

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O CINEMA CLÁSSICO DE DOROTHY ARZNER
22 e 27 de Dezembro de 2022

NANA / 1934
(Naná)

Um filme de Dorothy Arzner

Realização: Dorothy Arzner (e George Fitzmaurice) / Argumento: Harry Wagstaff Gribble e Willard Mack, baseado no romance homónimo de Émile Zola / Direcção de Fotografia: Gregg Toland / Direcção Artística: Richard Day / Guarda-Roupa: Adrian, Travis Banton / Música: Alfred Newman / Som: Frank Maher / Montagem: Frank Lawrence / Interpretação: Anna Sten (Nana), Lionel Atwill (André Muffat), Richard Bennett (Gaston Greiner), Mae Clarke (Satin), Phillips Holmes (Georges Muffat), Muriel Kirkland (Mimi), Reginald Owen (Bordenave), Helen Freeman (Sabine Muffat), Lawrence Grant (Grão-Duque Alexis), Jessie Ralph (Zoe), Ferdinand Gottschalk (Finot), etc.

Produção: Samuel Goldwyn Company / Produtor: Samuel Goldwyn / Cópia em 35 mm, preto e branco, falada em inglês com legendagem electrónica em português / Duração: 86 minutos / Estreia em Portugal: 22 de Novembro de 1934.

Nana chega com péssima fama, a de ter sido um filme bastante mal amado na sua época, e um considerável “flop” na bilheteira. Dorothy Arzner, que até apanhou o comboio já em andamento (depois do despedimento do realizador que iniciou os trabalhos, George Fitzmaurice), passou relativamente incólume pelo fracasso, mas para outros envolvidos o fracasso teve consequências sérias. Como foi o caso de Anna Sten, que Samuel Goldwyn tinha descoberto na Europa (em filmes russos, de Fedor Ozep, com quem era casada, ou de Boris Barnet, e em filmes alemães) e cuidadosamente preparara para a apresentar como a sua “resposta” àquele tipo de “exotismo” norte-europeu que então fazia a glória americana de Greta Garbo ou Marlene Dietrich. O fracasso do filme foi um sinónimo do fracasso da aposta de Goldwyn, e a carreira que ele delineara para Sten ficou praticamente encerrada logo à partida (Sten continuou a fazer filmes no cinema americano durante as décadas seguintes, mas nunca mais ninguém teve a ideia de a pôr na posição de um desafio a Garbo ou a Dietrich). Dorothy Arzner percebeu logo que a ideia de Goldwyn dificilmente seria bem sucedida, como se infere de declarações suas numa entrevista dos anos 1970, onde, recordando a rodagem de **Nana**, disse: “*Goldwyn deu-me tudo o que quis a respeito de cenários, iluminação, operadores de câmara e guarda-roupa, mas também me deu a tarefa de fazer com que Anna Sten parecesse uma grande actriz. Andava a treiná-la há um ano, e dizia a toda a gente que ela havia de ser maior do que Dietrich e maior do que Garbo. Mas depois abria a boca, e saíam aqueles monossílabos. A única coisa que eu podia fazer era não a deixar falar muito*”.

O “Sten-bashing”, dizer mal de Anna Sten, foi um desporto que criou raízes, e ainda hoje, em muitos textos sobre **Nana**, a tendência é para lhe cair em cima com o mesmo

prazer violento com que no **Citizen Kane** os críticos abatiam a infeliz Susan Kane. Vamos, então, contra-corrente, para dizer que no registo rígido e apertado de Nana, e sobretudo entre os outros actores que maioritariamente reproduzem essa rigidez (à excepção de Mae Clarke ou do sempre funesto Phillips Holmes, em quem essa rigidez não era defeito mas feitiço), Sten é uma presença bastante refrescante, e a sua “inabilidade” (que será sobretudo uma incapacidade, ou falta de vontade, para lidar com os códigos da Hollywood da época – a dicção, por exemplo) aparece como uma manifestação de vida e de energia, propriamente e passe a palavra, “exóticas”, como se Sten trouxesse com ela uns grãosinhos da vivacidade anárquica que caracterizava bastante cinema europeu (e das mais diversas paragens) naquela época. Desafiamos o espectador a contrariar esta ideia e a dizer se Sten, mesmo que por alguma eventual “maladresse”, não parece a coisa mais viva no museu de cera de **Nana**.

Num contexto mais “autorístico”, **Nana** tem o condão de pôr a mais proeminente cineasta feminina da sua época a lidar com a crueza temática do romance de Zola (ainda assim, muito limada, com as referências moralmente mais turvas a serem esbatidas ou remetidas para subentendidos, e mesmo que **Nana** tão tenha ainda sido abrangido pelo código Hays que só neste mesmo ano de 1934 entraria em vigor). Se o carácter realista do romance de Zola se perde na reconstituição (fazer um retrato “documental” das mecânicas sociais na Paris dos 1870s não seria propriamente a prioridade de ninguém), acentua-se o itinerário feminino, a descrição de uma liberdade, real ou ilusória, e frequentemente as duas coisas ao mesmo tempo, da personagem de uma mulher que vai como um tufão pelos corredores que a “sociedade” lhe abre, sem que o filme precise de pedir desculpas por ela (mesmo sem deixar de comportar algum inevitável moralismo, pode-se imaginar que nas mãos de um realizador-homem essa dimensão teria outro impacto).

E se se sente que a própria Arzner está condenada a uma certa rigidez (isto era um “pet project” de Goldwyn, é de pressupor, como aliás indicia a troca de realizadores, que ele controlasse tudo tanto quanto pudesse), certos momentos são bastante felizes na sua descrição e concentração no essencial. O plano final, por exemplo, concluindo a história sem ribombância nenhuma, com Arzner quase a trabalhar por eliminação e ficar só com os dois únicos verdadeiros trunfos que tem à mão: a fotografia de Gregg Toland, com a sua maneira de iluminar o rosto de Sten, e, insistimos, a desconcertante fragilidade desse rosto.

Luís Miguel Oliveira