com o mundo.

O segmento que dá início ao artigo situa *Nanook* na construção de uma Episteme do documentário moderno, tomando o filme enquanto prática de formalização de uma narrativa que dá lugar à figura epistemológica do documentário enquanto gênero. O documentário e suas sombras no mundo procura tratar, a partir da obra de Flaherty, do problema da indexicalidade das imagens que se nos fazem ver e formar um mundo, exigem que esse mundo seja apreensível através de imagens. Problema antecipado por Heidegger (1977) como sendo a essência da era moderna. Em *O sorriso, o rir e a imagem relacional* examinamos o sorriso de *Nanook* a partir de variados materiais: sua composição diegética no filme, as análises precedentes sobre *Nanook* no campo do cinema e da antropologia, o material etnográfico sobre o significado do riso entre os Inuit. Busca-se, aqui, demonstrar como o sorriso de *Nanook* enquadra uma determinada relação intercultural entre os Inuit e os ocidentais ao mesmo tempo que é a expressão de uma relação entre quem filma e quem é filmado, entre campo e antecampo, construindo a essência da narrativa moderna baseada, sobretudo, no anti-ilusionismo.

A EPISTEME DO DOCUMENTÁRIO MODERNO

Robert Flaherty (1884-1951) nasceu em Michigan, Estados Unidos. Na adolescência abandona os estudos para seguir seu pai, um engenheiro de minas, nas prospecções de ouro nos territórios do Ártico. Foi assim que se deu sua relação com os Inuit³ e sua ideia de realizar um filme sobre seu modo de vida. Com o advento de *Nanook*, Flaherty passou a ser um dos maiores expoentes do documentário moderno, contribuindo de forma significativa para a constituição da linguagem cinematográfica (Grierson, 1951, 1971; Rotha, 1983). Deixou-nos um legado de dez filmes⁴ que abordam os mais variados povos e culturas (inuits, polinésios, indianos, irlandeses e americanos) a partir de um método de produzir imagens que relaciona a antropologia e o cinema, a etnografia e a narrativa cinematográfica: a pesquisa intensiva para realização de seus filmes durava em torno de dois anos de permanência nas sociedades que pretendia filmar. Em 1922 surge seu primeiro filme, *Nanook of the North*, que coincide com o aparecimento de *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Bronislaw Malinowski (1983), ambos inaugurando uma nova linguagem para o cinema documentário e para a etnografia por meio da reconstrução do fato social ou da encenação da vida social. Reconstituem, assim, uma ‘cultura’ mediante um dispositivo etnográfico textual ou imagético. A comparação entre Flaherty e Malinowski não se restringe à coincidência do ano de produção de suas obras inaugurais, mas abrange a relevância dada à imagem e à imaginação como formas expressivas de apresentar e representar o outro. A fundação da etnografia moderna

é indissociável da lógica imagética, uma vez que Malinowski usa como fórmula narrativa o bordão “*imagine yourself*” na construção de sua etnografia sobre Trobriand. Conclamava, assim, o leitor a entrar em uma narrativa imagética ancorada na importância dada ao conceito de imaginação, possibilidade de formar imagens do mundo ou apreendê-lo como imagem (cf. Thornton, 1985: 8-9).⁵ Há, portanto, uma equivalência entre documentário flahertiano e etnografia, uma vez que ambos são capazes de dar a ver mundos outros.

É preciso entender o que significou *Nanook* em sua época para compreender sua real dimensão. *Nanook* está longe de ser um filme captado de forma amadora, realizado por um explorador do Ártico; foi antes gestado por mais de dez anos, por Flaherty e por sua esposa, Frances, nos seus mínimos detalhes: roteiros, notas, cenários elaborados por meio de uma convivência longa estabelecida entre Flaherty e os Inuit por mais de oito anos. O contrato de *Nanook* foi assinado em 1920 com os Irmãos Revillon (Revillon Frères), grandes comerciantes de peles e artigos luxuosos, com postos comerciais nos Estados Unidos, Canadá e Europa. O contrato de 15 páginas determina que Flaherty receba a quantia de 13.000 dólares (hoje equivalente a 150.000 dólares) que incluía equipamentos, viagens e logística, e em troca produza dois filmes: um sobre a empresa Revillon e seus entrepostos de troca no Canadá, e outro que aborde o modo de vida dos Inuit. Em 1922 Flaherty assina um contrato desvantajoso com os Irmãos Pathé para distribuição de seu filme. A Revillon e a Pathé apostaram comercialmente na inovadora proposta de Flaherty. *Nanook* teve uma estreia magistral em 1922 no Capitol Theater em Nova York, um cinema com 5.000 lugares. Foi elaborada uma apostila com mais de 30 páginas para a promoção do filme, incluindo seu *marketing*, divulgação e lançamento. O sucesso de *Nanook* foi estrondoso; as críticas dos jornais reverberavam o advento de uma nova fase no cinema. O público e os produtores de cinema estavam saturados dos melodramas, das estórias “água com açúcar” do cinema hollywoodiano, dos atores teatrais, da *performance* histriônica, do excesso de cartelas. *Nanook* era o demiurgo de uma nova era do cinema moderno, batendo em bilheteria os filmes de ficção de Hollywood de sua geração.

Os Irmãos Revillon, os produtores, e a Pathé filmes, distribuidora, lucraram muito com *Nanook*, o que fez Flaherty se arrepender de ter assinado contratos de forma apressada em que visava mais a glória artística do que os dividendos comerciais de sua obra (Flaherty, 1967: box 21). O sucesso de *Nanook* foi de tal ordem, que Flaherty foi imediatamente procurado pelo dono da Paramount filmes, que lhe deu carta branca para rodar um ‘*Nanook 2*’, em qualquer parte do planeta com um orçamento quase ilimitado. Foi assim que Flaherty escolheu a ilha de Samoa no Pacífico, onde residiu por dois anos com sua família, rodando seu novo filme, *Moana*, lançado em 1926.

Paul Rotha (1973) escrevia em 1939 que *Nanook* com sua atuação espontânea e seu comportamento natural foi uma das principais influências do do-

cumentário moderno ao cinema, que passa, a partir de então, a adotar e a reconhecer esse tipo de atuação como a essência da qualidade cinematográfica. A calorosa recepção de *Nanook* na América, segundo Balikci (1989: 5), deveu-se ao fato de que desde o final do século XIX os Esquimó faziam parte dos currículos das escolas elementares em que eram representados como seres adoráveis e felizes. Esse fato cria grande empatia dos jovens à cultura inuit, o que justifica que fosse escolhida pelo Ocidente como a primeira população “primitiva” para ser intensamente imagetificada pela fotografia e pelo cinema.⁶ Ainda no século XIX, Edward Curtis fotografa os Esquimó e, em 1901, Thomas Edison os filmou na “Esquimaux Village” durante a Exposição Pan-americana de Buffalo, em que os Inuit são retratados como personagens alegres e sorridentes, mesmo sendo acentuadas suas escolhas culturais de viver em lugares inóspitos (Marcus, 2006: 209).

Outras características que reforçam a boa recepção de *Nanook* se relacionam às representações de gênero sublinhadas pelo filme, que coincidem com os papéis de gênero no Ocidente nos anos 1920. *Nanook* surge como um caçador viril, matador de animais ferozes, destemido. *Nyla*, sua esposa, aparece em segundo plano, ao fundo do quadro, ocupada com os filhos e os afazeres domésticos (Huhndorf, 2000: 137). Essa imagem viril de *Nanook* foi a responsável por torná-lo um símbolo sexual na América, como atesta sua popularidade depois do lançamento do filme. *Nanook* passou a ser cantado em música pelas jovens e adolescentes americanas.⁷

De todos os filmes de Flaherty, *Nanook* é sem dúvida o que despertou e ainda hoje desperta os mais vívidos debates. A recepção do filme é controversa, e a maioria das críticas procura desmascarar suas “grandes farsas”, o abuso e a manipulação da chamada realidade inuit por Flaherty. O nome de *Nanook* não era *Nanook*, mas *Allakariallak*. *Nanook* era uma abreviação de *nanaaq*, urso, na língua inuit. *Nyla*, a mulher de *Nanook* na película, era *Maggie Nujarluktuk*, casada com o filho de *Nanook*, mas na verdade ela foi amante de Flaherty, com quem teve um filho. Os Inuit não caçavam mais com lanças e arpões, e sim com armas de fogo, que foram interditas por Flaherty durante as filmagens. Na época do filme, os Inuit usavam casacos de peles ocidentais, mas Flaherty insiste que retomem suas vestes tradicionais.⁸ As caçadas são falsas, a raposa e a foca estavam previamente mortas. O encontro de *Nanook* com o comerciante de peles no entreposto comercial foi construído para parecer o primeiro contato de *Nanook* com o gramofone, cena antológica, em que ele morde o disco de ferro. O gramofone pertencia a Flaherty, que durante toda a sua estada ouvia óperas com as quais *Nanook* e os Inuit estavam bastante familiarizados. E, por fim, Flaherty é desmascarado quando mente sobre a morte de *Nanook*, atribuída à fome nos desertos gelados do Ártico quando não consegue retornar de uma caçada. A prova desse fato encontra-se em uma carta de Bob Stewart (Flaherty, 1967: box 22), o comerciante de peles que aparece

dando óleo de rícino para o filho de Nanook na sequência do gramofone. Bob Stewart escreve para Flaherty em 1923, dando notícias de que Nanook caiu gravemente enfermo, provavelmente, tuberculose, vindo a falecer muito magro e sem forças. Não morre, portanto, gloriosamente de fome numa caçada ao urso-polar, mas de doença contraída em seus contatos frequentes com os brancos nos entrepostos comerciais do Ártico.

A problemática do falso instaurada pelas críticas ao filme nos situa, verdadeiramente, no plano do cinema: das celebridades, dos bastidores, das atrizes amantes do diretor, das intrigas, dos personagens, da vida real *versus* a vida no filme. Paradoxalmente, foi justamente a franqueza do falso e sua potência como estratégia narrativa em *Nanook* que encantou Jean Rouch (Quist, s.d.: 36-37), fonte de inspiração para a construção de seu próprio cinema e sua conceituação de etnoficção. A problemática do falso, por sua vez, deu origem ao conceito formulado por Deleuze (2007: 179), “a potência do falso”, questão filosófica central proposta pelo documentário moderno, que discute as estratégias clássicas representacionais e coloca em xeque o problema da representação na filosofia ocidental.

A problemática do falso evocada por *Nanook* vai ao encontro da questão central da epistemologia moderna, que é, justamente, a desconstrução do ilusionismo como forma narrativa. Desse modo, o sorriso de Nanook ao incluir Flaherty no campo da filmagem e as obsessivas e reiteradas desmitificações do filme, que destroem seu pretensão realismo, aportam à ideia do “espetáculo interrompido”, modo anti-ilusionista por excelência das formas expressivas modernas. A adoção da estética do “espetáculo interrompido” (Stam, 1981: 22) na forma narrativa introduz uma quebra, uma descontinuidade no ilusionismo em que a concepção de mímese passa a incorporar o descentramento, um estranhamento àquilo que o próprio autor da obra está realizando. Descontinuidade, insistentemente, marcada pelo sorriso de Nanook.

Todas as críticas formuladas a *Nanook* que denunciavam sua irrealidade soavam para Flaherty como truísmo, uma vez que sempre reiterou que habitava o “planeta chamado cinema”, era um realizador, um artista e, nessa condição, ele mesmo escreve, pela primeira vez em 1922, sobre como filmou *Nanook*, revelando suas soluções, seus truques – por exemplo, como construiu o iglu cenográfico – e a escolha e construção dos personagens.

Flaherty defendendo-se das acusações de ter encenado a vida dos Inuit, repetia incansavelmente a mesma frase: “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro” (Barsam, apud Da-Rin, 2004: 53; Jordan, 1995: 22). Flaherty (apud Marcus, 2006: 208) se defendia, também, das críticas do excesso de ocidentalismo nas representações sobre os povos que filmava ao retratar suas culturas como intocáveis e eternas: “Não vou fazer filmes sobre o que o homem branco fez dos povos primitivos, com seus trapos e seus chapéus feios e baratos. Eu não estou inte-

ressado na decadência dessas pessoas sob o domínio do homem branco. O que eu quero mostrar é a antiga majestade e caráter dessas pessoas, enquanto ainda é possível – antes que o homem branco tenha destruído não apenas seu caráter, mas também seu povo. Eles estão desaparecendo” (Flaherty, 1967: box 22).

Flaherty apostava que a reprodução da vida social como encenação permitiria alcançar o “fato social” fazendo com que o espectador, mesmo percebendo sua construção, apreendesse o filme enquanto uma “verdade” fílmica. Essa necessidade de reconstruir a cena social aporta à ficção um valor expressivo na construção do filme, revelando seu processo e seu método de trabalho, instaurando um modo de fazer cinema que reverbera o modo como a antropologia, por meio da etnografia, produz seu conhecimento. Nesse sentido, a ideia de *feedback* instituída por Flaherty, ao projetar o que filmava para uma audiência inuit (Ruby, 2000: 91, 102), proporciona não apenas uma reflexividade, mas um modo de produzir cinema situado no campo das relações sociais. O *feedback* permite, portanto, que a relação entre o “eu” e o “outro” se altere a partir da própria relação. Piault (2000: 74-77) acentua que foi essa relação cinematográfico-social que Flaherty manteve com os Inuit que deu a *Nanook* força cinematográfica e sentido etnográfico, afastando-o de uma simplista percepção etnocêntrica e de um excessivo “ocidentalismo”. O sorriso de *Nanook* sublinha, assim, a importância da relação cinematográfica-social ao construir uma relação imagética entre *Nanook* e Flaherty.

Deste modo, *Nanook*, ao ser evocado como a origem da etnografia, apresenta, em sua própria forma narrativa, as contradições constitutivas desse campo de proposições que junta etnografia e visualidade. Sua resistência ao tempo e sua força conceitual se ancoram no paradoxo de que *Nanook* é, ao mesmo tempo, verdadeiro e encenado. Se a questão do verdadeiro e do falso tangencia e funda a obra flahertiana, ela não é exclusiva de sua proposição cinematográfica. As contradições do que seria o verdadeiro e o encenado estão mesmo na razão do que pode ser definido como cinema e suas narrativas representacionais. Grélier (2009) apresenta de modo contundente o problema da encenação e da verdade, da revelação e do engano como a essência da expressão do cinema, questionando os modos representacionais do que se designa “a imagem da realidade”. Retorna ao denominado primeiro filme do cinema, realizado por Lumière em 1895, *A saída da fábrica*. Existem hoje, nos arquivos de cinema, três diferentes versões desse filme, o que já atesta que *A saída da fábrica* foi, literal e propositalmente, encenada, tratando-se de uma saída da fábrica em um dia de domingo, em que as operárias exibiam suas roupas e chapéus de ida à missa dominical. A hipótese é que, depois da missa, se tenham dirigido à fábrica e encenado uma saída do trabalho como se fosse um dia de semana. A análise que se detém na luminosidade do filme comprova que a cena não foi capturada no fim de uma jornada de trabalho, mas no final da manhã. As trabalhadoras e os trabalhadores, portanto, sabendo que estão sen-

do filmados, desmontam o mito de que esse filme seria o momento inaugural do não reconhecimento da câmera e de um agir natural diante do aparato de filmagem. A *saída da fábrica* “é uma reconstituição, a primeira *mise-en-scène* cinematográfica. Durante mais de um século fomos enganados, enquanto que ‘os atores’ e o diretor sabiam da verdade” (Grélier, 2009: 11-12). E, ainda, não podemos esquecer que a fábrica filmada era a fábrica do pai de Lumière, especializada em produzir placas de vidro para a crescente indústria fotográfica.

Nanook propõe uma episteme, construção de uma linguagem, um modo de dar a ver e conhecer o mundo por meio das imagens, isto é, tomar o mundo enquanto imagem na feitura do próprio mundo. Aportamos, aqui, a uma proposição de Heidegger (1977) em que conceitua a era moderna como “a época das imagens”, em que se tomam não as imagens do mundo, mas o mundo em si enquanto imagem. Considerando que a capacidade de produzir imagens do mundo é uma prerrogativa da modernidade, a própria imagem é ela mesma uma *re-presentation* no sentido que Heidegger empresta ao termo, ao argumentar que essa possibilidade de produzir uma imagem do mundo é, por condição e determinação, um problema moderno, uma vez que não se trata mais de uma imagem do mundo, mas de uma apresentação do mundo enquanto imagem: “o que caracteriza em geral a essência da época moderna é que o mundo se transforma em imagem”⁹ (Heidegger, 1977: 134).

Essa percepção encontra pleno sentido no modo que Flaherty desiste das primeiras imagens “reais” captadas dos Inuit, uma vez que se afastavam da qualidade representacional pretendida por ele, e cujas películas foram queimadas acidentalmente, fato que o leva a procurar elaborar um roteiro e construir outro modo narrativo, que exigia uma nova forma de captar, agora, o mundo como imagem e não apenas as imagens do mundo (Flaherty, 1992: 553). A desistência de Flaherty das imagens do mundo ressoa na formulação elaborada por Benjamin (1996: 170, 189) sobre o problema da representação: o que importa não é mais a *coisa-em-si* mas as imagens das coisas; a questão central não é mais como o homem se representaria diante da câmera, mas o modo que representa o mundo com a câmera.

As cenas “inventadas”, “encenadas”, “construídas” transformam-se em narrativa. Flaherty foi o precursor dessa episteme, desse modo de conhecer, que apresenta inúmeras semelhanças com a etnografia (Grinshaw, 2001; Gervaiseau, 2009; Griffith, 1970), sobretudo no modo como representa o *outro*, acentuando, assim, uma sensibilidade moderna (Marcus, 1990). Nesse momento, cinema e antropologia estavam preocupados com o modo de pensar o *outro* com base na proposital contenção discursiva do etnógrafo e do cineasta, que buscavam se diferenciar dos registros de viagens e dos filmes *travelogue*, construindo, assim, uma linguagem inovadora, capaz de representar o mundo (do *outro*) orientado pela ideologia moderna, isto é, a partir de seu próprio ponto de vista, no seu contexto cultural (Leacock, 1996; Ruby, 1992).

Esse fato demonstra que o problema da representação da “cena social” é constitutivo de uma forma de apreender a sociedade ou a cultura do outro, questão que parece fundamental para se compreender a dimensão da ficção da realidade ou da verossimilhança na produção de imagens que compõe o assim chamado filme documental ou etnográfico (Barsam, 1988, 1992). A enenação revela a própria artificialidade e intervenção da câmera no ato de filmar, assim como aponta que o que é filmado depende, sobretudo, da relação entre quem filma e os que são filmados, sendo o filme, verdadeiramente, o produto dessa relação.

Flaherty ao centrar Nanook como protagonista e personagem ícone de seu filme procurava construir uma narrativa que não o descrevesse, mas que o narrasse, permitindo à audiência aceder a um ponto de vista, possibilidade de vincular sensorialmente o espectador e o narrador sobre o que é narrado.¹⁰ A relação de Flaherty com Nanook engendra sua episteme; cada vez que Nanook sorri para Flaherty/câmera, ele sorri para o espectador, para quem é o construtor de um ponto de vista, de uma narrativa sobre o filme que se situa nesse plano sensorial. Assim, a episteme de Flaherty não é apenas a capacidade de contar uma história, de representar um mundo, mas poder evocá-lo sensorialmente. Esse ponto é crucial para entendermos o papel do antecampo e da inclusão de Flaherty no campo do filme como modo de construção dessa episteme do documentário moderno.

O DOCUMENTÁRIO E SUAS SOMBRAS NO MUNDO

Segundo Nichols (2001: 582), uma nova forma, surgida a partir da estética da fragmentação e justaposição associada às técnicas modernas, emancipa o documentário das atualidades e filmes de viagens. É nessa acepção que *Nanook* deve ser compreendido. Flaherty evocava essa “nova forma” por meio de uma estrutura narrativa baseada em um realismo fotográfico que, por sua vez, cria uma retórica de persuasão da existência de um mundo social.¹¹

Uma das questões mais importantes postas pela epistemologia do documentário é o problema da indexicalidade,¹² que expressa simultaneamente sua vinculação com o cinema, com a imagem em movimento, sua associação com o fotográfico, com o “documento” enquanto fenômeno preexistente ao ato de ser filmado e a “recriação criativa dessa realidade” (Nichols, 2001: 584). A passagem do documento para o documentário parece ser o ponto nevralgico da constituição do cinema. O documentário estrutura-se, portanto, a partir de uma narrativa formal que procura convencer uma audiência de que as imagens projetadas são como sombras, extensões dos objetos vinculados a um mundo.

O que importa enfatizar é que o índice no documentário não faz apenas uma relação entre a imagem e seu objeto, mas estabelece uma ligação literal, física, entre o objeto e a imagem (Poremba, 2009: 3; Nichols, 1992), produzindo “sombra” do mundo na tela e da tela no mundo. O “documental” e o “etnográfico”,

então, exageram e enfatizam a produção das “sombas”. A indexicalidade nos leva, portanto, a relações complexas entre magia e imagem, em que a imagem toma o lugar do referente, e o referente pode tomar o lugar da imagem.¹³

Essa questão foi apresentada por Jakobson, no início dos anos 1930, ao detectar nas imagens cinematográficas dualidade que reverbera suas nomeações de ficção e de documentário, de representação e de real. Questões circulares que estão na base da construção da narrativa do discurso filmico e, também, do etnográfico. Nessa acepção, o cinema é ao mesmo tempo signo e objeto. Num exemplo, Jakobson (1970: 154) desvenda essa faceta do cinema: “O cão não reconhece o cão pintado, visto que a pintura é essencialmente signo – a perspectiva pictórica é uma convenção... O cão late para o cão cinematográfico porque o material do cinema é um objeto real; mas permanece indiferente diante da montagem, diante da correlação sígnica dos objetos que vê na tela”.

O termo documentário estava sendo usado na América desde 1914 pelo fotógrafo e realizador de cinema Edward Curtis, que o definia como *cinematographic documentary works* (Winston, 2001: 92), porém em sentido diferente daquele que mais tarde foi atribuído por John Grierson. Para Curtis, documentário no cinema tinha o sentido de inserir os “documentos” em narrativas ficcionais, como a que ele mesmo realizou em seu filme sobre os Kwakiutl, *In the land of the head hunters* (1914). Em outro sentido, Grierson (1979: 48) percebeu que o trabalho de Flaherty, desde *Nanook*, libertava o documentário de uma subserviência em produzir “imagens do real” para as narrativas ficcionais, para os filmes de viagens, de atualidades, de interesses ou científicos.

John Grierson utiliza pela primeira vez a palavra documentário na história do cinema ao escrever uma resenha¹⁴ sobre o segundo filme de Flaherty, *Moana* (1926). Destaca que o filme, apesar de sua narrativa ficcional tem um *documentary value* por ser um documento sobre a cultura de Samoa (Nichols, 2001: 587).

Essa passagem do documento ao documentário evidencia de um modo muito particular o paradoxo do próprio cinema. *Moana*, tendo como subtítulo *Romance of the Golden age*, ressoava a percepção de Grierson sobre o filme quando diz: “*Moana* sendo uma descrição visual dos eventos da vida cotidiana de um jovem polinésio e sua família, tem valor documental (*documentary*)”. De acordo com o dicionário Oxford, ao final do século XIX, o termo “*documentary*” significava uma aula, uma admoestação ou um conselho; nos anos 20 “*documentary*” passa a significar, segundo o mesmo dicionário, “uma recriação de um fato ou evento, seja uma época, uma vida, uma história” (McLane, 2012: 5). Grierson ao usar “*documentary*” e não “*document*” para adjetivar *Moana*, forjava uma nova acepção inglesa da palavra, que tomava de empréstimo a tradução do termo, na época corrente na França, *documentaire*, apontando para uma separação entre filmes de viagens ou etnográficos e filmes de vistas panorâmicas, produzindo uma diferença no modo de conformação de uma linguagem pro-

priamente cinematográfica. O que é remarcável em *Moana* é que apresenta como sua essência uma narrativa ficcional evidenciada num plano-sequência antológico: a câmera de Flaherty, em tempo real, se ajusta três vezes consecutivas ao seguir o menino Pe'a trepando num gigantesco coqueiro, e, ao final, o plano é subitamente interrompido por um corte em que vemos um *close* de Pe'a girando o coco e jogando-o na praia. Para McLane (2012: 4), trata-se essa sequência de uma estratégia ficcional. O plano-*close* ao gerar essa ideia de falsidade contagia o plano "documental" que o antecede, da subida no coqueiro, demonstrando, assim, a clara intenção de Flaherty em ficcionar, no sentido de que não respeitou propositalmente a integralidade real da cena.

Grierson (1979: 8) sintetiza por meio desse novo conceito de *documentary*, o documento, o fatural, o autêntico produzido pelo aparato da técnica-máquina e, simultaneamente, um modo de elaborar uma "forma criativa de apreender a realidade". O documentário, portanto, se situa no plano da linguagem, de seu agenciamento e de sua reflexão produtiva e consciente sobre o mundo. As proposições de Grierson a partir de *Moana* reverberam em *Nanook*, nos seus contraditórios modos de produzir a representação cinematográfica, que encontra sentido numa percepção que professa que "o cinema é a verdade em 24 quadros por segundo" – como a evocada por Jean-Luc Godard (1960) –, o que fecha, por assim dizer, o circuito documentário-cinema ao introduzir, de uma vez por todas, o documentário como o centro do que seja a imagem cinematográfica. É nesse sentido que o cinema se pensa como capaz de transformar qualquer fantasia em realidade ou qualquer realidade em fantasia (Aroonson, 2005: 91).

O SORRISO, O RIR E A IMAGEM RELACIONAL

O sorriso de *Nanook* foi objeto de pelo menos duas interpretações propostas por Huhndorf (2000) e Raheja (2007). A argumentação central de Raheja é uma crítica geral à política representacional imagética sobre os índios norte-americanos, tomando o sorriso de *Nanook* como um claro excesso de ocidentalismo/eurocentrismo de Flaherty. Huhndorf (2000: 140) quer demonstrar que, ao longo do filme, o sorriso de *Nanook* se intensifica transformando-se no estereotipado sorriso esquimó, infantil e despreocupado, traduzindo, assim, as relações de poder entre o comerciante de peles e *Nanook*, e entre *Nanook* e a própria audiência ocidental. Rony (1996), sem se deter propriamente no sorriso de *Nanook*, formula uma crítica contundente explicitando que o filme, construído como uma etnografia romântica, expõe o exotismo dos chamados primitivos e que por meio da "caça das imagens" abusa de uma estética taxidermista que dissecou o outro numa clara alusão à relação de poder estabelecida por Flaherty em relação aos Inuit.

Seguimos, aqui, em nossa argumentação as proposições de Rouch (1993), Ginsburg (1991), Ruby (1980) e Russel (1999), que compreendem a relação entre

Flaherty e Nanook como de influência mútua e interdependência na construção do filme e na geração da própria imagem de Nanook.

Ao observarmos *O gabinete do doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene, ícone do expressionismo alemão, com quem *Nanook* compartilhou inúmeras exibições em Nova York e no mundo, não vemos sorrisos associados a *close-ups* e a planos longos, como em *Nanook*.¹⁵ Por sua vez, a economia narrativa de cartelas que *Nanook* apresenta possibilita o surgimento de uma narrativa que se constitui por sua intensidade imagética. Esta foi, de fato, a maior revolução flahertiana no cinema: o abandono paulatino das narrativas textuais que a cada três ou quatro segundos apareciam na tela produzindo descontinuidades na narrativa imagética.

Se adicionarmos à comparação com *Nanook*, outro filme da época, *Saturday night* (1922), de Cecil B. DeMille, constata-se a existência de planos em *close-up* fortemente encenados, o que acentua o aspecto antinaturalista da representação, enfatizando uma clara posição do cinema subjugada à estética textual e teatral. Nesse aspecto, *Nanook* dá mostras, sem precedentes na história do cinema, dessa abertura das lentes em direção ao mundo, dos planos externos, dos planos gerais, da paisagem, da duração das cenas.

A relação de Flaherty e Nanook por meio do sorriso é expressa por Flaherty (1922: 632) em uma passagem de seu texto sobre como filmou *Nanook*: “Nossa sorte virou aquele dia ao cair da noite, quando *Nanook* rastejou para dentro do iglu, com um sorriso de orelha a orelha gritando as palavras ‘Ojuk! Ojuk!’ (a grande foca). Ele havia matado uma grande foca que era ‘muito, muito grande’ e suficiente para nós e os cães durante todo o longo caminho para o sul de volta para casa”.

O sorriso enquanto algo estruturante da relação estabelecida entre Flaherty e *Nanook* surge, também, no relato de Frances Flaherty (1960: 15): “Uma noite, surpreendido por uma nevasca, aquelas horas de espera foram quase maiores do que Robert poderia suportar. Por fim, o bloco final do iglu no lugar, depois de *Nanook* engatinhar ele acendeu uma vela. Ao redor e acima deles, a cúpula de neve ‘brilhava, brilhava e brilhava como a poeira dos diamantes’. O rosto de *Nanook* se abriu em um sorriso. Ele se virou para Bob e disse: ‘Certamente, nenhuma casa do *Kablunak* (o homem branco) poderia ser tão maravilhosa como esta”.

O sorriso de *Nanook* o presentifica como *Nanook*, dá existência à câmera, a Flaherty e, por consequência, aos espectadores. Analiso o sorriso por meio de um termo elaborado na teoria do cinema, mas que tem seus rebatimentos na teoria antropológica, conceituando como antecampo (Brasil, 2013a, 2013b, Belisário, 2014) aquilo que está fora do campo, da lente, da imagem apresentada, mas que é determinante e responsável pelas imagens que vemos. O que está no plano atrás da câmera interfere no que se mostra, no campo do escopo cinematográfico, que seria a tela. O conceito de antecampo é, assim, capital

para pensarmos as relações sociológicas e antropológicas na constituição do que se apresenta nas imagens. O antecampo é, sempre, uma câmera situada, um realizador, pessoas e coisas em relações construindo um “campo visual” a que temos acesso pelas imagens de um filme. Nesse sentido, o conceito de antecampo alarga, sobremaneira, a teoria da imagem, uma vez que nos permite pensar imagem como sendo produzida por relações que se situam fora dela mesma. A imagem cinematográfica, portanto, é produzida por uma complexa articulação entre o que está no antecampo e no campo, o que nos dá a ver não mais imagens, mas um imaginário, único acesso ao universo que designamos filme.

Nanook, nesse sentido, parece ser o primeiro filme em que o antecampo se impõe e se revela a todo momento, ao apresentar seu sorriso como visualidade de uma relação que se realiza fora do campo, mas que constitui o campo visual do filme. Nessa condição, o sorriso de Nanook ganha estatuto de mediação, corte, afirmação, ambivalência, fenômenos que encerram, por assim dizer, o que constitui a essência de uma relação social.

Nanook inaugurou, também, o chamado gênero *snow movies*, uma série de filmes sobre o Ártico, em que surgem os Inuit sorridentes, retratados no seu modo de vida: o iglu, planos gerais sobre a neve, os cachorros uivando, a caça à foca e ao leão-marinho. Temos, assim, os filmes: *Visitando os Eskimó* (1930); *O casamento de Palo entre os Eskimó* (1934), de Knud Rasmussen; *O verão eskimó* (1943); *Os caçadores eskimós* (1949); *Angotee: a vida de um menino eskimó* (1954); *A família eskimó* (1959); *Os Eskimó pescando no gelo* (1967).¹⁶ O que, porém, caracteriza todos esses filmes, essencialmente, é que de algum modo reiteram e retratam o “sorriso esquimó”.

Stern e Stevenson (2006: 162), especialistas em culturas do Ártico, nos dizem que, embora o sorriso tenha sido estereotipado no modo de representar os Inuit, ele é, ao mesmo tempo, emblemático como gesto definidor da cultura inuit nos seus mínimos detalhes. Os sorrisos organizam as relações do dia a dia e os modos de se relacionar com o outro.

É de fato surpreendente a recorrência de os Inuit surgirem sorrindo nas imagens filmadas e, sobretudo, nas fotográficas. Uma exposição organizada por Vana Nazarian (2012) e intitulada *Sweet smiling peoples of the far north: Inuit people and the western gaze*¹⁷ explora justamente, nas palavras da autora, “esse inconfundível, estereotipado, hospitaleiro, mas, sobretudo, misterioso sorriso inuit”. Observamos, também, nas imagens produzidas por Edward Curtis em 1929 e, ainda, nas mais antigas, datadas do começo do século XX, o insistente sorriso inuit.¹⁸

O sorriso, como o conhecemos hoje na fotografia, data de 1910, quando numa escola pública britânica adota-se o comando “cheese” para foto de um grupo de alunos. Antes dessa época é raro encontrarmos retratos com sorrisos na história da fotografia que, tendo seu início na época vitoriana, evitava, de-

liberadamente, as chamadas *duckfaces* nas fotografias. Os fotógrafos de retratos de então davam o comando *prune* para que os fotografados juntassem os lábios, o que dava ao retrato um tom de seriedade. Para além da tecnologia de captação da luz e do tempo de exposição, os historiadores da fotografia afirmam que o sorriso emerge enquanto virada estética depois de uma mudança radical de costumes em que aparecer sorrindo não se remetia mais à imagem dos bêbados, dos indigentes e do entretenimento pago em que as pessoas recebiam dinheiro para sorrir (cf. Schroeder, 1998; Kotchemidova, 2005). Nesse final do século XIX havia a concepção de que o sorriso na imagem agregava o significado de inautenticidade, de artificialidade. Como nos diz Mark Twain (apud Jeeves, 2014: 112) numa passagem de *As aventuras de Tom Sawyer*, em 1876, “Uma fotografia é um dos documentos mais importantes que se tem e não há nada mais condenável para a posteridade do que um tolo e idiota sorriso capturado e fixado para sempre”.

O sorriso de Nanook pontua de uma só vez a questão da construção do personagem Nanook com seu sorriso para Flaherty denunciando o ato da filmagem e, ao mesmo tempo, acolhendo-o.¹⁹ Fazemos, agora, uma decupagem dos risos e sorrisos no filme.²⁰ A primeira cena do filme apresenta Nanook como chefe dos Inuit, grande caçador. Surge a imagem de um Nanook seríssimo num longo plano *close-up* de 12 segundos, excepcional para o cinema de então.



Doravante, as imagens de Nanook no filme desconstroem essa sisudez inicial. Em seguida surge Nyla, a esposa do personagem Nanook, esboçando sorrisos, num plano de oito segundos. É apresentada como “a sorridente” numa referência explícita que Flaherty faz à Monalisa, La Gioconda, captando o sorriso inuit como da mesma ordem enigmática do ícone da imagem ocidental moderna (Flaherty, 1967: box 21).



Na cena em que todos os filhos e o cachorrinho saem da canoa, algumas pessoas e o próprio Nanook esboçam sorrisos ainda ao longe. Nesse momento, o sorriso esperado é, evidentemente, do espectador.



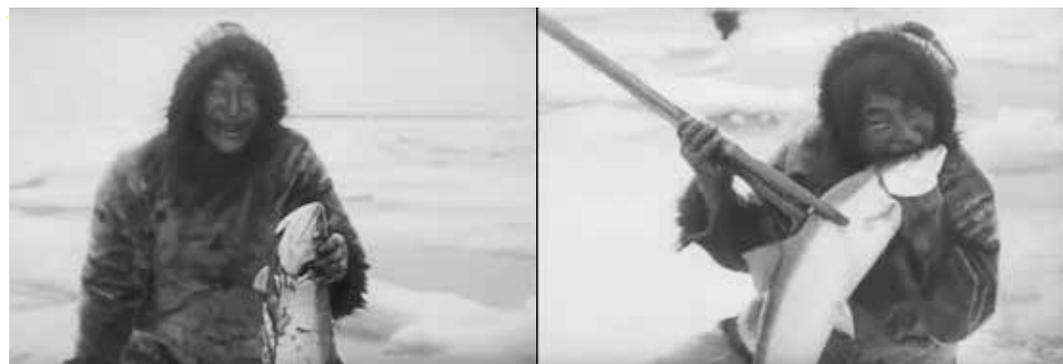
Na sequência do gramofone, Nanook ri muito, gargalha. Mesmo não rindo diretamente para a câmera ainda assim inclui Flaherty no campo visual do filme.



Nessa mesma cena o filho cinematográfico de Nanook toma uma colher de óleo de rícino e ri para câmera.



Quando pesca o salmão Nanook o morde e, novamente ri para câmera/ Flaherty.



Após a bem-sucedida caçada à morsa, no momento em que afia a faca para cortar o animal é enquadrado em plano médio, olha para câmera e sorri novamente para Flaherty. O último fotograma dessa sequência com o esboço de seu sorriso é o comando do corte. Flaherty muitas vezes deixa o riso invadir a cena e outras aproveita o comando do riso para o corte, controlando desse modo sua própria inclusão e exclusão no campo da imagem.



Na cena em que Nanook come de sua faca pedaços da morsa enquanto corta o animal, esboça alguns sorrisos.



Nyla sorri enquanto Nanook constrói o iglu.



Depois do iglu pronto, Nanook sai pela portinha, rindo direto para a câmera, demonstrando seu feito. É uma gargalhada, vê-se claramente a abertura de sua boca e a duração de sua grande risada de seis segundos.



Ao assentar o ultimo tijolo de gelo ao Iglu, o transparente que reflete a luz do sol no interior, no último segundo do plano, Nanook olha para câmera, esboça um sorriso e sai de quadro.



Quando Nanook ensina o menino a flechar com o arco, explode em risos de aprovação do feito da criança quando acerta o alvo com a flecha.



Ao acordar no iglu e depois de comer carne é enquadrado em um close sorrindo.



O sorriso de Nanook, portanto, conforma uma relação entre campo e antecampo, entre Nanook e Flaherty, e essa recepção sensorial de seu gesto pela plateia aponta para os problemas evocados pelo documentário moderno: realidade, ficção, o autêntico, o inautêntico, imagem, imaginação. Todos esses temas cabem no sorriso de Nanook. O seu sorriso enquanto encenação, tomado aqui no sentido positivo de *performance*, demonstra que Nanook não estava dominado e subjugado pelo “ocidentalismo” de Flaherty, pelo contrário; a insistência de seu sorriso evidencia sua própria percepção de que é Nanook, ator, e que atua como personagem de Flaherty. O que faz ecoar uma interpretação esclarecedora de muitos aspectos obscuros do filme, proposta por Catherine Russel (1999: 98), quando diz que: “*Nanook plays as primitive*”.

Se em tese a matéria ontológica do sorriso, na vida e no cinema, seria a de evocar uma relação, deve-se atentar para o fato de que se trata, portanto, de uma relação promovida por atos não verbais, da ordem da evocação e não da explicitação. Assim, o sorriso de Nanook estaria situado no plano da própria imagem, gerador de ambiguidade, ambivalência, o que se traduz no “misterioso” gesto do sorrir. E nesse sentido, enquanto imagem, o sorriso de Nanook vem enquadrado em *close-ups*, amplificando sua sensorialidade receptiva, aproximando, subjetivamente, personagem e espectador.

Além das diversas, complexas e controversas interpretações dos sorrisos, risos, e gargalhadas que *Nanook* nos apresenta em imagens, o fato que sobressai é que para os Inuit o rir não é simples acontecimento físico-psicológico. Os Inuit produziram uma poderosa reflexão cultural sobre o rir, o sorrir, investindo na construção de uma copiosa mitologia sobre o tema.

Em seu entendimento, para chegar a seu destino final, a alma passa por uma importante provação: encontra uma mulher que tem uma face oblíqua, alongada, com quadris grandes, lembrando uma Ogra, que tem o intuito de

fazer a alma rir de sua forma corporal estranha. Se a alma resiste ao riso, pode continuar seu destino, mas se ri é devorada (Nansen, 1893: 258). Na mitologia inuit abundam situações em que as pessoas não podem rir. Quando um xamã visita a lua, a lua chama seu irmão, o sol, para dançarem juntos para o xamã com a condição de que o xamã não ria; caso contrário sua vida estaria arruinada. Lua e sol dançam de tal modo estranho e engraçado, que o xamã se vê obrigado a correr para bem longe para poder rir e gargalhar distante das entidades. Esse mito do Homem Lua foi também coletado por Boas, e nessa versão segue outra lógica: um homem lua que visitava a terra leva uma mulher para sua casa. A lua é descrita para os Inuit como um grande iglu de gelo, muito bonito em seu interior, tendo um buraco em sua parede que é possível de lá se ver a terra bem de perto, e era assim que a mulher ficava lá de cima vendo sua casa, seus filhos, seu marido. Numa certa altura do mito o homem lua diz para a mulher que ela vai receber uma visita de outra mulher chamada *Ululiernang* e a avisa de que não poderá rir de nada que essa mulher fizer por mais estranho que lhe pareça e que, caso ria, a mulher lhe arrancará os intestinos. Dá-lhe um conselho: caso você sinta que não pode evitar o riso, bote a mão esquerda sobre o joelho e deixe os dedos encurvados exceto o dedo médio que deve permanecer estendido. *Ululiernang* a visita e faz de tudo para que a mulher ria dela, tenta todas as artimanhas para fazê-la rir. A mulher não conseguindo evitar o riso seguiu o conselho do homem lua: colocou a mão no joelho e deixou o dedo médio esticado. A entidade se assusta e diz “eu estou com medo deste urso”, pensando que a mão da mulher no joelho fosse uma pata de urso (cf. Boas, 1901: 199). O mito, como o jogo do sério, aposta aqui na ideia de transformação; a entidade quer transformar a seriedade em riso para devorá-la, e a mulher, ao se transformar em urso, não evita o riso, mas afasta a entidade.

Em outro mito coletado por Boas um homem viaja com sua mulher para caçar e pescar. Tudo parece normal. Para no lugar desejado e constrói seu iglu. Quando está fora da casa escuta estranhos risos e ao entrar em casa pergunta para sua mulher por que ela está rindo. Mas não obtém resposta; a mulher ri mais e mais. A mulher está de joelhos com as mãos no rosto, rindo como se estivesse possuída por um espírito. O homem vai buscar ajuda e quando volta a mulher estava morta de tanto rir (Boas, 1888: 591).

O mito inuit de origem do sol e da lua segue a mesma estrutura dos mitos sul-americanos. Uma mulher mora sozinha em sua casa e todas as noites é visitada por um homem que faz sexo com ela. Sempre pergunta quem é você? Mas nunca recebe resposta. Um dia, querendo saber quem era aquele homem, a mulher antes de o homem ir embora coloca a mão no fundo de uma panela e marca com seus dedos a face esquerda do homem. Mais tarde escuta os risos, muitos risos, que vinham da casa de dança. Vai ver o que era e encontra todos rindo do homem que estava com a face marcada pelos os dedos da mulher. Descobre que é seu irmão. Ele se transforma em lua, e ela em sol (Boas, 1901: 171).

Outras estórias narram a vinda de uma entidade que é primo da lua, chamado, *Irdlirvirissong*, que vem à terra na forma de palhaço para provocar o riso dos Inuit com suas estranhas danças. Os Inuit devem sempre evitar o riso provocado pelas situações criadas pelo palhaço; do contrário eles são devorados. Muitas outras entidades que são aterrorizantes, como o caso de *Mahaha*, são descritas como tendo o eterno riso, não conseguem parar de rir e gargalhar. Outra entidade descrita como *Erdlaveersissok*, residente no caminho da lua, atenta as pessoas com sua caretas e danças para que riam; se rirem serão devoradas (Boas, 1901; 1888).

Vladimir Propp (1984: 129) acentua que o sorriso inuit surge de forma abundante e importante no material etnográfico recolhido por Knud Rasmussen (1922: 38). Propp quer compreender como o riso aparece em outros mundos a partir das narrativas xamânicas. Assim, elabora a ideia do *disemboweller*, os personagens evisceradores, estripadores dos Inuit associados ao riso e ao rir. Estabelece, por sua vez, uma comparação entre o *disemboweller* e o xamã inuit que seria o desengraçador, aquele que retira o riso de alguém possuído pelo eterno sorriso ou pelo riso compulsivo. Propp (1984: 130-135), ao aprofundar sua interpretação sobre o riso inuit e sua interdição comparando-o a outros materiais etnográficos, nós dá a chave sobre o significado do riso nessa cultura. Para os Inuit o rir sempre se realiza entre diferentes domínios: entre os vivos e os mortos, entre a terra e a lua, entre os seres de outros mundos e os Inuit. Assim, o encontro de diferenças é sempre pontuado pelo riso enquanto condição mesma do encontro desses mundos. Se por um lado o riso pode ser penoso, arriscado, mortal, destruidor da vida das pessoas, ele é também o testemunho de que ao rir os Inuit se tornam humanos, correm perigos diante dessas outras formas de vida que povoam o seu mundo. Se o riso é, portanto, essa afirmação da vida e da presença nesse mundo dos Inuit, é, também, fonte inesgotável de potência criativa, geradora, recriadora de relações, de encontros (Propp, 1984: 135). Se o sorriso para os Inuit é algo da ordem do encontro entre diferenças, Flaherty e Nanook riam reciprocamente de suas estranhas maneiras de estar no mundo, cada a um a seu modo rindo do outro ou provocando risos e ambiguidades características da relação dos Inuit com os outros seres. Agora compreendemos com mais propriedade a cena do gramofone. A câmera e a estranha cultura do cinema faziam Nanook sorrir e Flaherty descobria, assim, a potência do riso inuit. Em certo sentido é disso que seu filme trata.

Essa intuição teórico-etnográfica de Propp sobre o sorriso inuit ganha plena densidade em um mito coletado por Edward Curtis entre os Kobuk, um ramo mais afastado dos Inuit, em que se percebe essa dimensão perigosa, destruidora, humana e ao mesmo tempo criativa do riso. O mito foi descrito como “O jovem que aprendeu a sorrir” e conta a estória de um casal que tentava ter filhos, mas cada vez que a mulher paria, a criança morria no parto. Um dia a mulher achou uma madeira diferente e, de repente, sentiu algo se mover den-

tro dela; era uma criança. Quando retorna à casa já dá à luz. A criança nasce, e o pai fica contente, dando suas melhores peles para aquecer seu filho. O menino, porém, nunca sorria. Cresceu rapidamente e já podia caçar. Os jovens faziam de tudo para fazê-lo sorrir, mas não conseguiam. Uma vez o chamaram para jogar e brincar e, durante as brincadeiras, o provocaram até que conseguiram que esboçasse um sorriso. Mas quando ele abriu a boca, dela saiu uma pequena chama. Então ele disse: se eu sorri, agora eu posso gargalhar. Quando gargalhou grandes chamas saíram de sua boca, queimando tudo a seu redor, e seus amigos morreram carbonizados. Triste por tê-los matado, o rapaz então se pôs a cantar e dançar sem interrupção, e isso fez com que a grama carbonizada renascesse e a carne crescesse novamente nos ossos dos jovens mortos, que reviveram. Todos começaram a dançar e a cantar junto com o jovem que, agora, podia sorrir sem produzir chamas. Ficou feliz e corajoso (Curtis, 1930: 223).

É interessante destacar que essa percepção sobre o riso inuit elaborada no começo do século XX encontra ressonâncias na discussão sobre o riso ameríndio como modo de construção da socialidade em que o riso tem papel importante na relação com a alteridade, como foi evidenciado no material sul-americano por Lévi-Strauss (2004, 2006); Clastres (2003), Overing (2006), Lagrou (2006), Morin (2009).

Vemos os mitos inuit replicados no plano da vida social quando aportamos ao conceito de *inumariit*, descrito por Stairs (1992) como a essência da identidade inuit. *Inumariit* faz coincidir a imagem de si mesmo (*self-image*) com a imagem do mundo (*world-image*) e é expressado no plano do comportamento social, sobretudo nas relações com o outro. Uma das características de *inumariit* é ser tolerante, se manter quieto e a uma certa distância, porém, sem perder a real conexão com o outro, saudar as pessoas de forma apropriada, embora o conceito se refira sobretudo ao aspecto de englobamento de múltiplas diferenças, que inclui a construção das relações com outros seres do mundo e os brancos, relações em cuja construção o sorriso desempenha papel fundamental.

Nanook, sabedor da importância capital do sorriso na construção das relações apropriadas com o outro, evidencia o que significa a identidade *inumurait*. Literalmente fez uma fusão da imagem de si mesmo e da imagem de seu mundo, coincidindo assim com a própria intenção de Flaherty, que queria criar com seu filme os laços indissociáveis entre um personagem e uma cultura. O que medeia e constrói essa relação é o próprio sorriso de Nanook. Simultaneamente, corte e comando, mostrado ou ocultado pela montagem de Flaherty seu sorriso projeta nossa imaginação para o fora do campo, ou melhor, traz o antecampo como força matriz, o que arma e estrutura o filme, uma vez que centra na imagem e fora dela a relação Flaherty/Nanook.

Marco Antonio Gonçalves é professor titular do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Desenvolve pesquisas no campo da antropologia visual e antropologia do cinema.

Publicou os livros: *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch* (2008); *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens* (2009); *Etnobiografia: subjetivação e etnografia* (2013); “Moscou” visto por. *O cinema de Eduardo Coutinho* (2019).

NOTAS

- 1 Doravante as referências ao título do filme aparecem apenas como *Nanook*, em itálico.
- 2 Aludo aqui à ideia de *punctum* proposta por Barthes (1984) no sentido de que é um detalhe o que orienta a leitura da imagem (ver especialmente Lagrou, 2007: 146-148). Para definição de saliência referida a uma determinada insistência e repetição de uma representação cultural, ver Severi (2004: 816-818).
- 3 Os Inuit, outrora denominados Esquimó, constituem os povos que habitam a região ártica como os Yupik e Inupiat. Desde o século XVI mantêm contato com os europeus atuando no comércio de peles de animais. A partir de 1820 a baía de Hudson (onde foi filmado *Nanook*) passa a contar com vários postos de trocas estabelecidos pela Companhia da Baía de Hudson. Sua população é estimada em 130 mil pessoas que habitam parte do Canadá, Alaska e Groelândia.
- 4 Filmografia: *Nanook of the North* (1922); *Moana* (1926); *The Twenty-four Dollar Island* (1927); *Tabu* (1931) (co-dirigido com F. W. Murnau); *Industrial Britain* (1931); *Man of Aran* (1934); *Elephant Boy* (1937); *The Land* (1942); *Louisiana Story* (1948); *The Titan: Story of Michelangelo* (1950).
- 5 É essa condição da imaginação que Strathern (2006: 45) aponta como o problema central na construção de uma etnografia, posto que seu modo de produção literária acentua o modo de representação do outro e a ficção da separação nós/eles: “O fato de que nossos pensamentos já venham formados, que pensemos através de imagens, apresenta um problema interessante para a própria produção literária...”.
- 6 Outro fato que é associado à excelente recepção de *Nanook* é o momento de seu lançamento em 1922, quando se deu o julgamento de Roscoe “Fatty” Arbuckle, grande comediante dos filmes mudos de Hollywood, acusado de assassinar a atriz Virginia Rappe, encontrada morta, com indícios de estupro e abuso sexual, num quarto de hotel em São Francisco. O crime teve grande repercussão na imprensa americana, produzindo uma associação negativa aos filmes de Hollywood e seu mundo de celebridades.

Esse fato facilitou a recepção de *Nanook* como um filme inocente, puro, formatado para a família americana (Ó'Curraidhín, 2011: aos 21 mins).

- 7 *Nanook* surge retratado numa canção popular de 1922 de autoria de Hagen e Crooker: “Os ursos polares estão rondando/Ventos de inverno estão uivando/Onde a neve está caindo/Lá meu coração está chamando: Na-nook! Nanook!/Homem esquimó, boneco de neve gelado/Oh! Eu te amo tanto!/Você é um homem das cavernas/Você é um homem tão corajoso/Na sua terra de gelo do norte/É uma terra tão legal/Logo, se os sonhos se tornarem realidade, eu estarei contigo” (Marcus, 2006: 213).
- 8 O figurino do filme foi doado, naturalmente, pelos produtores de pele e do filme, os Irmãos Revillon.
- 9 Essa condição essencial da era moderna tomada na metáfora de Heidegger como “a época das imagens”, ao se afigurar num modo de pensar e apreender o mundo, coincide com o desenvolvimento avassalador de técnicas de transformar o mundo em imagem, o sujeito em observador ao estabelecer o regime da visão como o modelo de apreensão do mundo por excelência (Crary, 2012).
- 10 Tomamos aqui a definição conceitual estabelecida por Lukács (1964) entre o narrar e o descrever e as distintas constituições de pontos de vista na narrativa.
- 11 Esses são os elementos básicos que definem o gênero do documentário segundo a percepção de Nichols (2001: 582).
- 12 Seguimos a conceituação de Pierce (1993: 290) em que a indexicalidade se refere a uma sensação de existência de algo que não é apenas sua semelhança ao *real* ou uma mera representação do *real*; emerge antes enquanto manifestação de presença.
- 13 Essa relação entre magia e imagem a partir da ideia de índice foi elaborada por Novaes (2008).
- 14 Publicada em fevereiro de 1926 no *The New York Sun*.
- 15 *Sick Kitten* (1903), de George Albert Smith, inventor e experimentador no campo do cinema desde o final do século XIX, produz imagens em *close-up* de um gatinho sendo alimentado por crianças. O primeiro *close-up* de intensidade no cinema ocorre no filme *A paixão de Joana D’Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, que de modo consciente

procura produzir um engajamento direto entre o espectador e o personagem. Se o sorriso, o rir, no âmbito dos filmes dos anos 1910 e 1920, já era um recurso das narrativas, um sorriso para a câmera não era, todavia, revelado de modo tão contundente e em *close-up* como o que se vê em *Nanook*.

- 16 O primeiro filme de ficção que inaugura este gênero *snow movie* em que o riso é seu principal foco é uma paródia de *Nanook* realizada em 1925 por Charles Chaplin num filme intitulado *The gold rush*, sobre a busca de ouro no Ártico filmado em iglus cenográficos e falsas tempestades de neve; Carlitos nesse filme é uma espécie de anti-herói ou um “*Nanook trapalhão*”, desfilando a comédia de erros de um homem proveniente de um centro urbano que tenta viver no ambiente gelado e inóspito do Ártico.
- 17 Ver <http://canadianportraits.concordia.ca/exhibitions/15_nazarian-npg1-final_dv.pdf>.
- 18 Ver Alaska collection Edward Curtis: <https://www.loc.gov/collections/edward-s-curtis/?fa=location:alaska%7Csubject:eskimos&sb=title_s>.
- 19 Flaherty narra um episódio quando estava no interior da Alemanha exibindo *Nanook*: encerrada a sessão foi oferecida uma torta denominada *Nanook Pie*, embrulhada em um papel em que estava estampado o eterno, misterioso e acolhedor sorriso de *Nanook* (Arquivos Flaherty: box 21).
- 20 Os fotogramas do filme foram extraídos do DVD *Nanook of the north*. Robert Flahert. 1922. 79 minutos. Criterion Collection, 2003.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aroonson, Arnold. (2005). *Looking into the abyss: essays on scenography*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Balikci, Asen. (1989). Anthropology, film and the Arctic peoples. *Anthropology Today*, 5/2, p. 4-10.
- Barsam, Richard. (1988). *The vision of Robert Flaherty: the Aatist as myth and filmmaker*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, Roland. (1984). *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

- Ginsburg, Faye. (1991). Indigenous media: Faustian Contract or Global village? *Cultural Anthropology*, 6/1, p. 92-112.
- Godard, Jean-Luc. (1960). *Le Petit Soldat (Filme)*. Paris: La société nouvelle de cinematographie.
- Grélier, Robert. (2009). O mentir verdadeiro. *Alceu*, 9/18, p. 5-36.
- Grierson, John. (1979). *Grierson on Documentary* (ed. Forsythe Hardy). London: Faber & Faber.
- Grierson, John. (1971). First Principles of Documentary. In: Grierson, John, *On Documentary*. New York: Ed. Forsyth Hardy/Praeger.
- Grierson, John. (1951). Flaherty as innovator. *Sight and Sound*, London. Oct.-Nov.
- Griffith, Richard. (1970). *The world of Robert Flaherty*. New York: Greenwood Pub Group.
- Grimshaw, Anna. (2001). *The ethnographers eye. Ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, Martin. (1977). Age of the World Picture In: *The question concerning technology and other essays*. London: Harper Torchbooks, p. 115-154.
- Huhndorf, Shari. (2000). Nanook and his contemporaries: imagining Eskimos in American culture, 1897-1922. *Critical Inquiry*, 27/1, p. 122-148.
- Jakobson, Roman. (1970). Decadência do cinema? In: Jakobson, Roman. *Linguística, poética e cinema*. São Paulo: Perspectiva, p. 153-161.
- Jeeves, Nicholas. (2014). The serious and the smirk: the smile in portraiture. *The Public Domain Review: selected essays*. Cambridge: PDR Press.
- Jordan, Pierre. (1995). Primeiros contatos, primeiros olhares. *Cadernos de Antropologia e imagem*, 1, p. 11-22.
- Kotchemidova, Christina. (2005). Why we say “cheese”: producing the smile in snapshot photography. *Critical Studies in Media Communication*, 22/1, p. 2-25.
- Lagrou, Els. (2007). *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Lagrou, Elsje. (2006). Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e *performances* kaxinawa. *Revista de Antropologia*, 49/1, p. 55-90.

Leacock, Richard. (1996). In defense of the Flaherty traditions. *Film Culture*, 70.

Lévi-Strauss, Claude. (2006). *A origem dos modos à mesa*. São Paulo: Cosac & Naify.

Lévi-Strauss, Claude. (2004). *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify.

Lukács, Georg. (1964). Narrar ou descrever? In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 43-94.

Malinowski, Bronislaw. (1983). *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge.

Marcus, Alan. (2006). *Nanook of the north as primal drama*. *Visual Anthropology*, 19, p. 201-222.

Marcus, George. (1990). The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. *Society for Visual Anthropology Review* 6/1, p. 2-12.

McLane, Betsy. (2012). *A new history of documentary*. New York: Continuum International Publishing Group.

Morin, Ana. (2009). O poder do riso: reflexões sobre o humor em uma etnografia Krahô. *R@U, Revista de Antropologia Social dos alunos do PPGSA-UFSCar*, 1/1, p. 187-197.

Nansen, Fridtjof. (1893). *Eskimo life*. New York: Longmans green.

Nazarian, Vania. (2012). *Sweet smiling peoples of the far north: Inuit people and the western gaze*. Portrait Gallery of Canada – Library and Archives of Canada. (Catalog of the exhibition, Jan.-June 2012).

Nichols, Bill. (1992). *Representing Reality*. Indiana: Indiana University Press.

Nichols, Bill. (2001). Documentary film and the modernist avant-garde. *Critical Inquiry*, 27/4, p. 580-610.

Novaes, Sylvia Caiuby. (2008). Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, 14/2, p.455-475.

Ó'Curraidhín, MacDara. (2011). *A boatload of wild irishmen*. Icarus films. 104 mins.

Overing, Joanna. (2006). O fétido odor da morte e os aromas da vida. Poética dos saberes e processo sensorial entre os Piaroa da bacia do Orinoco. *Revista de Antropologia*, 49/1, p. 19-54.

Piault, Marc. (2000). *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Nathan.

Pierce, Charles Sanders. (1993). *Exact Logic and The Simplest Mathematics. Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, v. 3-4. Massachusetts: Harvard University Press.

Poremba, Cindy. (2009). JFK Reloaded: Documentary framing and the simulated document. *Loading*, 3/4, p.1-12.

Propp, Vladimir. (1984). *Theory and history of folklore*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Quist, Brian. (s.d.). *Jean Rouch and the genesis of ethnofiction*. Undergraduate thesis in Culture Studies. Long Island: Long Island University.

Raheja, Michelle. (2007). Reading Nanook's smile: visual sovereignty, indigenous revisions of ethnography, and Atanarjuat (The fast runner). *American Quarterly*, 59/4, p. 1159-1185.

Rasmussen, Knud. (1922). *Gronlandsagen*. Berlin: Gyldendal.

Rony, Fatimah Tobing. (1996). Robert Flaherty's *Nanook of the North*. The politics of taxidermy and the romantic ethnography. In: Rony, Fatimah Tobing (ed.). *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham: Duke University Press.

Rotha, Paul. (1983). *Robert J. Flaherty: a biography*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Rotha, Paul. (1973). *Documentary diary: an informal history of the British documentary film 1928-1939*. New York: Hill and Wang.

Rouch, Jean. (1993). Os pais fundadores. Dos ancestrais totêmicos aos pesquisadores de amanhã. In: Monte-Mór, Patricia (org.). *Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. Rio de Janeiro: CCBB.

Ruby, Jay. (2000). *Picturing culture. Explorations of film and anthropology*. Chicago: Chicago University Press.

Ruby, Jay. (1992). Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: an anthropological and do-

cumentary dilemma. *Journal of Film and Video*, 44/1-2, p. 35-47.

Ruby, Jay. (1980). A re-examination of the early career of Robert J. Flaherty. *Quarterly Review of Film Studies*, p. 431-456.

Russel, Catherine. (1999). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. London: Duke University Press.

Schroeder, Fred. (1998). Say cheese! The revolution in the aesthetics of smiles. *Journal of Popular Culture*, 32/2, p. 103-145.

Severi, Carlos. (2004). Capturing imagination: a cognitive approach to cultural complexity. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 10/4, p. 815-838.

Stairs, Arlene. (1992). Self-image, world-image: speculations on identity from experiences with Inuit. *Ethos*, 20/1, p. 116-126.

Stam, Robert. (1981). *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Stern, Pamela & Stevenson, Lisa. (2006). *Critical Inuit studies. An anthology of contemporary arctic ethnography*. Nebraska: University of Nebraska Press.

Strathern, Marilyn. (2006). *O gênero da dádiva. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora Unicamp.

Thornton, Robert. (1985). Imagine yourself set down...: Mach, Frazer, Conrad, Malinowski and the role of imagination in ethnography. *Anthropology Today*, 1/5, p. 7-14.

Winston, Brian. (2001). Review of life, contributions, influence of John Grierson. *Visual Anthropology Review*, 16/2, p. 92-96.

O SORRISO DE NANOOK E O CINEMA DOCUMENTAL E ETNOGRÁFICO DE ROBERT FLAHERTY

Palavras-chave

Etnografia;
representação;
documentário;
filme etnográfico;
Flaherty.

Resumo

A partir de uma leitura renovada do filme *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, tomamos o sorriso de Nanook como guia para rediscutir questões cruciais, que estão na base das discussões epistemológicas tanto do cinema quanto da antropologia: o problema da verdade/falsidade e ficção/realidade, o modo de produzir o conhecimento, a encenação da vida social, o ilusionismo e o anti-ilusionismo das representações sociais, os modos de representação do outro, o problema da indexicalidade das imagens como marcas de suas vinculações com o mundo.

NANOOK'S SMILE: THE DOCUMENTARY AND ETHNOGRAPHIC CINEMA OF ROBERT FLAHERTY

Keywords

Ethnography;
representation;
documentary;
ethnographic film;
Flaherty.

Abstract

Starting from a new reading of Robert Flaherty's *Nanook of the North* (1922), I take the smile of Nanook as a guide to rediscuss crucial issues, revisiting essential problems that underlie the epistemological discussions of both cinema and anthropology: the problem of truth/falsity and fiction/reality, the way of producing knowledge, the staging of social life, the illusionism and anti-illusionism of social representations, the modes of representation of the other, or the problem of the indexicality of images as marks of their links with the world.