

Nanook of North – A projeção do real entre a palavra e a imagem

Roberta Canuto*

Resumo: Este artigo analisa a relação entre o filme *Nanook of North* (1922) de Roberty Flaherty, e o diário de filmagem publicado originalmente pelo realizador, no mesmo ano. A partir dessa relação, este estudo reflete sobre a representação do real e a transposição da obra de arte entre as linguagens do cinema (imagem) e a palavra escrita, a partir de conceitos como o de ekphrasis e intermedialidade.

Palavras-chave: Nanook; documentário; intermedialidade; ekphrasis.

Resumen: Este artículo analiza la relación entre la película de Roberty Flaherty *Nanook of North* (1922) y el diario de rodaje publicado originalmente por el director ese mismo año. A partir de esta relación, este estudio reflexiona sobre la representación de lo real y la transposición de la obra de arte entre el cine (imagen) y la palabra escrita, basándose en conceptos como la écfrasis y la intermedialidad.

Palabras clave: Nanook; documental; intermedialidad; écfrasis.

Abstract: This paper analyzes the relationship between Roberty Flaherty's film *Nanook of North* (1922) and the filming diary originally published by the director in the same year. Based on this relationship, this study reflects on the representation of the real and the transposition of the work of art between cinema (image) and the written word, based on concepts such as ekphrasis and intermediality.

Keywords: Nanook; documentary; intermediality; ekphrasis.

Résumé : Cet article analyse la relation entre le film *Nanook of North* (1922) de Robert Flaherty et le journal de tournage publié à l'origine par le réalisateur la même année. À partir de cette relation, cette étude réfléchit à la représentation du réel et à la transposition de l'œuvre d'art entre le cinéma (image) et l'écrit, en s'appuyant sur des concepts tels que l'ekphrasis et l'intermédialité.

Mots-clés : Nanook ; documentaire ; intermédialité ; ekphrasis.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação da Comunicação-PPGCOM. 22451-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: robertaecanuto@gmail.com

Introdução

Blocos de gelo passeiam melancolicamente pela tela em uma paleta que vai do cinza ao negro, a câmera desliza em *travelling* no vagar das ondas, entre as bordas desta paisagem abre-se a janela para um mundo que não é o de quem observa. Este é o primeiro plano de *Nanook of North* (Nanook, o esquimó, 1922), filme inaugural de um dos pioneiros do documentário, Robert Flaherty.¹



Fig.1: Foto do set de Nanook. Fonte: <https://www.archivozmagazine.org/en/nanook-of-the-north-a-pioneering-work-in-the-documentary-genre/>

Cuidadosamente, antes de nos apresentar este mundo, Flaherty narra nas cartelas o que está por vir: “As misteriosas terras estereis desoladas, cobertas de rochas, varridas pelo vento. Espaços ilimitados que coroam o mundo”² e antes mesmo que nos envolvamos com a grande aventura de Nanook, o diretor já nos avisa que aquele era um filme sobre um homem, que, provavelmente, já estaria morto quando nos deparássemos com ele na tela:³

1. Filmografia: *Nanook of the North* (1922); *Moana* (1926); *The twenty-four Dollar island* (1927); *Tabu* (1931) (com codireção de 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).

2. Texto colhido de cartelas do filme *Nanook, o esquimó* – Robert Flaherty 1922

3. O artigo *Como filmei Nanook, o esquimó* foi publicado originalmente pela *World's Work* em outubro de 1922, pp. 632-40. Revelou-se mais tarde, por meio de documentos que registram o relato de pessoas que conviveram com o diretor e os personagens do documentário, que Nanook não teria morrido dessa forma narrada por Flaherty, mas sim por uma tuberculose adquirida provavelmente a partir do seu constante contato com o homem branco. (Gonçalves, 2019: 5).

O pobre e velho Nanook rondava a minha casa falando sobre os filmes que ainda poderíamos fazer se eu ficasse por apenas mais um ano. Ele nunca entendeu porque eu precisava voltar para toda a agitação, e não me incomodar a fazer o big aggie sobre ele. Menos de dois anos depois, soube que Nanook havia ido em direção ao interior em busca de cervos e havia morrido de fome. (Flaherty, 1922: 632 – 640).

Em outubro 1922, mesmo ano de lançamento de *Nanook of North*, Flaherty publicou um texto revelador sobre o processo de filmagem na revista norte-americana *World's Work*. Em “*Como filmei Nanook, o esquimó*”, o realizador descreve em tom de diário o cotidiano de sua epopeia no extremo norte – mais precisamente na península de Ungava, no Canadá⁴ – Nas entrelinhas do relato na primeira pessoa, Flaherty conta como descobriu no *travelogue* – que a princípio, cinematograficamente, tinha como fim exclusivo o registro de universos exóticos – um tecido dramático de imenso potencial humano e técnico, que ele dominou com impressionante destreza.

Ao longo dos anos, a realidade “inventada” por Flaherty na representação social do cotidiano dos Inuits foi, fotograma a fotograma, desconstruída enquanto registro documental fiel ao real. Posteriormente, o “roteiro” fantástico narrado no diário de filmagem também foi, gradativamente, sendo desmontado pelo relato de personagens que conviveram com o realizador e os personagens do filme. Desde os hábitos de caça e pesca, aos nomes reais de Nanook e sua família, tudo fora manipulado, ou modificado por Flaherty, em nome da dramaturgia e do cinema. Há então três camadas de realidade por trás do filme: a retratada na tela, a narrada no diário do cineasta e a revelada, ao longo do tempo, pelos vestígios de uma investigação etnográfica daquele universo e pelos relatos de quem partilhou daquela experiência pioneira para a história do documentário e da imagem em movimento como um todo.

Importante ressaltar que este artigo não se destina a investigar o princípio do falso na representação da realidade proposta em *Nannok*, ou no relato deixado pelo cineasta, mas sim, compreender as interfaces e contrapontos na transposição narrativa da representação da realidade proposta por Flaherty entre os dois registros: fílmico e textual.

Palavra-imagem em movimento – ekphrasis possíveis

Flaherty inicia o diário de filmagem contando como em agosto de 1910 foi contratado por Sir William Mackenzie, empresário do ramo de ferrovias, para pesquisar depósitos de minério de ferro no extremo norte do Canadá:

4. Robert Flaherty (1884-1951) nasceu em Michigan (EUA). Ainda na adolescência, Flaherty deixa os estudos para trabalhar com o pai nas prospecções de ouro no Ártico. Começa assim a sua relação com os povos do extremo norte, entre eles, os Inuit, etnia a qual pertence Nanook.

Ao todo fiz quatro expedições em nome de Sir. Willian, através das terras áridas da até então inexplorada península de Ungava... Como parte do meu equipamento de exploração nessas expedições, havia uma aparelhagem de filme cinematográfico. A expectativa era que filmássemos a vida do Norte e dos esquimós, o que se poderia se provar de grande valia. A filmagem, de 9 (sic) mil metros de negativos foi levada para Toronto, onde, enquanto editava o material sofri o infortúnio de perdê-lo todo para o fogo. Embora parecesse uma tragédia na época, pode ter sido sorte ele ter-se queimado, pois era bem amador. Meu interesse pelos filmes a partir de então cresceu. (Flaherty, 2015:12).

Interessante perceber que o relato do cineasta já se incia com alguma dose de emoção metalinguística, como quando revela que a perda dos negativos significou a descoberta de uma dose de fortuna no ocorrido, já que a realização de novas filmagens trouxe uma significativa evolução estética do registro.

A aventura cinematográfica de Robert Flaherty foi financiada pela Revillon Frères, líder mundial do comércio de peles, com entrepostos espalhados pelo mundo, inclusive no Ártico. O filme teve uma longa preparação que durou uma década entre pesquisas e intensa convivência entre Flaherty e os Inuits:

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. (Gonçalves, 2019:545).

Nanook foi um filme seminal no ponto de vista do cinema etnográfico e também como experiência comercial bem-sucedida para o gênero, seu lançamento foi marcado por um sucesso arrebatador, o que consagrou a obra de Flaherty tanto no campo artístico, pelo reconhecimento de seu trabalho como de grande influência para o cinema documental que o sucederia, como do ponto de vista financeiro, para a consolidação do cinema como atividade rentável:

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. (Gonçalves, 2019: 545).

Do drama do material perdido, o relato do diário do diretor passa à aventura: em seu diário, Flaherty continua o relato contando que a sua jornada começou em 18 de junho de 1920, a bordo de uma canoa na companhia de índios que o levaram até o extremo norte. No texto ele descreve com detalhes como eram os seus aposentos, os suprimentos para enfrentar o deserto gelado do Ártico e os equipamentos que levou para a empreitada, entre eles um projetor para que à medida que o filme fosse revelado, pudesse “projetar as imagens na tela a fim de capacitar os esquimós a ver e entender onde houvesse erros”. (Flaherty, 2015:13).

Em uma breve contraposição entre texto e filme, já se pode identificar duas linhas narrativas que sugerem gêneros distintos: o texto trafega entre o drama, a aventura e o suspense, Flaherty nos revela os desafios e perigos que enfrentava no embate com a natureza inóspita, as viagens por águas congeladas em frágeis canoas feitas de pele de morsa, a fome que ameaçava a cada dia se faltasse a caça e o frio que congelava a tudo que se expunha a ele. Enquanto o filme nos desperta outras sensações: nele Nanook e sua família vivem em irmandade com o mundo que os cerca, constroem moradias, navegam e caçam com desenvoltura. Não há na tela nem uma remota expressão do medo, do perigo, do frio e da fome descritos no diário. E na medida em que texto e imagem vão se entrelaçando, descobrimos a força poderosa da palavra para construir narrativas imaginárias, e o relato de Flaherty desperta nos sentidos do leitor um filme ainda mais instigante do que o próprio documentário que realizou.

O que Flaherty nos oferece na tela é uma sensível e eficaz descrição dos hábitos exóticos de uma comunidade esquimó, que vivia no extremo norte do planeta no início do século vinte. Enquanto o seu texto sugere um tom heróico, ao revelar que aquele mundo registrado por suas lentes era repleto de perigos, e que a vida dependia diariamente da fortuna de uma caça bem sucedida, de um abrigo bem construído e, sobretudo, do desempenho de Nanook:

Quis o acaso que justo quando estávamos nos retirando subitamente viesse de Nanook uma exclamação: “Iviuk! Iviuk!”, e o ganido de um bando de morsas ressoou pelo ar! (...) uma a uma as cabeças de um grande bando de morsas perto da orla, despontavam perto do mar, suas cruéis presas reluzindo ao sol (...) Atrás do relevo montei a câmera e Nanook, preparando o seu arpão, começou a rastejar lentamente por cima do cume (...) Nanook escolheu o maior dos machos, levantou-se rapidamente e arremeteu o arpão. O macho ferido berrando de fúria, seu enorme volume mergulhando e açoitando o mar (pesava mais de 900 quilos) os gritos dos homens empenhando suas vidas na tentativa de segura-lo. O grito de guerra do bando que pairava próximo, a companheira do macho ferido, que nadou com as presas cerradas numa tentativa de resgate – foi a maior luta que já vi. Por

um longo tempo foi páreo a páreo – repetidamente a equipe pedia que eu usasse a arma – mas a manivela da câmera era meu único interesse, e eu fingia não entender. (Flaherty, 2015:14 - 15).

Na contraposição deste trecho do texto de Flaherty em relação ao que se passa na tela, seu relato sugere que, enquanto a tragédia iminente se descortinava à sua frente, ele só se importava com o filme a ser feito. Como um prenúncio do que viria a ser a relação do homem contemporâneo com a imagem, em que as bordas entre a ficção e a realidade foram profundamente diluídas, e a construção da imagem ideal prepondera sobre o real. Este cenário descrito no diário é também um retrato cultural de sua época, em que a relação entre o homem branco colonizador e os povos colonizados era estruturalmente hierarquizada.

A interface entre texto e imagem nos diz que: enquanto Nanook e sua família abriam generosamente as fronteiras do seu mundo ao mestre branco, Flaherty tratou de preservar as suas, em prol do seu projeto maior: o cinema. Esta contraposição só é possível a partir do relato textual (mesmo que fantasioso), porque o que assistimos projetado na tela é uma caçada em que não reconhecemos a presença da tragédia ou do drama, apenas a serenidade de um homem que domina a natureza com um naturalismo que esconde completamente o aparato do cinema, emoldura-se um dos pilares do cinema clássico: o ilusionismo.

De volta ao abrigo, Flaherty nos narra então a primeira projeção do filme para os esquimós, a primeira sessão de cinema de um povo que ainda vivia remotamente em um imenso deserto gelado, aonde as invenções da aurora do século XX demorariam a chegar:

O público lotou a cozinha do entreposto a ponto da sufocação: eles esqueceram completamente (sic) o filme, para aquelas pessoas, a morsa era real e existia de verdade. As mulheres e crianças, com suas vozes intensas e estridentes, jutaram-se aos homens gritando reprimendas, advertências e conselhos a Nanook a sua equipe à medida que o filme se projetava na tela. A fama daquele filme espalhou por toda a região. E durante todo o ano em que lá vivi cada família que por mim passava vagando pelo entreposto, me implorava para que eu exibisse o Iviuk Aggie (filme da morsa). (Flaherty, 2015:15).



Fig. 2: Nanook durante as filmagens de Flaherty. Fonte: <https://dossierarkadin.wordpress.com/2022/05/17/coloquio-e-sessao-dedicados-ao-centenario-de-nanook-of-the-north/>

Em seu testemunho das filmagens, Flaherty não esconde a dicotomia que se estabeleceu naquela relação, para ele, aquele era um filme, e Nanook e sua família os atores ideais para o projeto, enquanto para Nanook aquela era uma jornada compartilhada em todas as suas camadas, na restrição da comida, no desafio da caça e, sobretudo na construção da imagem.

Em outro texto o diretor descreve os critérios para a escolha dos atores dos seus projetos: “... Escolhemos um grupo de personagens entre os mais simpáticos e agradáveis que possamos encontrar para representar uma família e contar nossa história por meio dela”. (Flaherty apud Gauthier, 2011:69).

No começo do século XX, em um mundo ainda a ser descoberto, a presença de Flaherty entre os esquimós, dotado de sua mágica que aprisionava a vida e a devolvia projetada em uma parede, não poderia suscitar uma relação de igualdade. “Depois disso não levou muito tempo para que meus esquimós vissem o lado prático dos filmes e logo abandonaram a antiga atitude de risco e zombaria diante do Angerçak, isto é, o Mestre Branco que queria imagens deles...” (Flaherty, 2015: 14).

Nanook é uma das obras em que mais se pode notar o mito do realizador invisível, que não se deixava revelar em um documentário realizado com muita eficiência na tentativa de reproduzir o real sem nenhuma interferência. Já em seu relato de filmagem, descobrimos um diretor empenhado em conduzir a realidade e reproduzi-la com cuidadosa fidelidade, mesmo que fosse preciso manipula-la para isso.

Ao se contrapor o relato verbal e imagético do documentário, cria-se um conflito ético na idealização do papel do autor em nosso imaginário: o Flaherty do filme

é um diretor que captura a realidade em um flagrante “natural” do real, o Flaherty do texto é um autor empenhado em conseguir o filme que deseja, mesmo que para isso tenha, que “provocar o real” em sua intensidade e colocar os seus personagens e equipe em risco, estabelecendo claramente uma relação hierárquica de autoridade.

Em 1922 o cinema ainda era um mecanismo em processo na consolidação de seu lugar na história como obra de arte e lutava para se afirmar como um dispositivo poético que ia além do aparato técnico e do caráter exótico de atração de feira, e como um prenúncio do que seria o embate histórico em torno desta linguagem, Flaherty via neste filme um imenso potencial comercial, enquanto Nanook, acreditava que estava diante de uma máquina de construir sonhos que aprisionava o real.

A imagem em movimento ali, em sua aurora, começa a praticar com eficiência o seu projeto de construção de uma aparente transparência na transposição da realidade para a tela. Esse embate entre a interferência ou não do autor na realidade no cinema documental estaria presente definitivamente na história do cinema.

Muito esforço foi feito empenhado na direção da construção do mito de “imagem natural” se afirme como um dos dogmas da narrativa audiovisual.

Por outras palavras, em vez de pedir a todas as artes – mesmo as verbais - que procurem tornar-se signos naturais, solicitam-nos que ultrapassemos a ingenuidade detal semiótica, e que aceitemos o caráter convencional e arbitrário de todos os signos estéticos – mesmo os visuais – e que aproveitemos ao máximo este aspecto, reconhecendo que as imagens, em não menor grau que as estruturas verbais, constituem invenções humanas e, como tal, resultam de um processo de criação artificial. Por conseguinte não existiria qualquer transparência representacional, ao ponto de todas as artes poderem a vir a ser consideradas como emergindo de uma atividade mediata. (Krieger, 2007:137).

O testemunho textual deixado por Flaherty é um precioso relato efrático sobre um filme dentro do filme, palavra a palavra somos transportados para o universo inóspito de Nanook, um deserto gelado preenchido de afeto, onde o cinema ganha forma nas entrelinhas, fazendo-nos sentir o medo, a fome e o frio daquela jornada. Diante do leitor se abre uma tela sensorial, e ali se constrói um filme mais pleno de elementos que se consolidariam como fundamentos do cinema moderno, do que o próprio filme assinado pelo realizador. É como se a realidade relatada no texto fosse ainda mais potente e plena de ficção, do que a narrativa construída por ele no filme.

Pelo relato textual, na época considerado um registro real, ficamos sabendo que: os cães estavam famintos e quase morreram por isso; toda a equipe poderia acompanhar o destino dos cães, se Nanook não tivesse caçado sozinho uma imensa foca que alimentou a todos; barcos naufragaram; ursos ameaçaram a todos; e que o frio fora um cruel personagem durante toda a epopeia. A descrição textual da caçada ao urso é um exemplo de riqueza dramática presente apenas no texto, que não conseguimos identificar no filme:

Uma vez aberta a porta do covil da Sra Ursa, Nanook, com nada além do seu arpão, estaria a postos e à espera. Os cães atraindo a presa – alguns deles, a urso arremessaria pelos ares com suas patas fulgurantes – Nanook dançando aqui e ali (ele imitou a cena no chão da minha choupana usando o arco do meu violino no lugar do arpão) à espera para investir num arremesso de perto – isso, ele me garantia, forneceria a melhor imagem (aggie peerualluk). Concordei com seu argumento. (Flaherty, 2015:16).⁵

O texto de Flaherty é também um relato sobre a descoberta do cinema documental em todo o seu potencial artístico e, ao mesmo tempo, como um dispositivo de poder dominado pelo homem branco por trás da câmera, que por meio dele, se insere entre aquele grupo de esquimós que se deixou penetrar por aquele estranho aparato capaz de reproduzir a vida.

O relato textual é também uma espécie de argumento para um roteiro sobre o processo de florescimento do cinema dentro da adversidade, em uma sucessão de camadas etnográficas, poéticas e narrativas, entre homens de diferentes culturas, que imersos na natureza selvagem são apenas homens.

Se Flaherty tivesse optado por “traduzir” o filme em um diário sobre o que se passa na tela, na tentativa de dar suporte à relação da imagem com a dimensão do objeto transcrito, teríamos talvez como resultado linguístico e artístico apenas um exercício *naïf*, como nos dizem Aumont e Marie: “... a linearidade da linguagem verbal trai inevitavelmente a simultaneidade dos gestos e palavras”. (Aumont & Marie, 2004:48).

Neste texto os autores discorrem sobre as dificuldades de se transpor para as palavras todo o universo do cinema, essa tradução de signos diferentes raramente consegue transpor a obra de arte original em sua magnitude, por isso é preciso trair, subverter, e é o que inevitavelmente acontece e, exatamente o que o realizador fez em seu diário de filmagem. Intuindo talvez ali um potencial comercial, como um desdobramento do filme, Flaherty construiu em seu diário publicado uma peça de potencial popular, ao criar uma série de *plots* narrativos cheios de suspense.

O que temos no texto de Flaherty não é uma tradução, e sim uma nova obra que tem uma potência singular e quase autônoma em relação ao filme, na medida em que amplia o campo de observação sobre a realidade a ser “capturada”, em um relato verbal que sugere a confidência de segredos, estratégias e intensões que o filme não revela.

Sobre as especificidades da representatividade nas duas linguagens Gimferrer escreveu: “na narração literária é permitido escamotear, dar por suposto ou despachar em uma pincelada sumária coisas que na tela devem forçosamente saltar lite-

5. Grifos do autor.

ralmente à vista” (Ginferrer, 2005:72).⁶ Da mesma forma que a narrativa verbal tem licença para ser minimalista metafórica e sutil em suas descrições, ela pode ampliar a potência do objeto narrado em hipérboles ou licenças poéticas que fazem de uma pequena aventura uma grande epopeia. Parece ter sido este o caso do relato textual construído por Flaherty, que economizou no filme os tons de dramaticidade para em seu texto suscitar no leitor a experiência de, junto a Nanook, enfrentar todos os perigos do mundo gelado. Um testemunho, que como dito, mais tarde seria “desmascarado” como registro documental do real, para, assim como o filme, se aproximar de mais uma peça de ficção.

Campo este aliás, plenamente explorado por Flaherty na composição de uma dramaturgia bastante sofisticada no documentário, com espaço para diferentes gêneros transitarem pelo filme, do drama à comédia, do suspense à aventura. Em meio à tensão da jornada, há momentos para a ternura, e graciosamente Flaherty nos conta como foi a descoberta da música gravada pelos esquimós:

Meu pequeno gramofone também era propriedade comum. Caruso, Farrar, Ricardo-Martin, McCormick cediam lugar às orquestras, Pagliacci com seu fim trágico era, para eles, a gravação mais cômica daquele lote. Levava-os às gargalhadas e os fazia rolar no chão. (Flaherty, 2015:16).⁷



Fig. 3: Nanook e o gramofone. Fonte: <https://criticaretro.blogspot.com>

6. Nossa tradução.

7. Há relatos de que os Inuits já conheciam o gramofone, o que deixa dúvidas sobre a veracidade deste singelo capítulo do diário do diretor. (Gonçalves, 2019: 546).

O frescor da descoberta é genuíno, e ainda mais perturbador, quando sabemos, pelos relatos posteriores, que provavelmente é fruto de uma *mise-en-scène*: os esquimós dandogargalhadas e rolando no chão ao som de uma das árias mais trágicas da ópera nos faz refletir sobre como a tragédia pode ser cômica para quem a descobre com olhos – no caso, ouvidos – virgens.

Comparando texto e filme, promovemos o encontro de duas narrativas distintas, que somadas constroem uma nova obra de arte, e *Nanook of North* se transforma em outro filme. Este exercício cria uma rica intercessão intermedial que produz uma nova perspectiva pelo “espectador-leitor”. Este cruzamento de linguagens remete ao texto de Krieger sobre o surgimento do conceito de intermedialidade:

Passamos a falar de intermedialidade texto-cinema, fotografia-cinema, teatro-cinema, performance-dança-teatro-música, música-cinema etc... Devido, sobretudo, à reescrita da história dos media à luz da intermedialidade, tornou-se hoje pertinente, por exemplo, falar de artes intermediais – aquelas que mais deliberadamente praticaram e praticam hibridações (ou hibridizações) e remediações na geração de novas obras. (Mendes, 2011:12).

No caso da relação entre o diário de filmagem publicado por Flaherty e o filme a intermedialidade se dava em 1922 em um território não sedimentado, já que o cinema ainda se construía enquanto linguagem legitimada por meio de uma fortuna teórica. A relação entre as duas linguagens, pelo ponto de vista da reflexão teórica, portanto iria aguardar até que camadas e camadas de teoria textual e imagética se sobrepusessem e se consolidassem, permitindo que conceitos como *ekphrasis* e intermedialidade pudessem dar nome a esse encontro de narrativas, de experimentações, de descobertas.

Genuinamente, o cinema sempre demandou o entrelaçamento com outras linguagens, uma arte jovem pertencente aos signos da modernidade inaugurados no século XX, o que significa que estruturalmente a imagem em movimento não pode prescindir de outras formas narrativas. Mas, o que vemos em *Nanook*, é o exercício pleno do cinema em seu estado puro, sem os recursos aparentes emprestados de outras artes, com exceção, obviamente, da fotografia.

Em relação ao ilusionismo, o filme também cumpre com vigor o seu papel ao ocultar por completo a presença do dispositivo cinematográfico. Se Flaherty não nos revelasse em texto o grau de interferência exercido por ele sobre aquela realidade, poderíamos acreditar na mágica da transparência na transposição da vida para a tela. O que nos permite afirmar que o seu texto não é um mero diário de filmagem, ele vai muito além, expondo a engrenagem do organismo cinema por trás daquelas imagens, e mais, antecipando métodos que seriam conhecidos como “tratamento criati-

vo da realidade”, conceito que se consolidou como um dos pilares do documentário britânico, e que mais tarde seria explorado de forma recorrente pelo neorrealismo italiano.

Nannok nos ensina, de forma velada ou fantasiosamente revelada, o quanto se demanda de invenção e *mise-en-scène* para que se construa a aparência da vida a pulsar no carrossel do movimento dos fotogramas. O relato textual deixado por Flaherty não é apenas uma peça complementar do documentário *Nanook of North*, ela é na verdade um quase roteiro de um segundo filme de ficção que nunca foi feito.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Basílio, K. (coord.) (2007). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras.
- Cavalcanti, A. (1977). *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Embrafilme.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido – Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Deleuze, G. (2007). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Flaherty, R. (1922). How I filmed Nanook of the North. *World's Work*, 632-640. New York.
- Flaherty, R. (2015). Como filmei Nanook, o esquimó In Labaki, A. (org.) *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naif.
- Gauthier, G. (2011). *O documentário – Um outro cinema*. São Paulo: Papirus.
- Gerviseau, H. A. (2009). Flaherty e Rouch: a invenção da tradição. *Devires*, 6/1, 74-91. Belo Horizonte.
- Gimferrer, P. (2005). *Cine y Literatura*. Espanha: Seix Barral.
- Gonçalves, M. A. (2019). *O sorriso de Nanook e o cinema documental etnográfico de Robert Flaherty*. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752019v929>.
- Grierson, J. (1971). First Principles of Documentary. In Grierson, J., *On Documentary*. New York: Forsyth Hardy/Praeger.
- Kracauer, S. (2009). *O ornamento das massas*. São Paulo: Cosac Naif.
- Kracauer, S. (2016). *Theory of film: The redemption of physical reality*. London: Princeton University Press.
- Krieger, M. (2007). Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da ekphrasis enquanto assunto. In Basílio, K. (org.). *Concerto das artes*. Porto: Campo das Letras.
- Mendes, J. M. (2011). *Introdução às intermedialidades*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Filmografia

Nanook of North (1922), de Robert J. Flaherty

