

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA
E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

FERNANDA IANOSKI FERRO

***A REALIDADE CRIATIVA NAS OBRAS DA CINEASTA MAYA DEREN:
CONCEITOS TEÓRICOS E ANÁLISES FÍLMICAS***

**Curitiba
2022**

FERNANDA IANOSKI FERRO

***A REALIDADE CRIATIVA NAS OBRAS DA CINEASTA MAYA DEREN:
CONCEITOS TEÓRICOS E ANÁLISES FÍLMICAS***

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Avila Vasconcelos

**Curitiba
2022**

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Ferro, Fernanda Ianoski

*A realidade criativa nas obras da cineasta Maya Deren :
conceitos teóricos e análises filmicas.* / Fernanda Ianoski
Ferro, 2022.
204f.

Dissertação (Mestrado– Universidade Estadual do
Paraná – Mestrado em Cinema e Artes de Vídeo. -PPG-
CINEAV UNESPAR.

Orientadora : Profª Drª Beatriz Avila Vasconcelos

1. Maya Deren. 2. *Realidade Criativa*. 3. Teoria de
Cineastas. 4. Cinema de Poesia. I. T. II. Universidade
Estadual do Paraná. III. T.

CDD : 791.43

TERMO DE APROVAÇÃO

FERNANDA IANOSKI FERRO

**“A REALIDADE CRIATIVA NAS OBRAS DA CINEASTA MAYA DEREN:
CONCEITOS TEÓRICOS E ANÁLISE FÍLMICA”**

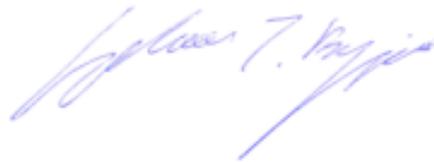
Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 22/07/2022.

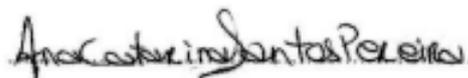
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo.



Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos
Presidente da Banca (PPG-CINEAV/ UNESPAR)



Prof. Dr. Eduardo Tullio Baggio
Membro Interno (PPG-CINEAV/ UNESPAR)



Profa. Dra. Ana Catarina dos Santos Pereira
Membro Externo (Universidade da Beira Interior - Portugal)

Dedico essa dissertação às pessoas que pensaram a Maya Deren antes de mim e junto comigo e, assim, contribuíram para que o seu trabalho se mantivesse forte ao longo das décadas seguintes à sua morte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha orientadora, Prof^a Doutora Beatriz Avila Vasconcelos, pela orientação carinhosa e cuidadosa e pelas valiosas contribuições que engrandeceram esse trabalho e minha visão sobre o legado de Maya Deren, além do incentivo sempre constante.

Agradeço também a Prof^a Doutora Ana Catarina Pereira e ao Prof^o Doutor Eduardo Baggio, pelas palavras e percepções importantes que tiveram sobre essa pesquisa, durante a qualificação do trabalho, que enriqueceram o resultado final.

Aos professores do programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, da Unespar, pelas aulas ministradas e conhecimentos compartilhados, em especial à Prof^a Doutora Cristiane Wosniak, pela bibliografia sobre Maya Deren.

À doutora e professora Carolina Martínez, por gentilmente me ceder sua tese de doutorado inteiramente dedicada à Maya Deren.

Aos colegas de curso, pelas trocas durante todo o processo e a amiga de turma Luiza, pela leitura atenta ao meu trabalho e pelas conversas e apoio durante esses anos de pesquisa.

Às amigas pesquisadoras, Aline Vaz e Caroline Fernandes, pelas incontáveis trocas, leituras e desabafos durante nossas caminhadas de pós graduandas.

Aos meus pais, Marcia e Ademir, por sempre incentivarem a minha educação e terem paciência com os meus afastamentos durante esse processo.

Aos amigos de longa data, pela presença na minha vida e, por isso, possibilitarem uma caminhada mais tranqüila e prazerosa.

*É de uma pureza tal esse contato com
o invisível núcleo da realidade.*

Clarice Lispector – Água viva (1973)

RESUMO

Maya Deren (1917 – 1961) foi uma cineasta e teórica profícua em relação ao cinema. Ao longo de sua breve vida, escreveu mais de vinte textos teóricos, abordando os aspectos gerais da linguagem cinematográfica e seu próprio processo criativo. Dentre os conceitos abordados por Deren, destaque-se o uso de uma *realidade criativa*, tanto nas apresentações textuais quanto nos seus próprios filmes. O *corpus* dessa pesquisa são os dois primeiros curta metragens da cineasta: *Meshes of the Afternoon* (1943) e *At Land* (1944), além dos conceitos sobre realidade e criatividade, presentes na maioria dos seus textos, compilados por Carolina Martínez no livro *El universo dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (2015). Para trazer o pensamento dereniano ao cerne dessa pesquisa, parto da abordagem metodológica da Teoria de Cineastas, que busca trazer o pensamento de cineastas ao centro das discussões sobre cinema, e para isso, parte-se de suas fontes primárias: textos, entrevistas, roteiros etc., bem como suas obras audiovisuais. Dentro dessa abordagem, trago textos de autoria de Manuela Penafria, Eduardo Baggio e Bruno Leites - entre outros - atuantes na SOCINE - Sociedade Brasileira de Pesquisa em Cinema e Audiovisual, com o Seminário Temático Teoria de Cineastas, desde 2016. Mostrou-se evidente, ao longo da trajetória de pesquisa, que Deren mantém-se constante em relação aos conceitos que ela propõe sobre cinema, reafirmando-os a cada novo texto. Para ela, o cinema deve afastar-se de outras formas artísticas há muito definidas (como a pintura, o teatro e a literatura) e explorar os recursos próprios do seu meio. Sobre a *realidade criativa*, configura-se, para Deren, em uma forma de cinema que busca não a representação do mundo, mas a sua transformação através de elementos próprios ao meio cinematográfico, como a montagem, que assume um papel de grande relevância em suas obras. Nos filmes derenianos, fica evidente uma luta pela dissolução das linhas espaço temporais de uma narrativa clássica, trazendo ao ecrã uma abordagem criativa, onde os espaços estão fora de uma ordem lógica – como em *At Land*, onde a protagonista está na praia, logo depois entra em um espaço fechado de reuniões e novamente volta-se à praia: uma geografia impossível, mas que mostra uma característica própria do cinema: ligar espaços e planos aparentemente desconexos da realidade lógica, mas que aprofundam-se em sensações. Deren ainda aproxima-se da idéia de um cinema de poesia, como uma *abordagem da experiência*, o que defende no seu entendimento de um cinema vertical.

Palavras-chave: Maya Deren. *Realidade Criativa*. Teoria de Cineastas. Cinema de Poesia

ABSTRACT

Maya Deren (1917 – 1961) was a filmmaker and prolific cinema theorist. Writing no less than twenty theoretical texts over the course of her short life, Deren focused on the general aspects of the cinematographic language and her own creative process. Among the concepts which were explored by the filmmaker, one worthy of notice is the use of a *creative reality*, both in textual presentations and on her own films. The corpus of this research are Deren's first two short films: *Meshes of the Afternoon* (1943) and *At Land* (1944), in addition to concepts about reality and creativity which are present in the majority of her texts as compiled by Carolina Martínez in the book *El universo dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (2015). In order to establish the Derenian thought as the center of this research, I start with the Filmmakers Theory which, accordingly, seeks to turn the view of filmmakers into the main subject of conversations pertaining to cinema. To this end, I work with the primary sources: texts, interviews, screenplays, etc., as well as audiovisual works. In this approach, I bring texts by Manuela Penafria, Eduardo Baggio, Bruno Leites and other active members of SOCINE (Brazilian Society for Cinema and Audiovisual Studies) with the Thematic Seminar on Filmmakers Theory since 2016. Throughout the research, it became clear that Deren never lost sight of her proposed concepts about cinema, reaffirming them in every new text. For her, cinema should move away from other, long-established, art forms (such as painting, theater and literature) and explore the unique resources of its medium. As for *creative reality*, according to Deren, it takes shape as a form of cinema that seeks not a representation of the world, but its own transformation through specific elements of the cinematographic medium, such as montage, which assumes a role of great significance in her work. In Derenian films, there is an undeniable fight for the dissolution of temporal-spatial lines of classic narratives, bringing forth a creative approach to the screen, where spaces are out of a logical order—as in *At Land*, where the protagonist, first on a beach, soon enters a closed space reserved for meetings, only to return to the same beach: an impossible geography, but one that shows a specific trait of cinema, which is the capacity for connecting spaces and planes that are seemingly removed from logical reality, but delve deeper into sensations. Deren also touches upon the idea of the cinema of poetry as an *approach to experience*, upheld by the filmmaker in her own understanding of a vertical cinema.

Keywords: Maya Deren; Creative Reality; Filmmakers Theory; Cinema of Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. MAYA DEREN, CONTEXTO HISTÓRICO, POSSÍVEIS DIÁLOGOS	13
1.1 De Eleanora à Maya	13
1.2 O cenário artístico estadunidense nos anos 1940 e 1950.....	23
1.2.1 O Simpósio <i>Poetry and the Film</i>	26
1.2.2 Divulgação, exposições e apoio ao cinema experimental	30
1.3 Diálogos possíveis: Aproximações e afastamentos com o Surrealismo	32
2. O PENSAMENTO DE MAYA DEREN COMO TEORIA CINEMATOGRAFICA: REFLEXÕES SOBRE CINEMA E REALIDADE CRIATIVA	39
2.1 Teoria de Cineastas	39
2.1.1 Observações sobre autoria e Teoria de Cineastas	39
2.1.2 Uma breve revisão bibliográfica acerca da Teoria de Cineastas	42
2.2 O conceito de realidade no cinema	47
2.2.1 A realidade criativa na obra de Maya Deren	50
2.3 Maya não navega sozinha: contatos entre a teoria dereniana e outras teorias do cinema	59
2.3.1 Cinema de poesia	60
2.3.2 Fomalismo e realismo: uma dualidade?	63
2.3.3 Aproximações de Deren com aspectos do realismo	66
2.3.4 Maya Deren como formalista.....	72
3. ANÁLISE FÍLMICA DE <i>MESHES OF THE AFTERNOON</i> (1943)	78
3.1 Dados técnicos do filme	80
3.1.1 Contexto de produção e apontamentos de Maya Deren sobre <i>Meshes of the Afternoon</i>	80
3.1.2 <i>Meshes of the Afternoon</i> : o cinema vertical de Maya Deren e a realidade criativa que aprofunda sensações	82
4. ANÁLISE FÍLMICA DE <i>AT LAND</i> (1944)	132
4.1 Dados técnicos do filme	132
4.1.1 Contexto de produção e apontamentos de Maya Deren sobre <i>At Land</i>	132
4.1.2 <i>At Land</i> e o espaço tempo metamórficos	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS	180
ANEXO	185

INTRODUÇÃO

Gosto de pensar em como eu cheguei até Maya Deren. Ou como ela chegou até mim.

Longe de uma interpretação mística de meu objeto de pesquisa, creio que nosso encontro veio moldando-se através de alguns anos de pesquisa sobre mulheres artistas. Quando finalizei minha graduação em Artes Plásticas, pelos idos de 2010, pesquisei, como conclusão de curso, uma fotógrafa contemporânea chamada Cindy Sherman. No ano seguinte, já cursando uma especialização em História da Arte, minha pesquisa voltou-se para outra fotógrafa do início do século XX: Claude Cahun, pouquíssimo pesquisada no Brasil e com escassos estudos em língua portuguesa. Isso me obrigou a importar materiais, e, em um dos livros figuravam essas três mulheres: Cindy Sherman, Claude Cahun e Maya Deren. Nesse momento, Deren, a quem já havia ouvido falar brevemente, me encontrou. Fiquei instigada a pesquisar a única mulher que faltava naquele livro. Deixei-a me esperando por algum tempo, até que veio a oportunidade do mestrado.

Quando publicada a seleção para o programa, pensei que havia chegado a hora de assumir essa responsabilidade com ela, a cineasta que fez eu me apaixonar por seu trabalho desde a primeira vez que vi *Meshes of the Afternoon*. A partir disso, inicia-se essa jornada de pesquisa que apresentarei ao longo da presente dissertação.

Do projeto inicial para ingresso no Programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, da Universidade Estadual do Paraná, muita coisa mudou, praticamente todo o enfoque dado ao trabalho. Tendo como título inicial *As imagens no cinema de Maya Deren: representações além do surrealismo*, apenas o interesse pelas imagens derenianas persistiu ao longo do caminho. Após a leitura dos textos de Maya, ficou evidente que a questão referente ao surrealismo se encerraria em poucas páginas, já que a própria cineasta apresenta argumentos contrários à sua aproximação com o cinema surrealista, embora eu tenha dedicado algumas páginas a esses questionamentos ao longo da pesquisa, por julgar interessante trazê-los aqui.

Com o processo de orientação iniciado, veio a sugestão de analisar o seu trabalho pelo viés da Teoria de Cineastas, já que Deren apresenta um extenso material teórico – além dos filmes – sobre suas concepções cinematográficas e seu próprio

processo. O interesse pela construção de suas imagens e a ideia de *realidade criativa* ganha forma a partir disso.

Diferentemente de Claude Cahun, a fotógrafa que pesquisei há dez anos, Maya Deren já foi pesquisada por estudiosos brasileiros e é uma cineasta relativamente conhecida. Entretanto, me questiono até que ponto ela é realmente reconhecida. Obviamente, por figurar longe do *mainstream* cinematográfico, Deren sempre ficou um pouco à margem. É interessante notar como ela raramente é citada em livros de referência da historiografia ou das teorias do cinema, ou, quando citada, pouco passa de uma correspondência com o cinema experimental, com poucos parágrafos dedicados a ela, muitas vezes nem isso. Cito como exemplo nacional o teórico Ismail Xavier, referência importantíssima para os estudos de cinema - que inclusive uso nessa pesquisa. Deren chega a ser mencionada por ele em livros como *O discurso cinematográfico* (1977), porém, de forma breve. Internacionalmente, David Bordwell passa longe de mencioná-la em suas análises históricas; Dudley Andrew também. Até mesmo Elizabeth Kaplan, teórica que se dedica ao estudo feminista e autoria de mulheres no cinema, menciona brevemente Maya Deren, relacionado-a ao cinema surrealista.

Porém, para não cometer injustiças históricas, por outro lado, temos autoras e autores que se dedicaram à obra dereniana. Cito alguns, já os agradecendo por desbravarem antes de mim essa cineasta e tornarem o caminho um pouco mais seguro: Carolina Martínez, que dedicou seu doutorado a pensar em Deren; Sarah Keller, que publicou um livro inteiramente dedicado ao trabalho dereniano intitulado *Maya Deren: Incomplete control* (2014); Bill Nichols, que editou *Maya Deren and the American Avant-Garde* (2001), Vèvè Amassaca Clark, Millicent Hodson e Catrina Neiman, que editaram *The legend of Maya Deren* (1984), além de inúmeros artigos, em português, sobre o trabalho de Maya Deren, em especial a sua relação com o cinema de dança.

Em uma varredura digital sobre pesquisas relacionadas à Deren, foram encontrados, no sistema Google Scholar, mais de 5000 resultados para a busca do nome Maya Deren, entre artigos e citações, a maioria em inglês e trazendo a relação do cinema de Deren com a dança. No Catálogo de Teses e Dissertações da Capes foi encontrada uma dissertação de mestrado, em Letras, pela Universidade Federal de Santa Catarina (em inglês). No sistema Qualis Capes foram encontrados dois artigos, sendo um em espanhol. A busca bibliográfica ainda contou com a procura de livros e artigos

em outras plataformas, além de bibliotecas (antes da pandemia do Covid 19) e também com o contato direto com a pesquisadora espanhola Carolina Martínez, via e-mail.

Aproveito o ensejo para defender minhas escolhas, optei por não trazer a questão da dança nessa pesquisa. Primeiro, por ser uma área onde teria pouquíssima competência em abordar; segundo, por ser um viés que já foi bastante pesquisado. Busquei trazer, então, uma reflexão mais aprofundada de seus escritos teóricos, culminando em análises filmicas de seus dois primeiros trabalhos, onde a dança não é o foco, aparecendo ainda timidamente. Busquei preencher lacunas nas pesquisas em português sobre Deren, trazendo seus escritos como foco central, visto que apenas um de seus textos já foi traduzido para o português: *Cinema, o uso criativo da realidade*, publicado em 2012, na revista *Devires*, fato que levanta questionamentos pelo fato de seu extenso material ainda ter sido pouco explorado em língua portuguesa. Aproveitei essa pesquisa para poder trazer traduções, mesmo que pontuais, de algumas citações cruciais dessa cineasta que formulou diversas ideias sobre o cinema, refletindo sempre criticamente em relação a ele e seu próprio processo criativo. E fica como fruto uma vontade latente de ver mais de seus textos traduzidos aqui no Brasil.

Esta pesquisa está inserida na linha um do Programa de Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar (PPG-CINEAV), *Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo*, e justifica-se assim por trazer uma abordagem teórico-analítica do objeto de pesquisa, em um esforço de teorização do trabalho dereniano, culminando em análises filmicas onde investigo de que forma os conceitos trazidos em formas textuais correspondem-se com os filmes de Maya Deren.

Portanto, como objetivo central dessa pesquisa, busco aqui trazer e pensar os escritos derenianos como contribuição necessária ao pensamento cinematográfico, refletindo sobre como suas ideias contribuem para um entendimento do cinema e afirmando-a como autora e teórica – além de cineasta, e entendendo sua obra como um conjunto que inclui formas textuais e visuais, que se retroalimentam. Esse objetivo principal culmina em problemas de pesquisa que serão investigados aqui: embora seus filmes já tenham alçado, ainda dentro de um nicho específico de apreciadores de cinema, um reconhecimento notável, como seus escritos contribuem para pensar seus processos artísticos e simultaneamente o cinema como linguagem? De que forma as manifestações filmicas e textuais conversam? Como Deren se relaciona com os discursos cinematográficos já existentes, e, muitas vezes, excludentes? É possível

pensar em um apagamento histórico de suas contribuições teóricas? E por quê? Evidentemente talvez não seja possível responder a todas essas perguntas, que vem a gerar outros questionamentos, mas sem dúvida, é um ponto de partida.

Em relação à estrutura em que essa pesquisa está dividida, apresento os resultados em quatro capítulos. Optei por um caminho de construção didático: primeiramente, apresentando a cineasta e seus contextos; em seguida, a abordagem metodológica da pesquisa e as teorias às quais Deren se relaciona e sua discussão sobre os conceitos em relação a uma *realidade criativa*. Por fim, findada a parte estritamente teórica, as análises filmicas, refletindo sobre esses conceitos em seus dois primeiros filmes.

No capítulo um, intitulado *Maya Deren: contexto histórico, possíveis diálogos*, subdivido em três itens: *De Eleanora à Maya*; *O cenário artístico estadunidense nos anos 1940 e 1950* e *Diálogos possíveis: aproximações e afastamentos com o surrealismo*. No primeiro, trago uma breve biografia da cineasta, a fim de demonstrar o seu percurso até o cinema, já inserindo passagens textuais sobre o seu pensamento cinematográfico com vistas a trazer uma visão geral da artista para que os leitores possam se familiarizar com o objeto de pesquisa e conhecerem um pouco de sua trajetória. No segundo, trago a contextualização histórica de Deren, para compreender onde sua produção estava inserida e suas influências diretas, não apenas como cineasta e pensadora, mas também como alguém que fomentou e difundiu o cinema experimental e alternativo. Por fim, julguei importante refletir sobre suas aproximações e afastamentos com a vanguarda surrealista, visto que ainda ela é citada como pertencente, de alguma forma, a esse movimento e por perceber, em seus textos, o incômodo que isso lhe causava.

O capítulo dois intitula-se *O pensamento de Maya Deren como teoria cinematográfica: reflexões sobre cinema e realidade criativa*. Nesse segmento, busco trazer uma análise teórica mais aprofundada de alguns de seus escritos, trazendo ao leitor o seu pensamento sistemático sobre cinema. Para estruturá-lo, divido em três tópicos principais: *Teoria de Cineastas*; *O conceito de realidade no cinema* e *Maya não navega sozinha: contatos entre a teoria dereniana e outras teorias do cinema*. Em *Teoria de Cineastas* faço uma breve revisão bibliográfica sobre o que já foi escrito sobre o tema, além de justificar a opção por usar essa abordagem para pensar o trabalho de Deren. Em *O conceito de realidade no cinema*, busco, primeiramente, pensar em

termos teóricos o que autores como Jacques Aumont e Michel Marie, entre outros, trazem a respeito dessa discussão que é essencial em termos cinematográficos, já que o cinema parte, desde seus primórdios, dessa busca de apreensão da realidade, que, no entanto, é uma representação. Findada essa breve discussão sobre realidades, um dos pontos chave do trabalho aparece na discussão que Deren promove sobre a defesa de uma *realidade criativa* no cinema. Nesse ponto, trago o pensamento textual dessa cineasta de forma mais substancial, com uma compilação de escritos dela nesse sentido, articulando-os entre si. Como último ponto, no subcapítulo *Maya não navega sozinha: contatos entre a teoria dereniana e outras teorias do cinema*, relaciono o pensamento dereniano buscando aproximações com outras teorias canônicas do cinema, com o intuito de promover aproximações de Deren com a historiografia cinematográfica e suas influências. Primeiramente, trago uma reflexão sobre cinema de poesia, entendendo que Deren defende um cinema poético em várias passagens textuais, ela que iniciou sua trajetória artística na poesia. Segundo, uma discussão entre o dualismo formalismo *versus* realismo e suas imbricações na contemporaneidade. A partir disso, relaciono pontos do pensamento e filmografia derenianos com aspectos de realismo e formalismo, entendendo que essas duas abordagens correlacionam-se em seus filmes.

O terceiro e quarto capítulos ancoram-se nas análises fílmicas de suas duas primeiras obras, identificando ou rechaçando pontos teóricos abordados anteriormente. Primeiramente com *Meshes of the Afternoon* (1943), no capítulo três, pensando essencialmente a idéia de cinema vertical e como isto está presente nesta obra, além de outras articulações possíveis com a teoria da cineasta. No quarto capítulo analiso seu filme *At Land* (1944) e a investigação de Deren acerca de um cinema metamórfico, apontando elementos que corroboram com esse pensamento e que indicam a construção espaço temporal diferentes de uma narrativa clássica. As duas análises são feitas com o apoio de *frames* retirados de seus filmes.

De antemão, percebe-se uma constância teórica em Deren, desde os primeiros textos até os últimos que escreveu, em sua breve vida, não apresentando grandes conflitos teóricos entre eles, o que busquei demonstrar ao longo de todo o texto.

Busco, nesse esforço de teorização e análises, contribuir para os estudos referentes à Maya Deren, essa cineasta, que, sem dúvidas, deixou sua marca na história do cinema e que merece toda a nossa atenção. Uma mulher que, mesmo em uma linguagem dominada basicamente por homens até o seu período de vida, trabalhou de

forma independente e sistemática, galgando um notório espaço que, creio eu, ainda necessita ser melhor explorado. Essa pesquisa não se encerra em si, mas busca, ao contrário, abrir espaços ainda não explorados. Que, se houve um apagamento intelectual de Deren ao longo da história, como aconteceu com muitas mulheres, cada vez mais pesquisadoras e pesquisadores possam reacendê-la, devolvendo seu espaço de direito na historiografia e na teoria cinematográficas.

CAPÍTULO 1

MAYA DEREN, CONTEXTO HISTÓRICO, POSSÍVEIS DIÁLOGOS

1.1. DE ELEANORA À MAYA

Antes de iniciar esse subcapítulo, gostaria de fazer alguns apontamentos sobre a minha escolha. Primeiramente, referenciei grande parte das informações bibliográficas sobre Deren na tese de doutorado da pesquisadora espanhola Carolina Martínez, intitulada *Maya Deren. Esferas, imágenes y poéticas entre lo visible y lo invisible*, escrita em 2011. Essa tese ainda não foi publicada, tive acesso a ela diretamente com a pesquisadora, através de troca de e-mails. Martínez levou grande parte da sua pesquisa bibliográfica sobre Deren ao seu livro, publicado em 2015, *El universo dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*, em que a pesquisadora faz a tradução inédita para o espanhol da maioria dos textos escritos por Maya. Porém, a tiragem dessa obra foi limitada a apenas 300 exemplares. Entendendo então que poucas pessoas ao redor do mundo têm acesso à obra, e que me chegou a mãos por um presente, optei por trazer aqui essas informações, considerando-as relevantes para o entendimento do percurso dereniano e democratizando o acesso no Brasil a aspectos de sua trajetória, tão bem documentada por Martínez. Busco aqui, entre aspectos bibliográficos, já promover inserções do pensamento de Deren em relação ao cinema e seu processo criativo, cerne de toda essa pesquisa.

Eleanora Derenkowskaia nasceu em 29 de abril do ano da revolução russa, 1917, em Kiev, Ucrânia. Maya veio depois, como um processo enquanto se tornava cineasta, fazendo parte da sua trajetória artística. Deren é uma subtração de seu sobrenome original, apartando dele a origem judáica. Filha de um reconhecido psiquiatra, Solomon Derenkovsky, e de uma estudiosa de música, Marie Fiedler, a família imigrou seis anos após o nascimento de Eleanora, para os Estados Unidos, estabelecendo-se em Nova York, devido a problemas políticos e econômicos que a família vivenciou na Ucrânia. Em 1928, após conseguirem cidadania estadunidense, a família passa a adotar oficialmente o sobrenome Deren.

Sobre suas origens, Deren escreve (ainda sob o nome de Eleanora), em 1935, em um texto chamado *Autorretrato*:

Nasci na Rússia, em uma família de origem russa, e ali vivi até os seis anos. O lugar do nascimento não seria tão importante se não fosse pelo fato de que minha herança racial contém muito do que sou e de – por que sou. De meu país nativo somente recordo a alta parede de tijolos vermelhos que cercava o jardim botânico onde brincava, um incêndio que teve em nosso apartamento, o vôo através da fronteira; mas meus pais (sou filha única) trouxeram com eles um entorno em que as características raciais do temperamento eslavo que levava comigo, longe de uma mera recordação, floresceram e se converteram em parte de mim. (DEREN, 2015, p. 20 – tradução minha)¹

Eleanora se considerava russa, embora tenha nascido em Kiev, capital da Ucrânia, enquanto o país ainda não fazia parte oficialmente da União Soviética, fato que só ocorreu em 1922, quando ainda morava lá. Suas memórias, ao que indica o texto, a fazem se identificar com a nacionalidade russa, entretanto.

No início da década de 1930, Deren vai estudar na Suíça, na *École International de Ginebra*, e passa a ter seus primeiros textos e ensaios publicados em revistas estudantis. Sobre sua passagem na Suíça, Deren escreve, nesse mesmo texto:

Durante os três anos de instituto, estudei na Escola Internacional de Genebra, Suíça, uma instituição educativa pela qual minha admiração cresce constantemente conforme me vejo forçada a encarar a inadequação de outras. Assim, rodeada de estudantes europeus, que por natureza considero mais intelectuais e analíticos que os americanos, meu desenvolvimento inicial começou a ir mais longe. (DEREN, 2015, p. 21 – tradução minha)²

¹ Nací en Rusia, em uma família de origen ruso, y vivi allí hasta que tenía seis años. El lugar de nacimiento no sería tan importante si no fuera por el hecho de que mi herencia racial contiene mucho de lo que soy de – por qué soy. De mi país nativo solo recuerdo la alta pared de ladrillo rojo que bordeaba el jardín botánico em el que jugaba, um incêndio que hubo em nuestro apartamento, há huida por la frontera, y poco más; pero mis padres (soy hija única) trajeron con ellos um entorno em el que las características raciales del temperamento eslavo que llevaba conmigo, lejos de quedarse em un mero recuerdo, florecieron y se convirtieron em parte de mí. N.A.: as traduções dos escritos de Deren, presentes nessa dissertação, partem da versão em espanhol publicada por Carolina Martínez. Os textos originais foram escritos em inglês.

² Durante los tres años de instituto, asistí a la Escuela Internacional de Ginebra, Suiza, una institución educativa por la que mi admiración crece constantemente conforme me veo forzada a enfrentarme a lo inadecuado de otras. Así, rodeado de Estudiantes europeos, a los que por naturaleza considero más intelectuales y analíticos que los americanos, mi desarrollo inicial empezó a ir más lejos.

Já em 1933 ingressa no curso superior na *Syracuse University*, estudando jornalismo e ciências sociais e é onde conhece e se casa com seu primeiro marido, Gregory Bardacke. Publica o poema “*Youth Marches On*”, no *The Argot*. Em 1937 se torna a organizadora regional do YPSL (*Young People’s Socialist League*), proferindo conferências, e começa a ser conhecida como fundadora de uma escola informal de treinamento socialista em *Lake Cazenovia*, Nova York.

Ao final de 1938 se divorcia de seu marido e começa um mestrado no *Smith College*, em Literatura Inglesa. Sua dissertação teve o título de “A influência da escola simbolista francesa nos poetas anglo-americanos.” (MARTÍNEZ, 2011, p. 28). Em 1940 se muda para Los Angeles e começa a trabalhar como secretária de Katherine Dunham (1909 – 2006), uma reconhecida coreógrafa, dançarina e antropóloga afroamericana, profissional que vai exercer grande influência no trabalho artístico de Deren e em seus interesses sobre a cultura e religião haitianas, em especial o *voodoo* e os movimentos de dança desses rituais, que aparecerão mais tarde em seus filmes e escritos teóricos. De seu trabalho com Dunham nasceu o ensaio de Deren intitulado “*Religious Possession in Dancing*”, publicado em 1942, onde ela aborda aspectos da psicologia da possessão, misticismo religioso, a crença religiosa na sociedade haitiana, entre outros temas. Nesse mesmo ano conhece e se casa com o cineasta tcheco Alexander Hackenschmied, que também amputa seu sobrenome para Hammid, por sugestão de Eleanora. Hammid é quem vai ensinar alguns conceitos de fotografia e cinema para Deren e vão trabalhar juntos em seu primeiro filme, *Meshes of the Afternoon* (1943). No ano em que seu pai falece, 1943, Deren compra, com a pequena herança deixada por ele, sua primeira câmera Bolex 16mm, de segunda mão, que será o equipamento utilizado para realizar *Meshes* e lançar Deren definitivamente para o trabalho com o cinema. É nesse momento que Eleanora passa a ser Maya, a cineasta.

Não há uma documentação oficial sobre a escolha desse nome, embora a sugestão seja atribuída à Hammid. Maya pode ser o véu que encobre a realidade, a mãe de Buda, a palavra antiga para água (MARTINEZ, 2011, p. 29). Definitivamente é um nome que abarca a essência mítica da personalidade de Deren, que percebemos em suas realizações artísticas e em seus interesses.

Em 1944 Deren realiza seu segundo trabalho, *At Land*, filmado no curso de três meses de verão, aos finais de semana, com a fotógrafa Hella Heyman como câmera, e, nesse mesmo ano, tenta uma bolsa Guggenheim, porém, sem sucesso. Esse feito

acontecerá dois anos mais tarde, em 1946, e Deren passa a ser então a primeira cineasta a conseguir essa bolsa. Ainda em 1946, já tendo filmado seu terceiro trabalho, *A Study in Choreography for Camera* (1945), filme em que começa a explorar mais nitidamente os movimentos de dança no cinema, sendo considerada uma das pioneiras do *Choreocinema*³, Deren aluga o *Provincetown Playhouse*, em Nova York, para uma exibição independente de seu trabalho, chamada “*Three Abandoned Films*” (MARTINEZ, 2011, p. 30), algo revolucionário que inspirou outros artistas a começarem uma autodistribuição de seus filmes. *Ritual in Transfigured Time*, seu quarto filme, estréia em junho desse mesmo ano e, ainda em 1946, escreve seu ensaio mais longo: *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, que foi publicado pela primeira vez pela *Alicat Book Shop Press*, no outono do ano de sua escrita. Esse importante texto traz muito das concepções derenianas sobre o cinema e sobre arte, passando de reflexões acerca da ciência, física, e “relacionando ideologicamente a aparição do cinema com o desenvolvimento tecnológico e com aspectos sociais e culturais do momento em que este foi criado.” (MARTÍNEZ, 2015, p. 10), além de apontamentos sobre o seu próprio processo criativo, que serão abordados mais adiante, no próximo capítulo.

Ganha o grande prêmio de cinema experimental em 16mm do Festival de Cannes, no ano de 1947, sendo a primeira cineasta mulher a receber essa premiação. Também é o ano em que se divorcia de Hammid e parte pela primeira vez ao Haiti, viagem que se repetirá em várias outras ocasiões, entre 1947 e 1955, somando um total de vinte e um meses nesse país. Do Haiti e sua cultura, Deren extrai muito da concepção de dança que permeia algumas de suas produções e textos, tendo a artista grande interesse nos rituais de possessão *voodoo* e nos movimentos dos corpos nessas possessões. Dessas observações, estudos e filmagens, resultam um filme inacabado, *Metraje Haitiano* (1947 – 55), e um livro que se tornou referência nos estudos antropológicos dos rituais *voodoos* haitianos, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, publicado em 1953.

Criou, junto com Joseph Campbell, Alexander Hammid, James Merrill e Parker Tyler a *Creative Film Foundation*, em 1956, uma organização cujo objetivo era apoiar o cinema como forma de arte e dar suporte ao cinema experimental, distribuindo prêmios anuais a cineastas independentes, o que faz de Deren, além de cineasta, uma apoiadora

³ Termo cunhado pelo crítico John Martin.

do cinema *underground* estadunidense. Também colaborou com a abertura do Cinema 16, sociedade de apoio ao cinema independente, fundada por Amos e Marcia Vogel. Em 1960 se casa pela terceira e última vez com o músico japonês Teiji Ito, que será responsável por uma sonorização posterior do filme *Meshes of the Afternoon*.

Seu último filme, *The Very Eye of Night*, de 1959, teve uma má recepção e marcou o início de uma crise cinematográfica em Deren, afastando-a do cinema e despertando cada vez mais seu interesse pela antropologia (MARTÍNEZ, 2011, p. 15). Nesse período, teve alguns projetos inacabados ou abandonados e suas aparições públicas em rádio ou televisão não mais falavam sobre cinema, como tantas conferências que já havia realizado nos Estados Unidos, Canadá e Cuba, mas sim sobre uma visão antropológica do *voodoo* haitiano.

Quarenta e quatro anos após seu nascimento, Maya Deren falece, em 1961, de uma hemorragia cerebral, embora sua morte seja cercada de especulações. Desde anfetaminas até uma maldição *voodoo*, Maya, que foi iniciada no ritual quando esteve no Haiti, teve seu falecimento ainda em circunstâncias pouco definidas. Foi cremada e suas cinzas estão enterradas na encosta do Monte Fuji, no Japão.

Como tantos outros cineastas, Maya Deren não teve uma formação acadêmica em cinema, tendo sido, antes disso, uma poeta. Porém, “pouco a pouco, foi passando – como ela mesma disse – da poesia à câmera de maneira natural, trabalhando com imagens sem necessidade de traduzi-las em palavras.” (MARTÍNEZ, 2015, p. 9). Deren sentia a dificuldade em escrever poesias, já que “pensava por imagens” e o cinema foi, dessa forma, a linguagem artística pertinente para revelar o seu potencial artístico. Criando de maneira autodidata, influenciada pelo grupo de artistas a qual fazia parte – Marcel Duchamp, Anaïs Nin, André Breton, Oskar Fischinger e John Cage – Deren já foi cunhada como a “mãe do cinema de vanguarda americano”, nomenclatura conferida, entre outros, por Jonas Mekas e Kenneth Anger.

Em seus filmes, que somam um total de sete curta metragens concluídos e cinco por finalizar, em 16 mm, Deren elaborou uma forma de trabalhar a montagem criativa a partir da captura de imagens do dispositivo da câmera, de forma diferenciada da montagem e narrativas clássicas e lineares: uma montagem que não só serve para ligar planos diferentes, mas que cria novos sentidos entre eles, promovendo um encadeamento de imagens que não obedece à lógica clássica, mas, antes de tudo, é

subjetivo. No artigo *A montagem cinematográfica como ato criativo* (2006), a pesquisadora Maria Dora Genis Mourão aponta:

A montagem cinematográfica não pode ser vista somente como um procedimento técnico em que planos são combinados com o único objetivo de traduzir o que está previsto no roteiro ou no pensamento do diretor. A montagem é essencial no processo de realização de um filme (ou de uma obra audiovisual) uma vez que é o momento em que se organizam os materiais e se define a estrutura da narrativa no jogo que se instaura na associação de imagens e sons. Vista como um momento de criação ela se impõe e passa a ter um papel central e significativo (MOURÃO, 2006, p. 231).

Nos filmes de Deren percebemos o esforço artístico em direção a uma montagem que busca uma configuração espaço-temporal que não pertence à ordem do real, embora parta dela (no sentido do registro fotográfico proveniente da câmera), criando ações que começam em um espaço e se desenrolam em outro, fora da lógica narrativa clássica, mas que criam significações dentro de suas tramas. Deren não chegou a trabalhar com o elemento sonoro, mas a alguns de seus filmes, como *Meshes*, foram incluídas trilhas posteriores, como já citado anteriormente.

Em sua defesa do cinema, Deren afirma que ele “deve determinar a disciplinas inerentes ao meio, descobrir seus próprios modos estruturais, explorar os novos campos e dimensões acessíveis a ele e assim enriquecer artisticamente nossa cultura” (DEREN, 2015, p. 149).

A cineasta apresentava uma visão muito específica do que deveria ser o cinema, explorando suas próprias possibilidades, como a montagem, e se afastando de outras linguagens artísticas, como o teatro e a pintura. Para Deren, o cinema atinge sua capacidade máxima quando trabalha com elementos próprios do seu meio e consegue manipular o espaço-tempo de forma criativa.

Grande crítica do cinema hollywoodiano, Deren defendia a ideia de um cinema *amateur*, contrariando o profissionalismo e industrialização de Hollywood. Em 1959 ela escreve o texto *Amateur versus Professional*, onde diz:

No lugar de invejar os maiores orçamentos de produção dos filmes profissionais com suas decorações elaboradas, seus roteiristas, seus atores bem treinados e todo esse pessoal qualificado, o *amateur* deveria fazer uso de

uma das maiores vantagens que tem e que todos os profissionais invejam, a chamada liberdade – tanto artística como física. (DEREN, 2015, p. 177 – tradução minha)⁴

Essa contraposição à Hollywood permeia grande parte de sua produção intelectual e artística, e podemos ver isso em seus filmes, que contrariam a narrativa clássica do cinema mais comercial. Outro ponto de conflito à produção industrial levantado por Deren é a divisão de trabalho, que faz o filme fugir ao controle do realizador; para ela, quanto menos pessoas envolvidas na criação do filme, mais controle o cineasta tem sobre a sua obra. No processo filmico dereniano, a cineasta contava com poucos profissionais trabalhando com ela. Em 1946, em seu texto *O cinema como forma de arte*, Deren escreve:

Ademais, a monstruosa divisão de trabalho que caracteriza a indústria e faz de um filme uma montagem em corrente de um produto – passando do homem-ideia ao escritor, ao roteirista, ao roteirista técnico, ao diretor, ao ator (enquanto os técnicos e os câmeras estão empregados em outra seção), e assim até o fim fatal – não é só desnecessário para a linguagem cinematográfica, como é completamente destrutiva. A integridade só é possível quando o indivíduo que concebe o trabalho mantém sua força motriz até o final, com uma assistência puramente técnica caso fosse necessário (DEREN, 2015, p. 69 – tradução minha).⁵

Deren não trabalhava com atores profissionais em seus filmes, dando preferência a amigos e bailarinos (no caso dos filmes de dança, como *A Study in Choreography for Camera*, que contou com a interpretação do bailarino Talley Beatty). Sobre isso, Deren escreve, em seu texto *A magia é nova*, de 1946:

⁴ En lugar de envidiar los enormes presupuestos de producción de las películas profesionales con sus elaborados decorados, sus guionistas, sus actores bien entrenados y todo esse personal cualificado, el amateur debería hacer uso de una de las mayores ventajas que tiene y que todos los profesionales envidian de él, la llamada libertad – tanto artística como física.

⁵ Además, la monstruosa división del trabajo que caracteriza a la industria y hace de una película un montaje en cadena de un producto – pasando del hombre-idea al escritor, al guionista técnico, al director, al actor (mientras los técnicos y los cámaras están empleados em outra sección), y así hasta el funesto final – no es solo innecesaria para el lenguaje cinematográfico, sino que es completamente destructiva. La integridad solo es posible cuando el individuo que concibe el trabajo mantiene su fuerza motriz hasta el final, con una asistencia puramente técnica en caso de que fuera necesaria.

Em lugar de tentar pagar os salários de atores profissionais, uso meus amigos para que atuem em meus filmes. E, como a carga de significado e a projeção emocional do filme recaem, em realidade, sobre os efeitos visuais da câmera e da montagem, descobri que esses não profissionais são mais adequados às minhas necessidades. (DEREN, 2015, p. 61 – tradução minha)⁶

Também era adepta a equipamentos e aparatos simples e móveis, contra a industrialização tecnológica dos grandes estúdios, pois a partir da funcionalidade básica da câmera, segundo Deren, se podia extrair um potencial mais artístico e livre. Sobre isso, escreve, no mesmo texto:

Pelo contrário, a ausência total de aparatos e de parafernalias mecânicas inspira uma exploração e um uso criativo de algumas dessas capacidades básicas da câmera que, subestimadas, foram rechaçadas em grande medida pelos profissionais. E o que é mais importante, quando os meios mecânicos são simples, a câmera não se converte em um monstro que reduz o artista a um ser impotente. (DEREN, 2015, p. 61 – tradução minha)⁷

Outros autores também já apontaram a importância e a potencialidade da câmera móvel, como Marcel Martin, para quem a câmera móvel aponta o avanço do cinema para um estágio artístico, abandonando o tecnicismo e corroborando para uma nova percepção na montagem (MARTIN, 1990, p. 66).

Deren também era contra o cinema dito improvisado, para ela, cada *frame* deveria ser planejado minuciosamente, e ela pretendia manter o controle de toda a sua produção. Jonas Mekas, cineasta que também foi amigo de Maya, escreveu: “Maya era totalmente contra o cinema improvisado, espontâneo e diarístico. Um filme, com todos os detalhes, tinha que ser planejado com o máximo de seriedade. Quando agora penso nas imagens de Maya, sei que todas foram cuidadosamente planejadas” (MEKAS *apud* RICE, 1999, p. 129). Deren defendia a total consciência e racionalização no momento

⁶ En lugar de intentar pagar los salarios de actores profesionales, uso a mis amigos para que actúen en mis películas. Y, como la carga de significado y la proyección emocional de la película recae, en realidad, sobre los efectos visuales de la cámara y del montaje, he descubierto que esos no profesionales son más adecuados a mis necesidades.

⁷ Por el contrario, la ausencia total de aparatos y de parafernalia mecánica inspira una explotación y un uso creativos de algunas estas capacidades básicas de la cámara que, subestimadas, han sido rechazadas en gran medida por los profesionales. Y lo que es más importante, cuando los medios mecánicos son simples, la cámara no se convierte en un monstruo que reduce al artista a un ser impotente.

de feitura da obra, o que a afasta das concepções surrealistas, muitas vezes atribuídas a ela. Em *Um anagrama de ideias sobre arte, forma e cinema*, ela escreve:

O homem é um fenômeno natural em si e suas atividades podem bem ser uma extensão e exploração de si mesmo como fenômeno natural, ou bem pode dedicar-se a uma manipulação criativa e a transfiguração de toda natureza – incluindo ele mesmo – através do exercício de seus poderes racionais e conscientes (DEREN, 2015, p. 91 – tradução minha).⁸

Outro ponto de crítica que Deren proferiu em relação ao cinema é quando este serve mais como registro do que como ação criativa, o que a faz, em alguns momentos teóricos, criticar alguns tipos de documentário, em especial os de guerra. Podemos aqui já perceber que Deren é incisiva e bastante crítica a várias formas de se fazer cinema, em especial os que, para ela, caminham no sentido contrário ao fazer artístico. O seu empreendimento é em direção a um cinema de arte, de poesia e criativo. Em *O cinema como forma de arte*, ela aborda essa questão:

A semelhança mecânica entre a lente e o olho é, em grande parte, responsável pelo uso da câmera como um instrumento de registro mais que um instrumento criativo, já que a função do olho é registrar. Porém, é na mente que está atrás do olho, onde o material registrado cobra significado e impacto. No cinema esta extensão foi ignorada. O significado do incidente ou da experiência foi visto no cinema como um atributo da realidade que está à frente da lente, mais que como um ato criativo por parte do mecanismo e do ser humano que estão atrás da lente. (DEREN, 2015, p. 73 – tradução minha)⁹

⁸ El hombre es un fenómeno natural em sí y bien sus actividades pueden ser una extensión y exploración de si mismo como fenómeno natural, o bien puede dedicarse a la manipulación creativa y a la transfiguración de toda naturaleza – incluido él mismo – a través Del ejercicio de sus poderes racionales y conscientes.

⁹ La semejanza mecánica entre la lente y el ojo es, en gran parte, responsable del uso de la cámara como un instrumento de registro más que como un instrumento creativo, ya que la función del ojo es registrar. Sin embargo, es en la mente que está detrás del ojo, donde el material registrado cobra significado e impacto. En el cine esta extensión há sido ignorada. El significado del incidente o de la experiencia ha sido visto en el cine como un atributo de la realidad que está frente a la lente, más que como um acto creativo por parte del mecanismo y del ser humano que están detrás de la lente.

O cinema sob a perspectiva dereniana deve se emancipar de outras linguagens artísticas a fim de atingir a sua plenitude e elaborar suas próprias formas.¹⁰ Em seu texto *Fazendo filmes com uma nova dimensão: o tempo*, Deren declara:

Meu propósito é chamar a atenção de todos os cineastas em potencial sobre aqueles elementos criativos que são únicos da câmera do cinema, de tal modo que seus esforços dêem como resultado novos descobrimentos e novas formas, em lugar de imitar as formas criadas por outros meios. (DEREN, 2015, p. 84 – tradução minha)¹¹

Como uma cineasta experimental, e tendo a disposição apenas uma câmera 16mm, Deren explorava ao máximo os recursos de seu aparato e os elementos próprios do cinema, como a montagem, promovendo enquadramentos, efeitos e ligações de planos incomuns. Mais adiante nessa pesquisa, ao explorar propriamente os filmes propostos no recorte, aprofundarei mais essas ideias, com exemplos.

Por fim, com o propósito de não me alongar muito nesse texto e deixar espaço para o aprofundamento das ideias de Maya ao longo do trabalho, encerro com uma citação tirada do texto *Declaração de princípios* (1959):

Meus filmes podem ser chamados poéticos, coreográficos, experimentais. Não estou me dirigindo a nenhum grupo em particular, mas a uma área especial e a uma faculdade determinada existente em qualquer ser humano: para a parte dele que cria mitos, inventa divindades e medita, sem um propósito prático, sobre a natureza das coisas. A verdade importante é a poética. (DEREN, 2015, p. 24 – tradução minha)¹²

¹⁰ Essa visão de Deren sobre o cinema como forma independente de outras artes vem de encontro com o pensamento dos vanguardistas dos anos 1920, principalmente na França e na Alemanha (Germaine Dullac, Hans Richter, Man Ray, entre outros), que defendiam um “cinema puro”, isto é, um cinema liberto dos ditames da literatura e do teatro e que valorizasse seus próprios meios na construção de sua linguagem.

¹¹ Mi propósito es llamar la atención de todos los cineastas en potencia sobre aquellos elementos creativos que son únicos a la cámara de cine, de tal modo que sus esfuerzos den como resultado nuevos descubrimientos y nuevas formas, en lugar de imitaciones de las formas creadas por otros medios.

¹² Mis películas pueden ser llamadas poéticas, coreográficas, experimentales. No me estoy dirigiendo a ningún grupo en particular, sino a una área especial y a una facultad determinadas existentes en cualquier ser humano: a la parte de él que crea mitos, inventa divindades y medita, sin un propósito práctico, sobre la naturaleza de las cosas. La verdad importante es la poética.

Na sequência desse capítulo, abordo um pouco do contexto histórico e artístico nova iorquino, bem como influências a qual Deren estava próxima durante os períodos em que realizou seus filmes e escreveu.

1.2 O CENÁRIO ARTÍSTICO ESTADUNIDENSE NOS ANOS DE 1940 e 1950

Alguns aspectos biográficos e da trajetória de Deren foram anteriormente abordados acima. Cabe agora, nesse espaço, certo aprofundamento desses aspectos e uma investigação do contexto artístico ao qual Deren se inseriu, sofrendo e exercendo influências do cenário, principalmente de Nova York, a partir da década de 1940, além de outras reflexões pertinentes ao contexto.

Após se casar com seu segundo marido, Hammid, os dois se juntaram a outros artistas europeus que migraram para *Greenwich Village*, Nova York, e conheceram, através de Anaïs Nin, diversas pessoas, que vão aparecer no filme de Deren, *Ritual in Transfigured Time* (1945 – 46). John Cage, a própria Anaïs Nin e Erick Hawkins fizeram colaborações nos filmes de Deren. O círculo artístico e intelectual ainda contava com outros nomes, como o artista francês Marcel Duchamp, com quem Deren fez um filme que permaneceu inacabado, *Witch's Cradle* (1943), Amos Vogel, Parker Tyler, Willard Mass, Arthur Miller e Dylan Thomas, um grupo majoritariamente masculino. Nesse período, Deren escreve artigos, publica fotografias e chama atenção por sua personalidade marcada por convicções ferozes, sua aparência, com roupas feitas a mão e seu cabelo chamativo.¹³ (NICHOLS, 2001, p. 4)

A partir da década de 1940, e nas próximas quatro décadas que seguiram após a Segunda Guerra Mundial, o cinema estadunidense emerge em várias produções independentes e experimentais, com ampla variedade, como documentários, formas líricas e abstratas. O cinema também absorve artistas advindos de diversas linguagens artísticas, como a pintura, a poesia e a fotografia, trabalhando em colaborações, como

¹³ Cabe aqui uma crítica a certos aspectos que fazem uma mulher *chamar à atenção* em um meio social, artístico ou mesmo ambos: sua aparência (algo que sempre é potencializado quando se trata de mulheres) ou posicionamentos firmes, que são naturalizados quando partem de homens, mas são vistos como excêntricos ou agressivos quando partem de uma mulher.

no próprio caso dos filmes de Maya Deren.¹⁴ Deren, notoriamente, foi uma peça central nessa popularização de filmes independentes e voltarei a isso logo adiante.

Embora não fazendo parte do círculo ao qual Deren estava inserida, uma grande influência para ela foi o cineasta russo Serguei Eisenstein. Alguns aspectos de congruência são “as tensões contrastantes de um desejo por sistematicidade e por uma organicidade da estrutura.” (MICHELSON, 2001, p. 26). Além desses aspectos, que são encontrados em seus textos e filmes, o interesse etnográfico de Eisenstein pelo México, com viagens a esse país, pode ser comparado com os estudos e viagens de Deren ao Haiti, que culminaram em um filme inacabado e um livro de caráter antropológico.

No contexto europeu, os movimentos de vanguardas artísticas movimentavam o cenário cultural, alguns deles tendo, inclusive, forte representação no cinema, como no caso do Expressionismo alemão e o Surrealismo francês. Embora, como vanguardas, ao menos na pintura, os Estados Unidos terão representantes apenas a partir da década de 1950 (como Jackson Pollock no expressionismo abstrato e Andy Warhol na *pop art*) as influências européias contaminaram também Nova York, que, pouco a pouco, tornou-se o epicentro da arte e cultura mundiais. Artistas advindos de países europeus e filiados a vanguardas artísticas européias ocupavam a cidade de Nova York e, com isso, esse intercâmbio de ideias e referências foi se desenvolvendo cada vez mais nos Estados Unidos.

Maya Deren, embora pouco creditada e citada na historiografia do cinema, serviu como influência para a cinematografia independente estadunidense, e podemos reconhecer isso nos trabalhos de Brakhage, Sharits, Bailli, Connor e Barbara Hammer. Uma configuração quase de um paradoxo histórico. Ademais, como uma pessoa conscientemente política, as voltas desde a juventude com a Liga Socialista e reafirmando seu papel social, Deren traz essas reflexões contextuais, não só do cinema, mas da sociedade americana, em seus escritos e falas, como no texto *Um anagrama de idéias sobre arte, forma e cinema* (1946). Annette Michelson faz uma análise substancial desse texto, justamente por reconhecê-lo como um marco e uma das grandes influências para a construção de um cenário artístico experimental e independente nos Estados Unidos, contra a hegemonia hollywoodiana, além de marcadamente político.

¹⁴ A exemplo de *Witch's Cradle*, que fez em colaboração com Marcel Duchamp, artista plástico que transitou também pelo cinema, e sua colaboração com a fotógrafa Hella Heyman, além das discussões intelectuais e teóricas que fez com poetas como Parker Tyler.

O movimento que estava para atingir a maturidade total no final dos anos 1960 foi fundado por uma mulher que abriu seu texto onto-estético por meio de uma análise da resposta passiva dos cidadãos americanos ao lançamento da bomba atômica. Ela vê isso como uma extensão do senso da nação de sua dominação inevitável por uma ciência e tecnologia que escapam à compreensão ou controle, dominada pelo complexo industrial e militar que logo emergiria no período de “reconversão” após 1945. . (MICHELSON, 2001, p. 29 – tradução nossa)¹⁵

Deren, nesse texto, como refletia em sua prática enquanto artista, se preocupa em pensar questões sociais, políticas e filosóficas, como um meio também de pensar a arte e sua posição claramente marcada contra usos do cinema – aparentemente equivocados.

A maioria dos textos derenianos são escritos nesse período imediatamente posterior a Segunda Guerra, tendo, no ano de 1946, uma vasta produção de textos essenciais, a saber: *A magia é nova*; *Cinema como forma de arte*; *Fazendo filmes com uma nova dimensão: o tempo* e *Um anagrama de idéias sobre arte, forma e filme*. Continuou escrevendo até próximo a sua morte, em 1961, tendo, na década de 1950, se dedicado menos aos textos sobre cinema e mais a questões antropológicas. Em 1960, entretanto, escreve outro texto importante em sua trajetória, *Cinema, o uso criativo da realidade*, um ano antes de sua morte.

Marcando outro posicionamento político, Catherine Sousloff, pesquisadora que também escreveu sobre Deren, vai atentar-se ao fato da cineasta ter recusado, assim como outras artistas contemporâneas suas, Lee Krasner e Helen Frankenthaler, a classificação de mulheres artistas e sim reivindicarem para si mesmas o papel apenas de artistas, sem a necessidade de uma separação, como uma tentativa de não serem isoladas no contexto de produções artísticas. Esse ato político reverbera também em outras artistas estadunidenses na década de 1980, como a fotógrafa Cindy Sherman, que recusa a nomenclatura de artista feminina. (SOUSLOFF, 2001, citada por NICHOLS, 2001, p. 16) embora dificilmente possamos comemorar como algo vitorioso, o posicionamento em si marca sua referência para a posterioridade.

¹⁵ The movement that was to come to full maturity in the late 1960s was founded by a woman who opened her onto-aesthetic text by an analysis of the American citizenry’s passive response to the deployment of the atom bomb. She sees this as an extension of the nation’s sense of its inevitable domination by a science and technology that escape comprehension or control, domination by the industrial and military complex that was shortly to emerge in the “reconversion” period after 1945.

Voltando ao início, a década de 1940, é nessa efervescência cultural que Deren dá seus primeiros passos no cinema, embora já venha de um lugar de arte: a poesia. O círculo de qual fez parte tecerá influências mútuas, além de alguns conflitos. Michelson, em seu texto *Poetry and Savage Thought*, presente no livro *Maya Deren and the American avant-garde* (2001), traz uma fotografia (não reproduzida aqui por direitos autorais) em que Deren aparece no Simpósio do Cinema 16: *Poetry and the Film*, de 1953. Na imagem aparece Dylan Thomas, Arthur Miller, Willard Maas, Parker Tyler, Amos Vogel, todos pertencentes ao seu círculo artístico, além da própria Maya Deren. Michelson apresenta cada um dos membros com suas respectivas representações dentro do grupo: Parker Tyler como poeta e crítico de cinema, Willard Mass como cineasta, Arthur Miller representando a prosa, Dylan Thomas, também poeta, e finalmente Maya Deren representando cinema e poesia.

1.2.1 O simpósio *Poetry and the Film*

Em 28 de outubro de 1953, o Cinema 16 realizou duas sessões de um simpósio com Maya Deren, Parker Tyler, Dylan Thomas e Arthur Miller. Willard Maas atuou como presidente da mesa. Coloco em destaque esse evento para chamar à atenção a alguns pontos importantes, tanto em relação às concepções cinematográficas que Deren apresenta, como quanto ao tratamento e descredenciamento que ela sofre por seus pares.¹⁶

Maas começa conduzindo a discussão do que seria um cinema poético, convocando Parker Tyler a falar primeiro. Depois entra Maya Deren, chamando a atenção para a discussão do que é, primeiramente, a poesia, para então entender a poesia no cinema. Vale lembrar que Deren, além de ser poeta, já tinha uma pesquisa formal sobre poesia, que foi seu mestrado no *Smith College*, onde estudou Literatura Inglesa e a influência da escola simbolista francesa nos poetas anglo-americanos - porém, mesmo com esse *background*, suas idéias sobre as relações entre poesia e cinema foram menosprezadas pelos membros do Simpósio. A preocupação central de Deren, aqui, não é definir padrões rígidos de diferenciação do que é ou não é poesia, mas a preparação

¹⁶ Poetry and the Film: A Symposium. Willard Maas Film Culture, No. 29, 1963, pp. 55-63. Acesso em https://ubu-mirror.ch/papers/poetry_film_symposium.html

para a recepção de um filme poético, onde o público não tenha uma decepção ao frustrar suas expectativas esperando um filme de ações lógicas e uma história perfeitamente definida, mas que possa aproveitar a experiência estética das obras que buscam outra configuração de imagens e sequências.

É nessa fala que ela introduz sua concepção original sobre a construção vertical (poética) do cinema, que vem em contraposição a uma construção horizontal (mais de acordo com a lógica narrativa). No cinema vertical, as incursões poéticas surgem do aprofundamento das sensações que o filme evoca e todo o encadeamento das cenas se dá por meio dessas relações de sentimentos. O filme, então, não está preocupado com o que está ocorrendo no plano das ações, mas como elas se ligam em relação às sensações, que para ela, são a base mesmo da construção da poesia, a qual, em sua visão se constitui em *uma abordagem da experiência*.

Após a explanação de Deren, Maas pergunta a Dylan Thomas sua opinião sobre a visão da cineasta, ao qual ele responde, em um deboche violento, que era o que ele teria dito, se tivesse pensado isso ou entendido. Primeiramente, percebemos que ele tenta colocar Deren em um lugar de incompetência argumentativa e intelectual, como se o que ela explanasse não fosse compreensível ou fosse mal explicado. É perceptível também que ele, mesmo com escárnio, admite a importância do pensamento dela, mas, ao mesmo tempo, deixa subentendido que esse pensamento seria autorizado se partisse dele mesmo, como se o pensamento de Deren não pudesse ser levado a sério. Esse comentário de Thomas foi seguido de risos e aplausos pela platéia. Adiante ainda, nessa mesma fala, ele diz que não tem uma teoria sobre o cinema e a poesia e que prefere ver filmes ditos horizontais, por gostar de histórias, menosprezando mais uma vez a explicação de Deren sobre o vertical e o horizontal, como se essa distinção não fizesse sentido, inclusive negligenciando o fato de que Deren não opõe o cinema vertical à narrativa, mas inclusive argumenta que filmes narrativos tradicionais podem conter cenas em que o ataque vertical predomina.

Na sequência das discussões, Deren tenta, reiteradas vezes, explicar a sua ideia de cinema vertical, mas seus colegas de mesa parecem convencidos em não entender, não importa o quanto ela discuta ou exemplifique seu argumento.¹⁷

Desse evento e seus acontecimentos, fica um documento que nos dá pistas sobre o próprio apagamento das ideias intelectuais de Deren ao longo da historiografia do

¹⁷ Ao final dessa dissertação colarei em anexo a transcrição do evento, referente às partes citadas aqui.

cinema. Se, enquanto estava viva e participando – ou tentando – ativamente dos debates cinematográficos ela não foi validada, seu pensamento permaneceu e permanece ainda afastado das grandes discussões sobre teoria cinematográfica. Pouco a pouco, e felizmente, ela vem sendo resgatada por pesquisas, sendo reconhecida não só como cineasta (reconhecimento que ela teve ainda em vida), mas também como pensadora.

Barbara Hammer, cineasta estadunidense, foi influenciada tanto pela filmografia quanto pelo pensamento de Maya Deren. Em seu texto *Maya Deren and me*, ela aponta:

A obra crítica de Maya Deren como uma teórica de seu próprio cinema me encorajou a pensar profundamente sobre minhas imagens e o modo formal pelo qual eu as usei. A humilhação pública que ela recebeu das autoridades masculinas (particularmente Dylan Thomas) no Simpósio Cinema e Poesia no Cinema 16 me enraiveceu e eu me identifiquei com o compromisso infatigável de Deren de continuar suas explanações teóricas face aos degradantes rebaixamentos. Sua explanação acerca de um “cinema vertical”, um cinema poético do sentimento construído através da criação de camadas e profundidades emocionais, mais do que por estórias lineares, fez um total sentido para mim. (HAMMER, 2001, p. 262-263 – tradução nossa)¹⁸

Parece mais fácil encontrar exemplos de outras mulheres, artistas e teóricas, que validam o pensamento de Maya Deren, do que de homens na mesma função. Hammer foi uma delas, que abertamente assumiu sua influência em Deren e reconheceu suas contribuições intelectuais. Annette Michelson, que escreveu sobre esse evento, reflete sobre o tratamento dispensado à Deren durante o simpósio e também defende as contribuições teóricas da cineasta.

E inscrita nela está a clara evidência do status de uma mulher como cineasta independente - duplamente marginalizada e exposta ao desprezo senhorial afetado pelos intelectuais pela seriedade no cinema e pelo sujeito feminino como teórica. A sagacidade grosseira e zombeteira de Thomas, sua jovialidade grandiosa são, portanto, direcionadas contra a seriedade da

¹⁸ Maya Deren's critical work as a theorist of her own cinema encouraged me to think deeply about my images and the formal manner in which I used them. The public humiliation she received from the male authorities (Dylan Thomas in particular) at the Cinema 16 film and poetry symposium angered me, and I identified with Deren's indefatigable commitment to continuing her theoretical explanations in the face of degrading put-downs. Her explanation of a "vertical cinema," a poetic cinema of feeling built by creating emotional layers and depths rather than linear stories, made perfect sense to me.

tentativa de uma cineasta de definir o assunto sobre o qual eles poderiam conversar proveitosamente. (MICHELSON, 2001, p. 23 – tradução nossa)¹⁹

Ser a única mulher a participar do evento marca tanto um caráter de resistência quanto de fratura, quando suas concepções cinematográficas são colocadas em cheque em todos os momentos. No entanto, Deren já defendia um cinema poético muito antes desse evento. Até 1953 ela já havia escrito mais de dez textos sobre cinema, inclusive seu seminal *Um anagrama de idéias*, de 1946. Deren não só falou aos seus contemporâneos do círculo artístico, mas também para as próximas gerações de cineastas, com uma força comparada aos manifestos e textos teóricos de Eisenstein (MICHELSON, 2021, p. 25) cineasta já canônico.

Sobre o texto *Um anagrama de idéias*, Michelson também escreve:

Anagrama, o texto principal de Deren, de 1946, constitui uma declaração inicial, ambiciosa e quase definitiva de sua poética. Mais do que isso, dá o tom e em grande parte define os termos do que veio a ser o movimento do Novo Cinema Americano nas quatro décadas que se seguiram à guerra. Anagrama é, de fato, a tentativa sem precedentes, nos Estados Unidos, por parte de uma mulher de 26 anos, de propor uma ontologia, uma estética e um ethos do cinema. (MICHELSON, 2001, p. 27 – tradução nossa)²⁰

A obra de Deren, tanto visual como verbal, reverberou e reverbera ainda sobre as obras de muitos artistas, ultrapassando seu próprio tempo de vida e constituindo-se numa importante referência para além do seu contexto histórico nas décadas em que participou ativamente dos círculos de Nova York.

¹⁹ And inscribed within it is the clear evidence of the status of a woman as independent filmmaker—one doubly marginalized and exposed to the lordly contempt affected by intellectuals for seriousness in film and for the female subject as theoretician. Thomas's coarse and derisive wit, his grandstanding joviality are thus directed against the seriousness of a woman filmmaker's attempt to define the subject about which they might profitably converse.

²⁰ Anagram, Deren's major text of 1946, forms an early, ambitious, and nearly definitive statement of her poetics. More than this, it sets the tone and largely defines the terms of what came to be the movement of the New American Cinema for the four decades following the war. Anagram is, in fact, the unprecedented attempt, within the United States, on the part of a twenty-six-year-old woman, to propose an ontology, an aesthetic, and an ethos of cinema.

1.2.2 Divulgação, exibições e apoio ao cinema experimental

Em 1946, depois que Deren distribuiu seus filmes inteiramente por conta própria às faculdades, reservou o *Village's Province town Playhouse* para uma grande exibição pública de seus filmes, de maneira totalmente independente, a qual deu o nome de *Three Abandoned Films*. Exibiu ali: *Meshes of the Afternoon*, *At Land* e *A Study in Choreography for Camera*. Além de alugar o espaço e exibir seus filmes, Deren também exigiu que seu trabalho ficasse na parede da sala de estar, para críticos da época como James Agee e Manny Farber. Essa exibição de sucesso inspirou Amos Vogel ²¹ a criar o Cinema 16, a sociedade de cinema de maior sucesso nos anos 1950. (NICHOLS, 2001, p. 5)

Ao longo da década de 1950, Deren dedica cada vez mais energia à causa do cinema de vanguarda e forma a *Creative Film Foundation*, junto com Joseph Campbell, Alexander Hammid, James Merrill e Parker Tyler, para estimular novos trabalhos. Sara Kathryn Arledge é uma das primeiras vencedoras do prêmio, seguida por Stan Brakhage, Robert Breer e Shirley Clarke.

Bill Nichols escreve, na introdução de *Maya Deren and the American Avant-garde*, que:

Como lenda, Maya Deren não contribuiu para um movimento de filme existente, mas galgou um novo. Outros a precederam (como os irmãos Whitney, Mary Ellen Bute e Sara Kathryn Arledge), mas apenas Maya Deren proclamou pública e insistentemente a necessidade de um novo cinema de arte, imaginou os meios conceituais e materiais para construí-lo e providenciou ativamente sua implementação. (NICHOLS, 2001, p. 5 - tradução nossa)²²

E complementa, sobre a influência que a figura de Deren representa para artistas da contemporaneidade:

²¹ Amos Vogel (1921 – 2012) cineasta e curador.

²² As legend, Maya Deren did not contribute to an existing film movement but galvanically launched a new one. Others preceded her (like the Whitney brothers, Mary Ellen Bute, and Sara Kathryn Arledge) but only Maya Deren publicly and insistently proclaimed the need for a new art cinema, envisioned the conceptual and material means to build one, and actively saw to its implementation.

Cineastas de vanguarda contemporâneos ou vídeo artistas que descrevem e definem seu próprio trabalho em comentários escritos, que viajam, fazem palestras e auto distribuem seu trabalho e que se sustentam com taxas e bolsas seguem os passos de Deren. (NICHOLS, 2001, p. 5 – tradução nossa)²³

Remando sempre contra a maré da grande indústria cinematográfica hollywoodiana, Deren tentou mostrar a cineastas independentes formas de participar de uma estrutura de distribuição e exibição de seus próprios trabalhos, de forma livre, sem se submeterem às normas políticas e economicamente construídas no *mainstream* estadunidense, defendendo sempre um cinema de arte, sem as amarras de grandes estúdios. Essa preocupação dereniana em relação a esses aspectos evidencia seu compromisso social e ético com o cinema e com a arte de toda uma geração, e não apenas de seus próprios filmes. Evidentemente, essa postura remonta a seus posicionamentos políticos, já que Deren foi membro da YPSL (Young People's Socialist League), tendo participado de encontros e apresentado suas ideias políticas em um ambiente predominantemente masculino. Segundo Nichols,

Em 1937, ela foi co-autora e apresentou a um grande número de membros da convenção do Partido Socialista (predominantemente homens) uma análise dos EUA que denominou como um modelo de "industrialismo feudal" em vez de um estado operário. A resposta foi zombeteira. Aqui estava uma jovem de 20 anos, vestida de maneira extravagante, contradizendo os pontos de vista de ativistas masculinos experientes. (NICHOLS, 2001, p. 8 – tradução nossa)²⁴

Embora tenha galgado status de artista, e tendo seu trabalho reconhecido ainda em vida (conseguiu uma bolsa Guggenheim, ganhou prêmio no festival de Cannes e participou ativamente do meio artístico de sua época) Deren, como mulher, não foi

²³ Contemporary avant-garde filmmakers or video artists who describe and define their own work in written commentary, who tour, lecture, and self-distribute their work, and who support themselves with fees and grants follow in Deren's footsteps.

²⁴ In 1937 she coauthored and presented to a sizable gathering of (predominantly male) Socialist Party convention members an analysis of the U.S.S.R. that termed it a model of "feudal industrialism" rather than a workers' state. The response was derisive. Here was a flamboyantly dressed young woman of twenty contradicting the views of seasoned male activists two and three times her age.

poupada do descredenciamento intelectual na época. Seus próprios pares viram com deboche suas *pretensões* teóricas, e seu legado, especialmente escrito, se manteve pouco explorado em uma lacuna de tempo grande demais.

Deren entrou em uma arena esmagadoramente masculina em vez de se mover em direção a uma alternativa feminista separada. Ela lutou por seu próprio espaço dentro dele, mas outros definiram os termos do debate e, quando lhes convinha, optaram por desconsiderar sua intervenção (como no simpósio *Poetry and the Film*, comentado anteriormente). Seu legado, no entanto, seguiu, embora com muitos pontos ainda a serem explorados.

Na parte final desse capítulo reflito sobre um movimento que cercou Deren ao longo de sua trajetória: uma tentativa de aproximar seu trabalho com os surrealistas, tentativa que ela mesma rejeita. Buscarei trazer alguns trechos de seus escritos que promovem essas reflexões.

1.3 DIÁLOGOS POSSÍVEIS: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS COM O SURREALISMO

Possivelmente tenha acontecido com Maya Deren o que aconteceu com Frida Kahlo, no México, em relação a uma tentativa de classificar o seu trabalho em um movimento artístico específico. André Breton (1896-1966), um dos líderes do surrealismo e autor do *Manifesto Surrealista* (1924), quando visitou o México e se hospedou na casa de Frida Kahlo e Diego Rivera, em 1938, ao conhecer o trabalho da pintora mexicana o enquadrado como surrealista, ao passo que a própria Kahlo não via seu trabalho como pertencente a essa vanguarda.

A classificação de Deren como surrealista foi menos direta e não formalizada. Não houve, por parte dos surrealistas, ao menos que se tenha registro, a inclusão de Deren como uma integrante da vanguarda. Embora ela estivesse próxima de artistas que estavam às voltas com o surrealismo, como Marcel Duchamp (figura que transitou por vários movimentos do século XX, desde futurismo, surrealismo, dadaísmo até arte conceitual) era vista como uma vanguardista do cinema experimental estadunidense. Porém, em relatos de pessoas próximas a Deren, como Jonas Mekas e outros entrevistados no filme *No espelho de Maya Deren* (Martina Kudlacek, 2001) era

comum que seus filmes fossem associados ao surrealismo, movimento ao qual Maya Deren fazia duras críticas. Embora não citado com fontes nesse documentário, sugere-se que os próprios espectadores teciam comentários a esse respeito, após as sessões.

Deren defendia que o cinema deveria partir de uma analogia ao real, e, por esse conceito dereniano do que o cinema deveria ser é que partem algumas de suas críticas ao surrealismo. No texto *Um anagrama de ideias sobre arte, forma e cinema*, escrevendo sobre o método científico e a relação entre arte e ciência, Deren propõe:

Esta ambivalência se faz significativamente mais evidente na existência das formas de arte que, apelando a uma atitude científica para a realidade como fonte de inspiração, dão como resultado exaltações românticas ou realistas da natureza que culminam finalmente no êxtase de um surrealismo cuja conquista triunfante consiste em eliminar tanto as funções da consciência como as da inteligência. (DEREN, 2015, p. 90 – tradução minha)²⁵

Como alguém que prezava pelo planejamento do filme e uma atitude consciente diante da arte, Deren criticava o surrealismo no ponto mesmo que este se esforçava por eliminar a função da consciência, ao menos conceitualmente.

Deren acreditava que os surrealistas apresentavam percepções próprias e inconscientes do mundo, e que “as obras de arte duradouras criam uma realidade mítica que não são baseadas em percepções pessoais.” (DEREN, 1946, p. 110)

Mais adiante, ainda em *Um anagrama de idéias*, a autora aponta:

O surrealista, disfarçado de ‘subconsciente’ mesmo, demanda a clemência moral que o homem ofereceu sempre gentilmente a aquele que não pode ajudar a si mesmo (embora desde uma posição de superioridade e com um tom condescendente). (DEREN, 2015, p. 97 – tradução minha)²⁶

²⁵ Esta ambivalência se hace significativamente más evidente en la existencia de las formas de arte que, apelando a una actitud científica hacia la realidad como fuente de inspiración, dan como resultado exaltaciones románticas o realistas de la naturaleza que culminan finalmente en el éxtasis de un surrealismo cuyo logro triunfante consiste en eliminar tanto las funciones de la conciencia como las de la inteligencia.

²⁶ El surrealista, disfrazado del “subconsciente” mismo, demanda la clemência moral que el hombre há ofrecido siempre gentilmente a aquello que no puedes ayudarse a sí mismo (aunque desde una posición de superioridad y con un tono condescendiente).

Aproximações com análises psicanalíticas foi um ponto bastante criticado por Deren, na sequência da citação acima, ela complementa,

O empréstimo de termos científicos serve para criar a ilusão de que as informações reais desse terreno estão postas a serviço de um uso criativo. A obra de arte é, desse modo, agraciada com a autoridade que se concebe a ciência; e os procedimentos e princípios da primeira escapam a investigação, posto que o procedimento especializado da segunda está além da compreensão popular. Desafortunadamente, nem sempre é a arte que ganha prestígio popular e a ciência que o perde. A exploração surrealista do confessional para o seu próprio benefício serviu para minimizar as intenções terapêuticas da disciplinada e responsável psiquiatria, e inspirou a idéia de que o mundo pode ser analista, particularmente na crítica de arte. Mas tais tarefas frequentemente manifestam uma ignorância abismal, tanto na psiquiatria como na arte. (DEREN, 2015, p. 97 – tradução minha)²⁷

Nesse ponto, a tentativa por representar o mundo baseando-o em teorias científicas, como a psicanálise freudiana, tão cultuada pelos surrealistas, resulta, para Deren, em uma dupla perda: não corresponde aos objetivos artísticos, tampouco faz jus ao conhecimento científico.

Os surrealistas, de fato, também partem de uma imagem do real para conceber seus filmes, no sentido da captura do objeto pela câmera. No exemplo de *Um cão andaluz* (Luis Buñuel, 1929) a mão que aparece vertendo formigas é, de fato, uma mão; e formigas. Porém a operação surrealista é o que diverge da operação dereniana. Enquanto as imagens de Buñuel partem do próprio sonho, e são representadas na película, os sonhos de Deren são conscientes e construídos, mais uma vez, sem deixar espaço para o acaso e a manifestação inconsciente. Em uma passagem de seu livro de memórias, *Meu último suspiro*, Buñuel fala sobre o nascimento de *Um cão andaluz*:

²⁷ El préstamo de términos científicos sirve para crear la ilusión de que las informaciones reales de ese terreno están puestas al servicio de un uso creativo. La obra de arte es, de ese modo, agraciada con la autoridad que se concede a la ciencia; y el procedimiento y los principios de la primera escapan a la investigación, puesto que el procedimiento especializado de la segunda está más allá de la comprensión popular. Desafortunadamente, no siempre es el arte el que gana prestigio popular y la ciencia la que lo pierde. La explotación surrealista de lo confesional para su propio beneficio ha servido para minimizar las intenciones terapéuticas de la disciplinada y responsable psiquiatría, y ha inspirado la Idea de que todo el mundo puede ser analista, particularmente en la crítica de arte. Pero tales tareas a menudo manifiestan una ignorancia abismal, tanto en la psiquiatria como en el arte.

Esse amor descomedido pelo sonho, pelo prazer de sonhar, totalmente despojado de qualquer tentativa de explicação, foi uma das inclinações profundas que me aproximaram do surrealismo. Um cão andaluz (tereí oportunidade de voltar ao assunto) nasceu do encontro de um de meus sonhos com um sonho de Dalí. Mais tarde, introduzi sonhos nos meus filmes, tentando evitar o aspecto racional e explicativo que eles costumam ter. Eu disse um dia a um produtor mexicano, que não gostou nada da piada: “Se o filme estiver muito curto, eu acrescento um sonho”. (BUÑUEL, 2009, p. 101)

A diferença dos sonhos representados pelos surrealistas e os sonhos representados por Deren em seus filmes (veremos mais adiante, em especial, na parte de análises filmicas) está na própria origem: enquanto os primeiros são sonhos, de fato, *sonhados* e transpassados para a película, o segundo são sonhos construídos em um estado desperto. Nesse sentido, a operação surrealista é quase ilusória, visto que o filme mesmo não pode ser construído ao acaso (a mão com as formigas, voltando ao mesmo exemplo, não aparece espontaneamente diante da câmera, precisa, sim, ser montada) como tanto defendiam através do automatismo psíquico. Esse automatismo, portanto, é apenas conceitual, em especial no caso do cinema, já que a pintura surrealista poderia ter aproveitado mais essa ideia, o que acabaria resultando em imagens abstratas. Mas isso também não aconteceu, já que as pinturas, em especial de Salvador Dalí, são bastante figurativas, expondo, inclusive, um virtuosismo herdado dos renascentistas.

Sobre isso, Deren também profere críticas, novamente em *Um Anagrama de ideias*:

A prolongação do realismo no surrealismo como uma prolongação da realidade pessoal do artista - intacta em sua integridade natural - é impossível. Posto que é a câmera a quem de verdade se enfrenta a realidade, um pode teoricamente conseguir, como muito, uma espontaneidade da câmera gravando, sem controle ou sem discriminação conscientes, a área em que esta fixada. Esse naturalismo se mantém só se as peças do filme são conscientemente combinadas em relação à realidade mesma, como sucede nos documentários. Ademais, posto que a câmera registra de acordo com a sua própria capacidade, nem sequer material editado da maneira mais pessoal pode ser tomado como uma livre expressão do artista. Para tanto, ainda que um filme possa registrar uma expressão surrealista de outro meio, -

a espontaneidade fílmica – é impossível. (DEREN, 2015, p. 127 – tradução minha)²⁸

O cinema surrealista, segundo Eduardo Peñuela Cañizal (2006), apresenta duas tendências: o cinema gráfico, que repudia a representação das coisas do mundo pela fotografia e o cinema subjetivo, que,

Ao se comprometer abertamente com as atividades oníricas, não refutava a fotografia [...] era possível, justapor a representação de imagens familiares para, com o auxílio da montagem, produzir configurações que oferecessem ao espectador uma visão não familiar do mundo cotidiano. (CAÑIZAL, 2006, p. 151).

Nessa segunda tendência, na qual se inclui Buñuel, podemos encontrar um ponto de convergência entre Deren e o surrealismo, no uso das imagens provenientes da fotografia como o material básico da ação criativa e da construção de uma realidade poética, porém, como já mencionado, partindo de operações diferentes.

Nos curtas metragens de Maya Deren podemos, à primeira vista, encontrar características que nos remetem ao cinema surrealista da vanguarda europeia, principalmente em termos estéticos, já que a atmosfera onírica é muito representada por ela. Mas, para Deren, os conceitos surrealistas são vistos como uma modalidade de naturalismo, como ela escreve em *Um anagrama de ideias*, supracitado.

Outro ponto de convergência entre Deren e o surrealismo se encontra no fato que de ambos se contrapõem a narrativa clássica do cinema estadunidense. Gilles Deleuze, em seu livro *A imagem-tempo*, nos apresenta a seguinte reflexão sobre o cinema europeu:

²⁸ La prolongación del realismo en el surrealismo como una prolongación de la realidad personal del artista – intacta en su integridad natural – es imposible. Puesto que es la cámara la que de verdad se enfrenta a la realidad, uno puede teóricamente conseguir, como mucho, una espontaneidad de la cámara grabando, sin control o sin discriminación conscientes, el área en la que está fijada. Este naturalismo se mantiene solo si las piezas de la película son conscientemente recombinadas en relación a la realidad misma, como sucede en los documentales. Además, puesto que la cámara registra de acuerdo a su propia capacidad, ni siquiera el material editado de la manera más personal puede ser tomado como una libre expresión del artista. Por tanto, aunque una película pueda registrar una expresión surrealista de otro medio, - la espontaneidad fílmica – es imposible.

Imagens de sonhos, alucinações, pesadelos e delírios como uma oposição da imagem-ação do cinema americano e também como uma forma de atingir um mistério do tempo, de unir a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma subjetividade automática, em oposição à concepção objetiva dos americanos (DELEUZE, 2007, p.72)

Por outro lado, Deren não utiliza em seu trabalho o conceito surrealista de automatismo psíquico, como sugere Deleuze sobre o cinema europeu, mas se aproxima do uso consciente dos elementos formais próprios da linguagem cinematográfica para criar sua própria narrativa, que diverge do clássico hollywoodiano.

A crítica de cinema e professora Elizabeth Ann Kaplan, em seu livro *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera* escreve sobre o trabalho de Maya Deren:

Os filmes de Deren são chocantes, fortes, violentos. Extremamente original em suas técnicas, Deren trabalhou arduamente e por longo tempo até aperfeiçoar um estilo que correspondesse à imagem do que para ela o cinema deveria ser [...] seu acurado conhecimento técnico, detalhado e preciso, é impressionante, fazendo-nos lembrar, por vezes, os trabalhos de Eisenstein, devido a suas preocupações intensamente teóricas e formalistas. Focalizado nas mulheres, os filmes de Deren, intensamente surrealistas, exploravam as dúvidas, a alienação, os ciúmes e os pesadelos femininos. (KAPLAN, 1995, p. 129)

Kaplan considera os filmes de Deren *intensamente surrealistas* no que diz respeito às imagens, porém reconhece seus esforços em direção ao formalismo e preocupações teóricas. Deren então utiliza a estética surrealista, no que tange aos seus processos de criar imagens oníricas (podemos perceber esse aspecto em seu filme *Meshes of the Afternoon*, onde a personagem, vivida pela própria Deren, transita em um sonho dentro do sonho) mas, em contrapartida, a construção de suas imagens são conscientes e estruturadas, em uma construção poética ancorada na especificidade da linguagem cinematográfica.

Michelson também aborda a crítica de Deren ao surrealismo, primeiro, por Deren considerar a prática artística como um antídoto da *atrofia da consciência*, e segue:

E é curiosamente em nome da luta contra essa anomalia que ela lança seu projeto com um ataque ao realismo e ao “realismo romântico” do surrealismo. Ela parece ter em mente o pictorialismo figurativo por meio do qual o surrealismo era amplamente representado e conhecido na época de sua escrita. Ela rejeita, além disso, o que chama de eliminação extática do surrealismo das “funções de consciência e inteligência”. É no alinhamento desses dois fatores que podemos ver algo das contradições que informam sua rejeição categórica ao surrealismo. (MICHELSON, 2001, p. 29 – tradução nossa)²⁹

Breton lançou, em seu *Manifesto Surrealista*, dois caminhos possíveis para o Surrealismo, uma significação composicional metafísica, referenciando Cézanne, e uma ilustração gráfica da iconografia dos sonhos. Esse segundo caminho foi o que Deren rejeitou.

Findada essa breve reflexão sobre as relações de Deren e o surrealismo, percebemos como pontos comuns, em especial ao cinema de Buñuel: a utilização de uma base fotográfica, em contraposição a um cinema abstrato; e a representação de aspectos oníricos, além da tentativa de contraposição a uma narrativa clássica presente no cinema hegemônico. Por outro lado, como afastamentos, vemos a tentativa de uma operação inconsciente, calcada na teoria da psicanálise, por parte dos surrealistas em contraposição a um cinema consciente e contra interpretações advindas da ciência, por parte de Deren.

No próximo capítulo adentro na abordagem da Teoria de Cineastas para pensar os escritos de Maya Deren, suas concepções sobre *realidade criativa* e diálogos com teorias cinematográficas.

²⁹ And it is, curiously and interestingly enough, in the name of the struggle against this anomie that she launches her project with an attack on realism and on the “romantic realism” of surrealism. She appears to have in mind the figurative pictorialism through which surrealism was largely represented and known by the time of her writing. She rejects, moreover, what she terms surrealism’s ecstatic elimination of the “functions of consciousness and intelligence.” It is in the alignment of these two factors that we can see something of the contradictions that inform her categorical rejection of surrealism.

CAPÍTULO 2

O PENSAMENTO DE MAYA DEREN COMO TEORIA CINEMATOGRAFICA: REFLEXÕES SOBRE CINEMA E REALIDADE CRIATIVA

2.1. TEORIA DE CINEASTAS

Como abordagem dessa pesquisa, a Teoria de Cineastas será usada para refletir a obra dereniana trazendo em conta o que a própria cineasta escreveu sobre cinema em geral e sobre o seu próprio cinema. Não a partir de apenas outros autores e críticos, mas principalmente evidenciando o pensamento de Maya Deren, esse trabalho busca trazer uma análise e tecer observações sobre a sua obra do ponto de vista da própria artista, articulando, evidentemente, com outros estudos sobre ela e teorias do cinema.

Essa abordagem se mostra pertinente ao trabalho, pois Deren escreveu inúmeros textos teóricos sobre cinema e temas tangentes a ele, além de manifestações orais e sua filmografia, constituindo um material extenso e denso, que utilizo para articular e analisar seu trabalho como um todo. Além disso, é uma forma de valorizar essas manifestações que ela produziu, tanto teóricas quanto artísticas, ao longo de sua vida.

Para tanto pretendo, nesse subcapítulo, fazer uma breve revisão bibliográfica sobre os escritos acerca da Teoria de Cineastas, a fim de elucidar a escolha por essa abordagem na presente pesquisa.

2.1.1. Observações sobre autoria e Teoria de Cineastas

A questão da autoria no cinema tem discussões efervescentes na crítica principalmente a partir dos anos 1950, muito em parte difundida pelos *Cahiers Du Cinéma*, e propõe pensar o lugar do autor dentro dessa arte. Teóricos como Bazin e

Truffaut³⁰ refletiram criticamente sobre o autor de cinema e percebemos uma ambiguidade nessa relação: se por um lado a figura do autor, dita muitas vezes como um *gênio* demarca seu lugar na história do cinema e garante – em certo sentido – aparições em festivais, recebendo premiações, por outro, a simples assinatura de um filme não lhe confere qualidade. Como coloca Bazin, autores consagrados nunca erram, de acordo com a crítica. (BAZIN, 1957). Fica evidente que muito do pensamento vindo da Política dos Autores leva em conta, muitas vezes, mais a figura do criador do que a obra em si, e nesse contexto, qual o espaço dos autores não consagrados? Qual olhar a crítica e a historiografia do cinema conferirá para obras que não são assinadas por aqueles que se tornam cânones? A Teoria do Autor nos faz questionar até que ponto um nome pode figurar como *definidor de qualidade* para a arte cinematográfica. Evidentemente, como nos propõe Astruc, o que torna o cinema um meio de expressão, uma arte, é a criação de uma linguagem própria, na qual a figura dos autores assume um papel importante, a exemplo da ideia da *câmera-stylo*, quando os autores demarcam aspectos da linguagem cinematográfica em suas obras, o que acaba por trazer mais originalidade ao cinema e contribuir para seu desenvolvimento. (ASTRUC, 1948).

Quando se pensa a Teoria de Cineastas pode haver certa tendência, *a priori*, de relacioná-la com a Teoria de Autor. Essa questão já foi definida e elucidada por alguns pesquisadores, como Tito Cardoso e Cunha, no texto *Teoria dos Cineastas versus Teoria do Autor* (2017). Cunha aponta um aspecto importante para pensar autoria no cinema, que está relacionada ao próprio processo cinematográfico – em comparação com as outras artes – que é a noção de produção. Diferentemente de outras linguagens artísticas, no cinema estão envolvidas muitas pessoas no processo de criação (a produção da obra) o que pode dificultar a atribuição de um realizador ou criador, pois cada processo envolve profissionais diferentes. A Política dos Autores dos anos 1950 centralizou essa autoria na figura do diretor, que orchestra a obra como um todo e demarca aspectos individuais, de *reconhecimento*, nesses filmes.

Mesmo apresentando um aspecto de protagonismo aos autores/criadores, a Teoria de Cineastas, como aponta Cunha, nada tem a ver com a Teoria de Autor, e alguns aspectos são importantes para pensar essa diferença: primeiramente, a Teoria de

³⁰ Ver os textos: *De la política de los autores*, André Bazin, 1957 e *Uma certa tendência do cinema francês*, François Truffaut, 1954.

Cineastas se concentra em uma questão ontológica³¹ *O que é*, enquanto que a Teoria do Autor propõe um caminho axiológico, “A Teoria do Autor, por seu lado, não se ocupa das questões ontológicas. Elabora um instrumento crítico que tem propósitos distintos. Não já a ontologia, mas a axiologia e a hermenêutica.” (CUNHA, 2017, p. 23). Outro apontamento do autor sobre essa diferenciação é que “Se a Teoria dos Cineastas se coloca do ponto de vista do fazedor da obra, a Teoria do Autor instala-se do ponto de vista do receptor, isto é, do crítico e do espectador a quem aquele se dirige.” (CUNHA, 2017, p. 23). O que interessa para a Teoria de Cineastas são os pensamentos, reflexões e articulações do próprio cineasta enquanto artista, conferindo a ele também um papel de destaque ao se pensar sobre o cinema, uma abordagem que, me parece, muito válida, pois para se elaborar teoria, pode e deve ser levado em consideração quem faz o cinema, e não somente quem o recebe como produto pronto. Sobre isso:

O conceito de cineasta, na teoria dita, designa um pensamento sobre o cinema. O conceito de autor designa uma visão do mundo que caracteriza o sujeito exprimindo-se no cinema. A noção de autor tem por destinatário o receptor, seja ele espectador ou crítico. A noção de cineasta teórico tem por destinatário quem faz filmes e se interroga sobre esse seu fazer bem como sobre a essência daquilo que faz, o cinema. (CUNHA, 2017, p. 25)

Cunha termina seu artigo apontando, objetivamente, os aspectos que permeiam a Teoria de Autor e a Teoria de Cineastas. Ademais dos aspectos já apontados anteriormente, ainda se destacam: a dimensão analítica da Teoria de Cineastas, em contrapartida com a dimensão persuasiva da Teoria de Autor; a não produção de um juízo de valor acerca da obra, por parte da Teoria de Cineastas, que, ao contrário, pensa de uma forma crítica a produção intelectual e artística dos cineastas e o aspecto pragmático da Teoria de Cineastas, que busca pensar o funcionamento interno de um filme.

³¹ Se olharmos para outros textos acerca da Teoria de Cineastas percebemos que a questão ontológica não é, propriamente, pensada na Teoria dos Cineastas. O autor (Cunha), creio eu, a utilizou aqui como um recurso de diferenciação para com a Teoria de Autor, que, esta sim, se afasta ainda mais da ontologia. Ver o texto *Observações sobre a ‘Teoria dos Cineastas’ – Nota Dos Editores*. (Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça & Denize Correa Araujo, 2017). In: *Revisitar a Teoria do Cinema Teoria dos Cineastas Vol.3*

2.1.2. Uma breve revisão bibliográfica acerca da Teoria de Cineastas³²

Publicado em 2002, *As teorias dos cineastas*, de Jacques Aumont, traz uma série de textos onde o autor aborda conceitos sobre o cinema a partir da perspectiva de cineastas cânones na historiografia cinematográfica e que possuem pensamentos sistematizados sobre o cinema, publicados em textos e livros. Através de inserções teóricas desses cineastas, Aumont discute aspectos do cinema trazendo a voz dos cineastas para compor uma teoria sobre o cinema, articulando com outras vozes e apresentando uma visão crítica sobre as citações desses artistas.

Na introdução do livro, Aumont aponta o cerne de sua proposta: pensar/considerar os cineastas como teóricos e apontar características do que podemos pensar ser um cineasta artista: “Meu projeto é examinar as construções teóricas suficientemente elaboradas e explícitas, articuladas por cineastas, em torno desta preocupação: como o intelectual e o artístico podem se unir na atividade de um único homem?” (AUMONT, 2004, p. 11)

Aumont defende que o cineasta “não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento.” (AUMONT, 2004, p. 7) e considerou, para a curadoria dos seus textos, cineastas que pensam o cinema pelo viés artístico, pois, para ele, “o cineasta que se considera um artista pensa em sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer ao mundo. É essa obsessão que me pareceu estar no centro da *teoria dos cineastas*.” (AUMONT, 2004, p. 8)

Como critérios de validade para a sua teoria, Aumont aponta três: a coerência, a novidade e a aplicabilidade ou pertinência. Porém, mais do que definir respostas, Aumont se propõe a fazer perguntas, como, por exemplo, o valor das teorias propostas pelos cineastas e pelos não-cineastas; quais as bases teóricas dos cineastas e suas implicações para a construção da linguagem cinematográfica; e se todos os cineastas são implícita ou explicitamente teóricos. Por fim, ele conclui: “Minha aposta é que os cineastas teóricos esclarecem, sem simplificá-los, os problemas teóricos mais importantes, porque os enfrentam em nome de uma prática.” (AUMONT, 2004, p. 13)

³² Para uma revisão mais detalhada acerca da Teoria de Cineastas, pode-se consultar um artigo publicado por mim na revista Relici – Revista Livre de Cinema, intitulado *Teoria de Cineastas: uma revisão bibliográfica*. Disponível em: <http://relici.org.br/index.php/relici/article/view/348>

Em alguns exemplos de antologias do cinema, anteriores mesmas ao livro de Aumont, temos a inserção de textos ou fragmentos de pensamentos de cineastas, como é o caso de *A experiência do cinema* (1983) organizado por Ismail Xavier, o que demonstra que as construções teóricas de cineastas já aparecem consideradas em livros de teorias cinematográficas e esse espaço para discutir essas propostas foi ganhando notoriedade ao longo dos anos.

Em atuação desde 2016, no Brasil, o Seminário Temático Teoria de Cineastas da Sociedade Brasileira de Pesquisa em Cinema e Audiovisual (SOCINE) vem promovendo diversos eventos e publicações científicas na área de Teoria de Cineastas, nos últimos anos, e trabalha em parceria com o Grupo de Trabalho Teoria dos Cineastas da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM) de Portugal. Entre essas publicações, em 2020, foi lançado o Dossiê Teoria de Cineastas, na revista *Intexto*, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Na apresentação desse Dossiê, pelos editores Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho, temos o delineamento do objetivo central desses estudos, que pretende aproximar a teoria do cinema com quem realiza o cinema, buscando sempre as fontes primárias desses sujeitos (textos, filmes, entrevistas etc.) identificando assim pensamentos formais sobre cinema. A partir disso, os pesquisadores organizam esses materiais com o intuito de refletir sobre eles.

Dessa forma, pretende-se trazer para o âmbito das pesquisas acadêmicas de cinema essa abordagem que inclui e reflete criticamente sobre as produções teóricas de cineastas, com base em materiais produzidos por elas e eles próprios. Ademais, “estudar o cinema a partir da obra de cineastas, integrando o cabedal teórico do cinema com as formulações que elaboram, constitui-se como uma alternativa profícua e consistente ao suporte que as teorias do cinema comumente buscam em outras disciplinas” (LEITES, BAGGIO, CARVALHO, 2020, p. 1).

A diferenciação entre Teoria de Cineastas e Teorias dos Cineastas (como propôs Aumont) também está explicitada na apresentação desse Dossiê e aponta outro aspecto em relação a essa abordagem. O termo teoria, no singular, expressa uma proposição que busca pensar o trabalho dos cineastas sob várias frentes de trabalho: verbais, visuais, orais. Teorias, no plural, pode levar erroneamente a se pensar que qualquer cineasta já expressa alguma teoria apenas em seus filmes.

Também compondo o Dossiê Teoria de Cineastas – citado anteriormente –, temos uma entrevista da pesquisadora portuguesa e uma das fundadoras dessa abordagem, Manuela Penafria, atuante nessa vertente desde 2015 e editora dos livros: *Ver, ouvir e ler os cineastas: Teoria dos Cineastas v.1* (2016); *Propostas para a teoria do cinema: Teoria dos Cineastas v.2* (2016) e *Revisitar a teoria do cinema: Teoria dos Cineastas v.3* (2017). Em uma de suas falas, ela aborda essa perspectiva e opção por trabalhar a partir da teoria de cineastas:

A Teoria dos Cineastas obriga-nos a ter uma relação direta com quem faz cinema e eu acho que esta é a grande mais valia da proposta. E isto para quê? Para se fazer teoria do cinema. Portanto, a questão não passa por querermos fazer a teoria do cineasta, porque o cineasta não precisa do acadêmico pra nada, não precisa. Vai continuar a fazer seus filmes e não precisa do acadêmico. E ele também não precisa que estejamos a organizar o pensamento dele. Isso era chamá-lo de incompetente, algo que os cineastas não são. Trata-se, portanto, de a academia pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema. (PENAFRIA, 2020, p. 8)

Considerar o pensamento de cineastas para a construção teórica do cinema está no cerne da Teoria de Cineastas, não se trata, aqui, de um juízo de valor, mas de uma parceria intelectual entre os ditos de cineastas e de pesquisadores, a fim de formar uma rede de construções teóricas sobre o cinema. Penafria ainda aponta, junto com o entrevistador Eduardo Baggio, uma possível má interpretação da Teoria de Cineastas, como um *recolhimento* de informações sobre os escritos de cineastas e assim se forma, de maneira automática, a teoria. Penafria questiona então uma possível mudança de nome, para “Teoria do cinema a partir dos cineastas” (PENAFRIA) com o propósito de acabarem as possíveis dúvidas sobre o entendimento dessa abordagem, o que, de fato, ainda não foi – e talvez não seja – consumada.

O artigo *Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema*, de André Graça, Eduardo Baggio e Manuela Penafria, publicado em 2015, aponta que “A Teoria dos Cineastas propõe um caminho metodológico incomum no contexto das investigações no campo cinematográfico, pois busca a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores” (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p. 21). Incomum por se tratar de uma abordagem ainda em ascendência, que tem se desenvolvido mais proficuamente nos últimos cinco anos, de forma mais sistemática e organizada, mas que, porém, apresentada alguns exemplos já na década de 1980 (como

o caso de *A experiência do cinema*, já citado). Em *Ver, ouvir e ler os cineastas* há uma consideração acerca de abordagem *versus* metodologia, a fim de evitar equívocos:

A “Teoria dos cineastas” é, como referido, mas que é necessário reafirmar, uma abordagem e não uma metodologia. Mas, com efeito, o principal objetivo é percorrer um determinado caminho metodológico no âmbito dos estudos científicos sobre cinema ou, de modo mais alargado, nos estudos sobre a imagem e sobre o som. (PENAFRIA, BAGGIO, GRAÇA; ARAÚJO, 2016, p. 10)

Enquanto abordagem, os autores consideram alguns pontos fundamentais: por cineastas se entendem todos os profissionais envolvidos no processo filmico (atrizes, atores, roteiristas, montadores, etc.); a *teoria* dos cineastas é sempre um ponto de chegada da investigação, e não um ponto de partida; o material bibliográfico deve ser sempre o dos cineastas (livros, entrevistas, roteiros, etc.); os filmes também se configuram como uma fonte de investigação; a análise e reflexão acerca desse material deve ser crítica e não propensa a prontamente aceitá-la como uma adesão ao discurso do cineasta; o processo criativo dos cineastas deve ter espaço de reflexão no âmbito da abordagem de Teoria de Cineastas.

Para que um artista ou cineasta estabeleça um estilo e traga originalidade ao seu trabalho ele precisa refletir teoricamente sobre as suas obras (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p. 21). Quando o artista se propõe a esse trabalho teórico e reflexivo, consegue estabelecer seus principais pontos e desafios, assim como manter a reflexão na base do seu processo criativo. Para a Teoria de Cineastas, os valores comerciais e técnicos não assumem importância, ao menos que sejam apontados como fundamentais para seus criadores. O que interessa aqui é o fazer artístico e o pensar sobre a arte.

No artigo *O ato de criação cinematográfica e a “Teoria dos Cineastas”* (2016), de Manuela Penafria, Henrique Vilão e Tiago Ramiro, os autores buscam definições dessa palavra em vários dicionários: de cinema, de filosofia e enciclopédias. Em face de todas essas definições, os pesquisadores concluem que “a noção de ‘teoria’ nos dicionários consultados remetem para concepções diversas, das quais retiramos o entendimento de ‘teoria’ como uma construção intelectual, a descrição da realidade e a explicação dos fenômenos.” (PENAFRIA, VILÃO, RAMIRO, 2016, p. 100). O

processo criativo dos cineastas também se configura como uma importante via para pensar a construção da *teoria*, pelo viés da Teoria de Cineastas, isso por que quaisquer que seja a manifestação teórica do cineasta, isso se relaciona com o seu próprio processo criativo, e sendo ele mesmo o criador de sua obra, encontra-se em uma posição privilegiada para pensá-la.

Gilles Deleuze, abordado pelos autores, afirma que o cineasta cria com blocos de movimento/duração e assim, emprega ideias que só podem ser cinematográficas, pois se ligam ao processo cinematográfico. Sendo assim, o filme é um ato de criação que suscita teoria, independente de manifestações verbais/orais que o cineasta possa conceber, pois apresenta ideias através da imagética e do som (ou apenas imagens, pensando nos filmes mudos, como os de Maya Deren). “Se a condição de ‘cineasta’ implica, no imediato, a criação e não a teorização, a teorização não é totalmente distante da criação já que teorizar é criar.” (PENAFRIA, VILÃO, RAMIRO, 2016, p. 107)

O último volume publicado de Teoria dos Cineastas, *Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas v.3* (2017) traz algumas complementações sobre Teoria de Cineastas, propostas no texto *Observações sobre a “Teoria dos Cineastas” – Nota dos editores*. Logo de início, os autores trazem a pergunta: O que impede a investigação científica sobre cinema de aderir à abordagem “Teoria dos Cineastas”? a qual respondem da seguinte forma: “A Teorias dos Cineastas procura compatibilizar a academia com a prática fílmica e o pensamento, de quem faz cinema, introduzindo a possibilidade de verter o pensamento expresso pelos cineastas em conteúdo enquadrável na teoria do cinema.” (PENAFRIA, BAGGIO, GRAÇA, ARAÚJO, 2017, p. 30)

Embora produzir teoria seja da competência da academia, com seus pesquisadores, o discurso dos cineastas é incluído para a elaboração dessa teoria. Como apontado pelos autores, e trazido como um exemplo, anteriormente, nesse sub capítulo, algumas antologias do cinema já trouxeram a voz dos cineastas para o universo teórico cinematográfico, “(por exemplo: Baudry et al., 2004; Xavier, 1983; Romaguera I Ramió & Alsina Thevenet, 1989; Macdonald, 1992 e 1998; Stubbs, 2002; Myer, 2012; Labaki, 2015).” (PENAFRIA, BAGGIO, GRAÇA, ARAÚJO, 2017, p. 31).

Além disso, apontam os autores, o discurso de cineastas aparece frequentemente em dissertações e teses acadêmicas sobre o cinema, embora, muitas vezes, sem aprofundá-las em suas discussões, mas usadas mais como um apoio de referência. Para a Teoria de Cineastas, “considerar esse discurso dos cineastas é merecedor de atenção,

pretendemos fazer dessa atenção uma linha de investigação que, estamos a crer, virá refrescar os estudos sobre cinema.” (PENAFRIA, BAGGIO, GRAÇA, ARAÚJO, 2017, p. 31)

Para finalizar essa revisão bibliográfica, e pensando em elucidar possíveis dúvidas acerca das diferentes nomenclaturas citadas aqui: Teoria dos Cineastas e Teoria de Cineastas, uma diferença pequena, mas significativa, explico, trazendo uma escrita presente na apresentação do Dossiê Teoria de Cineastas, da revista *Intexto* (já citada):

Decidimos recentemente adotar a nomenclatura Teoria de Cineastas, substituindo a contração “dos” (de Teoria dos Cineastas) pela preposição “de”, suprimindo assim o artigo masculino “os”. A opção corrobora as reivindicações em prol da promoção da equidade entre gêneros na língua. Isso pôde ser feito sem que fosse necessário alterar dois pressupostos importantes do título: o uso da palavra “teoria” no singular e de “cineastas” no plural, que trazem sentidos específicos. (LEITES, BAGGIO, CARVALHO, 2020, p. 2)

Optei por utilizar a nomenclatura atual “de”, por concordar que a mesma é, de fato, mais inclusiva (e já que a pesquisa é sobre uma cineasta) embora tenha mantido o “dos” nos textos que ainda utilizam esse nome.

Procurei sintetizar, nessa parte da pesquisa, o que já foi de mais relevante publicado sobre a Teoria de Cineastas nos últimos anos, a fim de situar os leitores sobre essa proposta, que embasa as discussões acerca das obras de Maya Deren, tanto teóricas como fílmicas.

No próximo subcapítulo trago o pensamento teórico dereniano como foco central, para compreender o que a cineasta pensava sobre realidade criativa no cinema, buscando essas reflexões em vários textos que ela escreveu durante sua vida e que serão usados para analisar seus filmes no último capítulo dessa dissertação.

2.2 O CONCEITO DE REALIDADE NO CINEMA

Neste subcapítulo abordarei um dos pontos chaves do pensamento dereniano em relação ao cinema: a forma como Deren teoriza sobre uma realidade criativa como recurso cinematográfico. Tanto em seus textos teóricos sobre cinema, quanto em seus filmes, a cineasta busca fazer emergir esse conceito criativo. Nesta parte da pesquisa

trarei as suas reflexões teóricas sobre o assunto para, mais adiante, no que compete às análises fílmicas revelar na sua prática como essas ideias se materializaram.

A realidade, ou a ideia de realidade, encontra muitas definições em diferentes áreas do pensamento e frequentemente aparece nas discussões sobre cinema. Para tanto, partirei, em princípio, de uma definição filosófica.

A palavra realidade vem do latim *realis*, que significa *verdadeiro, relativo às coisas que existem*, de *res, coisa, matéria*. Segundo Brugger (1977), em Dicionário de Filosofia, “Na hodierna terminologia filosófica, o termo “real” designa, via de regra, o ente, o que existe em oposição tanto ao que é apenas aparente quanto ao que é puramente possível. Existe em si independentemente de nossa representação e de nosso pensamento” (BRUGGER, 1977, p. 400). Trata-se de uma definição mais pragmática do real: a coisa em si, e não a sua representação.

Jacques Aumont e Michel Marie, no livro *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2007) buscam definir a questão da realidade pelo viés cinematográfico. Não apenas o verbete *Realidade*, mas também *Impressão de realidade* e *Efeito de realidade* aparecem nesse dicionário, o que já nos dá uma pista sobre a forma como a realidade é tratada quando pensamos em arte e mais especificamente em cinema. Vejamos a seguir algumas dessas definições, a começar pela definição de *Realidade*, proposta pelos autores:

O cinema não modificou o sentido (complexo, historicamente estratificado) desses termos usuais, mas, no âmbito de certas teorias de inspiração lacaniana (Oudart 1971; Bonitzer 1976), a distinção entre os dois, que na língua corrente é bastante fraca, foi, por vezes, acentuada. Designa-se então por “real”, em conformidade com o primeiro sentido da palavra em francês, a um só tempo, “o que existe por si mesmo” e “o que é relativo às coisas”. A realidade, em compensação, corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário. (É lógico, portanto, falar, a propósito do cinema, de “impressão de realidade” e não de impressão de real.). (AUMONT; MARIE, 2007, p. 252)

Nessa definição, temos uma distinção bastante importante para pautar os estudos sobre cinema: o real e a realidade, sendo o primeiro a coisa em si, em seu estado *puro* e a realidade a nossa impressão sobre essa coisa, ou seja, o que fazemos ou o que interpretamos a partir dela. A realidade então carrega consigo uma carga subjetiva, individual e mutável, enquanto que o real é pragmático, objetivo e imutável. Em se

tratando de arte, de forma geral e não apenas no cinema, estamos lidando sempre com a realidade, com a representação que damos ao real, que pode ou pretender mudá-lo, recriá-lo e contestá-lo, ou reforçar seus aspectos puros.

A seguir, a definição de *Impressão de realidade*, dada pelos mesmos autores:

Os filmes narrativo-representativos, mesmo se seu enredo for bem irreal, sempre serão reconhecidos como particularmente críveis. Tal fenômeno psicológico foi estudado pela filmologia, notadamente por André Michotte (1948, 1961) e Henri Wallon (1953), que evidenciaram, por um lado, fatores “negativos” (o espectador de filme, imóvel em uma sala escura, não é, em princípio, nem incomodado, nem agredido, sendo mais suscetível de responder, psicologicamente, àquilo que ele percebe e imagina): por outro lado, fatores positivos, de duas ordens (Metz 1965): a) indícios (perceptivos e psicológicos) de realidade: o cinema comporta todos aqueles da fotografia, ligados ao automatismo de reprodução analógica que ela produz, mais um, o movimento. Este último fator é essencial, sendo o movimento aparente, percebido em um filme, impossível de ser distinguido de um movimento real (não apenas psicológica, mas fisiologicamente: ele afeta as mesmas células corticais); esse indício tem, portanto, uma força que os outros, mais convencionais, não têm (a perspectiva, por exemplo); além disso, o movimento reforça o sentimento de “volume” dos objetos; b) fenômenos de participação, a um só tempo, afetiva e perceptiva. Tais fenômenos são favorecidos, paradoxalmente, pela relativa irrealidade do material fílmico (em relação ao teatro, cujo material real “demais!” impõe mais sua presença). Esse segundo conjunto de fatores trouxe de volta a reflexão de inspiração psicanalítica, com um outro modelo dos fenômenos psíquicos (Baudry 1970; Metz 1975). (AUMONT; MARIE, 2007, p. 166)

Maria Dora Genis Mourão (2006) assinala que: “O cinema, além de Méliès e de outros semelhantes em sua história, sempre se fez valer da impressão de realidade em função de sua configuração. O cinema é registro, é visão e também narração.” (MOURÃO, 2006, p. 234). O cinema, como descendente da fotografia, carrega o estigma de *arte mais próxima do real*, pelo próprio funcionamento do dispositivo e seu automatismo mecânico, e, além disso, soma-se a ele o movimento, que, como coloca Aumont e Marie (2007) não é distinguido pelas pessoas do movimento real.

Por fim, a última definição tirada do *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* é a de *Efeito de realidade*. Segundo os autores:

O efeito de realidade designa o efeito produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme), pelo conjunto dos indícios de

analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais (“codificados”, diz Oudart). O efeito de realidade será mais ou menos obtido conforme as convenções que já julgadas aceitáveis (tese relativista que concerne à analogia, comparável às teses de Gombrich ou de Francastel). (AUMONT; MARIE, 2007, p. 92)

A analogia, portanto, entre o real e a sua representação de realidade é o que concerne esse *efeito de realidade* em uma obra de arte. Tratando-se de um filme (como os de Maya Deren) que partem de um registro automático das coisas do real, tal efeito de analogia aparece na obra, o que procede de forma diferente em um filme com imagens abstratas, em que esse análogo ao real não é representado, portanto esse efeito não se concretiza. Essa analogia é importante para que os espectadores reconheçam certa realidade (sendo essa a intenção do artista) e, a partir daí, através da montagem ou outros recursos inerentes ao meio cinematográfico, possam ter uma experiência de transformação e modificação dessa percepção do pragmático real.

2.2.1 A realidade criativa na obra de Maya Deren

Mapeados alguns conceitos sobre o que é *realidade*, em especial no cinema, partirei agora para o que chamo de realidade criativa. Esse conceito, aqui, é empregado da própria Maya Deren. Um de seus textos contém as duas noções em seu título: *Cinema, o uso criativo da realidade* (1960)

Como alguém que iniciou na fotografia, Deren defende o *realismo* do registro fotográfico. Para ela, “O que dá especificidade ao cinema como arte, é a manipulação dos ‘dados reais’ no nível da montagem.” (DEREN citada por XAVIER, 1977, p. 99). Deren quer que o cinema preserve, quando o espectador olhar uma imagem, o reconhecimento de certa realidade por comparação, o que Jacques Aumont (2003) teoriza como analogia, em seu livro *A imagem*, e que também aparece na definição de *efeito de realidade*, visto acima, do mesmo autor. Por esse motivo, os filmes de Deren não são, em momento algum, abstratos; por vezes fora de uma *realidade concretizável* (uma faca que vira uma chave, em *Meshes os the Afternoon*), os objetos, paisagens e pessoas mostradas na tela sempre encontram sua origem no real.

O registro de objetos reais está na base da técnica cinematográfica e, quando o cineasta nega isso, está negando também o potencial formal e técnico dessa linguagem artística, segundo o conceito de Maya Deren. O que define o cinema potencialmente em arte, nas obras derenianas, é essa transformação da realidade em duplicata, proveniente da fotografia, em sequências e imagens que só podem ser conseguidas através do cinema. Algumas técnicas como a câmera lenta, a montagem e os *flashbacks*, usados de forma criativa, revelam potências nas imagens que somente a câmera cinematográfica pode inferir. O cinema é a arte do tempo³³, é a imagem em movimento, não somente a imagem capturada, mas a sua manipulação no espaço-tempo.

Deren, como já citado no capítulo 1 dessa presente pesquisa, trabalhava de maneira meticulosa e esquematizada em seus filmes, sempre reafirmando essas posições também em seus textos. Contrária à improvisação, seus filmes eram cuidadosamente planejados *frame a frame*, de maneira a mais racional possível. E é através da consciência de seu papel enquanto ser racional que se faz possível a construção de uma realidade criativa, no sentido de conhecer a técnica a ser empregada e o seu meio, através do exercício da arte. A tarefa de criar formas através das relações com os fenômenos naturais é o problema central tanto do artista quanto do cientista (DEREN, 2015, p. 95). Essas relações entre ciência e arte aparecem de forma bastante profícua no seu texto *Um anagrama de ideias sobre arte, forma e cinema*.

Em *A magia é nova*, texto de 1946, Deren escreve: “Em última instância, o único requerimento crucial para se fazer um filme é a determinação. Somente uma determinação obsessiva tem importância no tipo de esforço que meus filmes requerem de mim” (DEREN, 2015, p. 62). Enquanto teórica e artista experimental, Deren buscava reconhecer e explorar as especificidades da linguagem cinematográfica a fim de criar seus filmes de maneira planejada e determinada.

“Uma obra de arte criativa é a que cria uma realidade em si, uma experiência” (DEREN, 2015, p. 62). O trabalho criativo dereniano está na transformação dessa realidade capturada em uma experiência artística e formal, através das potencialidades próprias do cinema, em especial a montagem, sem, no entanto, transformá-las em abstratas ou surreais. Em *A magia é nova*, ela escreve:

³³ Devemos ao cineasta Andrei Tarkovski reflexões sobre o tempo no cinema. Ver: Tarkovski, A. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 2010

Quando afirmamos que uma obra de arte é, antes de tudo, criativa, na realidade o que queremos dizer é que *cria* uma realidade e que, em si mesma, constitui uma experiência. A antítese de tal trabalho criativo é a expressão meramente comunicativa cujo objetivo é registrar mediante descrição uma realidade existente ou uma experiência. Tanto se a realidade criada só se difere em sutis nuances da realidade existente, como se o que se descreve é uma realidade extraordinária com grande destreza e precisão, a diferença entre ambos os produtos será quase inexistente. Resolve-se a si mesma em uma questão de forma. (DEREN, 2015, p. 69 – tradução minha)³⁴

Deren então parte sempre dessa captura do real em seus filmes, porém, o mero registro automático desse real não a interessa e, além disso, é uma crítica que a cineasta profere a esse tipo de cinema.³⁵ Na concepção dereniana, o fazer artístico cinematográfico consiste em, a partir dessa captura, transformá-la formalmente em matéria criativa: a realidade deve ser criada pelo artista a partir do seu material inicial.

Para Deren, a semelhança entre a lente da câmera e o olho humano acaba por ser responsável pelo uso da câmera como instrumento mais de registro do que de criatividade, porém, é pelas ideias do realizador atrás dessa lente que o material ganha significado e impacto. Para ela, essa extensão foi ignorada muitas vezes pelo cinema (DEREN, 2015, p. 73) que acabou por registrar mais do que manipular esse registro, mais do que criar formas novas a partir dele. A defesa dessa realidade criativa permeia toda a obra teórica de Deren, em cada um dos seus textos, escritos em períodos distintos, ela reafirma essa posição e mantém-se constante nesse aspecto, intensificando, texto a texto e de diferentes formas, essa concepção.

Em *Cinema: o uso criativo da realidade* (1960) Deren expõe alguns de seus argumentos em direção a um cinema criativo e afirma que “A definição da forma criativa do cinema exige tanto a cuidadosa atenção para o que ela não é quanto para o que ela é.” (DEREN, 2012, p. 134). Dito isso, uma forma de reconhecer os argumentos em prol de um cinema – e de uma realidade – criativo, em Deren, consiste em perceber

³⁴ Cuando afirmamos que una obra de arte es ante todo creativa, en realidad, lo que queremos decir es que *crea* una realidad y que en sí misma constituye una experiencia. La antítesis de tal trabajo creativo es la expresión meramente comunicativa cuyo objetivo es registrar mediante la descripción una realidad existente o una experiencia. Tanto si la realidad creada solo difere en sutiles matices de la realidad existente, como si lo que se describe es una realidad extraordinária con gran destreza y precisión, la diferencia entre ambos productos será casi inexistente. Se resuelve a sí misma en una cuestión de forma.

³⁵ Para Deren, o cinema documental que acontece quando o cineasta apenas impõe sua câmera e vai gravando os acontecimentos (o que, obviamente, não é um padrão no cinema documentário) é passivo de críticas, pois não trabalha com criação, apenas registra. Para ela, isso é o equivalente a uma matéria jornalística. Consultar o seu texto *O cinema como forma de arte* (1946).

o que faz oposição ao que a autora não considera como uma potencialidade criativa. Como citado anteriormente, um uso *não criativo* da arte cinematográfica consiste em meramente registrar, usar o dispositivo apenas tecnicamente como um aparelho capaz de capturar registros automaticamente. Outro ponto levantado por Deren é a aproximação e, em certa medida, mimetização de outras formas artísticas já solidamente construídas, como a pintura, o teatro e a literatura. Quando o cinema reforça as estratégias advindas das outras artes e tenta simular a sua operacionalização, também perde em termos criativos, pois nega os elementos próprios e tão caros ao cinema: a manipulação do espaço tempo, a possibilidade de seqüenciar imagens, organizá-las, confrontá-las e desobedecer à narrativa clássica e lógica. Criar também é uma desobediência.

Ainda em *Cinema: o uso criativo da realidade*, Deren enfatiza: “Um rádio não é uma voz mais alta, um avião não é um carro mais veloz, e o filme (inventado na mesma época) não deve ser entendido como uma pintura mais rápida ou uma peça de teatro mais real.” (DEREN, 2012, p. 148). Como o cinema é muito mais recente comparado a outras formas de arte presentes na sociedade há milhares de anos, esse uso *equivocado* e imitativo da sua linguagem pode aparecer em alguns filmes, e talvez em exemplos que a própria Deren tenha vista no período em que viveu, mas que, no entanto, ela não citou.³⁶

O desenvolvimento da forma cinematográfica não só sofreu porque a câmera foi usada quase que exclusivamente para pôr em imagens a literatura e para documentar a realidade, mas também porque aterrisou em um mundo no qual outras formas de arte já estavam firmemente estabelecidas há séculos. (DEREN, 2015, p. 75 – tradução minha)³⁷

Esse trecho está presente no texto *O cinema como forma de arte* (1946) e reforça essa posição de dependência que muitas vezes os cineastas mantêm com outras linguagens artísticas. Mais adiante, no mesmo texto, ela coloca: “Na maioria dos casos, a energia criativa dos artistas que chegam ao cinema, procedentes de outros campos, se

³⁶ Deren citou, ao longo de seus textos, pouquíssimos exemplos de filmes, e, quando citados, geralmente serviam como exemplos positivos (o caso de *O sangue de um poeta*, de Jean Cocteau, que a cineasta menciona como sendo um de seus preferidos) o que dificulta um mapeamento de suas críticas a certos usos que ela considera equivocados do cinema.

³⁷ El desarrollo de la forma cinematográfica no solo ha sufrido porque la cámara se haya usado casi exclusivamente para poner en imágenes la literatura y para documentar la realidad, sino también porque aterrizó en un mundo en el cual otras formas de arte ya estaban firmemente establecidas desde hacía siglos.

dedica a colocar objetos diante da lente, e não a manipular o mecanismo que está por trás dela.” (DEREN, 2015, p. 75). Vale ressaltar que a própria Deren não começou no cinema. Com formação em letras, inicialmente escreveu poemas e depois trabalhou com fotografia, para então adentrar no meio cinematográfico.

Em relação à visualidade de um filme, para a cineasta, a filmagem mais descritiva, com base, por vezes, em um realismo (tratarei dessas aproximações no próximo subcapítulo) pode resultar em uma forma criativa, desde que se dedique mais a uma *experiência de realidade*, e não em uma tentativa de mimetização. Sobre isso, ela escreve, em *O cinema como forma de arte*: “O que é importante, porém, é que a expressão descritiva se aproxima de uma expressão criativa quando (como em toda expressão criativa) se dedica mais à experiência de realidade do que à realidade mesma.” (DEREN, 2015, p. 69). Em outras palavras, quando ela não procura descrever, mas criar a partir do material captado.

Ainda nesse mesmo texto, em relação às diferenças entre a arte e outras expressões humanas, no que se refere a um uso criativo, ela escreve:

A arte se distingue de outras atividades e outras expressões humanas pela função orgânica que tem a forma na hora de mudar a experiência imaginária à realidade. Essa função da forma se caracteriza por duas qualidades essenciais: a primeira integra em si mesma a filosofia e às emoções que remetem à experiência que está sendo projetada, e a segunda deriva do instrumento que leva a cabo tal projeção. (DEREN, 2015, p. 72 – tradução minha)³⁸

Uma forma orgânica, pelas próprias definições dos elementos da arte, refere-se a uma forma mais livre e subjetiva, em contraposição às formas geométricas, mais racionais e ligadas a matemática. O que podemos tirar disso, pela citação de Deren, é que a arte e o cinema, como expressões que abarcam a subjetividade, carregam a concepção dos seus criadores e o seu próprio estado mental e criativo no momento da feitura da obra. Somam-se a isso os recursos do próprio meio utilizado, que, no caso do cinema, é tecnológico e traz consigo muitas alternativas de manipulação dessa

³⁸ El arte se distingue de otras actividades y expresiones humanas por la función orgánica que tiene la forma a la hora de trasladar la experiencia imaginaria a la realidad. Esta función de la forma se caracteriza por dos cualidades esenciales: la primera integra en sí misma la filosofía y las emociones que remiten a la experiencia que está siendo proyectada, y la segunda deriva del instrumento que lleva a cabo tal proyección.

realidade. Seria improdutivo, pelas ideias trazidas por Deren, um uso da arte que não traga consigo essas características, essa potencial de transformação criativa. A arte é uma comunicação de ideias que passa pelo humano, que, por sua vez, pensa, transforma e cria.

Por se firmar sobre essa base e essa potência de criação do cinema, Deren caminhou em direção a essa linguagem com o fim de explorá-la ao máximo. Em *A magia é nova*, ela escreve: “E, como o cinema parecia especialmente qualificado para projetar essas realidades interiores, estava impaciente para colocar solução ao que eu sentia que era uma rejeição criminosa desse potente poder mágico.” (DEREN, 2015, p. 63). Como Deren acreditava que o cinema, até então, não era explorado em sua potência criativa máxima³⁹, sentiu esse impulso artístico em direção a essa linguagem e, quando ela escreve sobre as realidades interiores, está reforçando esse caráter subjetivo intrínseco à arte, o qual ela explorou em muitas de suas obras filmicas.

Em *A magia é nova*, mais uma vez, Deren reafirma sua crença no uso limitado do cinema como expressão criativa:

As potencialidades do cinema são ricas e estão inexploradas. O cinema pode relacionar duas geografias separadas mediante a unidade contínua de um movimento ininterrupto que começa em um lugar e continua em outro. Pode projetar eventos distante cronologicamente como se fossem simultâneos. A câmera lenta e a agonia de sua análise revelam uma constelação cósmica no incidente mais casual. Ainda não há uma descrição verbal que possa expressar a sensação que transmite um meio que é basicamente visual. (DEREN, 2015, p. 78 – tradução minha)⁴⁰

O cinema de Deren, como já dito, não buscava uma narrativa clássica aos moldes do cinema tradicional, pelo contrário, essa capacidade de manipulação foi muito explorada por ela. Em seus filmes, em especial em *Meshes of the Afternoon* (1943) e *At Land* (1944), *corpus* dessa pesquisa e que serão analisados adiante, ela explora muito do que teorizou, principalmente em relação a essas *geografias impossíveis*. Veremos como

³⁹ Vale ressaltar, novamente, que essa era uma visão de Deren, e não necessariamente está correta. Pessoalmente acredito que muitos filmes já utilizavam esse potencial criativo, na época em que Deren escreveu e produziu suas obras.

⁴⁰ Las potencialidades del cine son ricas y están inexploradas. El cine puede relacionar dos geografías separadas mediante la unidad continua de un movimiento ininterrumpido que empieza en un lugar y continúa en outro. Puede proyectar eventos distantes cronológicamente como si fueran simultâneos. La cámara lenta y la agonía de su análisis revelan una constelación cósmica en el incidente más casual. Todavía no hay descripción verbal que pueda expresar la sensación que transmite un medio que es básicamente visual.

um corpo está em um lugar e, rapidamente com um corte, já está em outro, fora da lógica se pensarmos em algo real, mas totalmente articulável se pensarmos em um uso criativo desses espaços.

Complementarmente a isso, em *Um anagrama de idéias sobre arte, forma e cinema*, a cineasta escreve: “A singularidade mais evidente do cinema é a capacidade que tem a câmera para representar uma realidade determinada em seus próprios termos para que, depois, essa representação seja aceita como um substituto adequado dessa realidade.” (DEREN, 2015, p. 117) Novamente a defesa do próprio aparato cinematográfico, que capta as imagens tais quais elas se apresentam diante da câmera. O trabalho artístico, por sua vez, consiste em transformar essa captura em *experiência de realidade*. A arte, desde o surgimento da fotografia, já superou seu papel de tentar apreender a natureza, transformá-la, como a pintura, em uma ilusão de volumes e tridimensionalidades. Após o surgimento desse primeiro aparato técnico capaz de captar mecanicamente, a arte deixa pra trás – ainda que não totalmente – essa necessidade técnica de criar mecanismos de imitação da natureza. O cinema, nos seus primórdios, surgiu como inovação tecnológica e foi percorrendo um caminho até firmar-se como arte. Porém, a tentação em mostrar o poder da câmera cinematográfica em mimetizar a natureza com uma ilusão de realidade potencializada, incluindo movimento, fez com que muitas vezes ela fosse usada como registro, e nesse ponto estou de acordo com Deren. A militância de Deren por um cinema criativo passa também por essa superação do deslumbre tecnológico, sem negá-lo, mas, ao contrário, usá-lo a favor da criação, prerrogativa para qualquer linguagem artística.

O fator que mais tem responsabilidade na falta de desenvolvimento da linguagem cinematográfica é a cultura enfática de nosso tempo. Estamos tão acostumados a pensar em termos de continuidade lógica da narrativa literária que o modelo narrativo se converteu em sua totalidade na expressão cinematográfica dominante, embora, em essência, é uma forma visual. Sentimos falta do fato de que a pintura, por exemplo, está organizada em lógicas visuais, ou que a música está organizada em lógicas rítmico-tonais; e que há experiências visuais e auditivas que não tem nada a ver com a narrativa descritiva. (DEREN, 2015, p. 74 – tradução minha)⁴¹

⁴¹ El factor que más responsabilidad ha tenido en la falta de desarrollo del lenguaje cinematográfico es la cultura enfática de nuestro tiempo. Estamos tan acostumbrados a pensar en los términos de continuidad lógica de la narrativa literaria, que el modelo narrativo se ha convertido en su totalidad en la expresión cinematográfica dominante, pese a que, en esencia, es una forma visual. Se nos pasa por alto el hecho de

Esse trecho está presente no texto *O cinema como forma de arte* e é importante fazer uma diferenciação entre cinema descritivo e narrativa descritiva, nos termos derenianos. As imagens presentes nos filmes de Deren podem, por vezes, serem descritivas (se pensarmos em termos de *frames*, vistas separadamente), visto que ela não negava essa captura do real, porém, a narrativa criada por ela não é descritiva, pelo menos não tradicionalmente, evocando uma transparência do filme, mas sim, através da montagem, tão defendida por ela como específico fílmico, essa narrativa se transforma em criação, pois liga planos aparentemente desconexos.

“O primeiro passo da ação criativa é a violação da integridade – natural – de um contexto original.” (DEREN, 2015, p. 106). Esse outro trecho, de *Um anagrama de idéias*, corrobora com as afirmações anteriores de Deren. Essa desintegração de uma narrativa clássica é vista por ela como ação criativa, que resulta em um cinema artístico e não comercial. Ainda nesse texto, ela escreve:

A Arte é o resultado dinâmico da relação entre três elementos: a realidade a que um homem tem acesso de maneira direta e através das investigações de outros homens; o crisol de sua própria imaginação e seu intelecto; e o instrumento artístico por ele desenvolvido através do hábil exercício e controle de suas manipulações imaginativas. Limitar, deliberadamente ou não, qualquer dessas funções, é limitar o potencial da obra de arte em si. (DEREN, 2015, p. 101 – tradução minha) ⁴²

Percebe-se, novamente, a constância de Deren nessa defesa de um cinema artístico, consolidado através dessa manipulação da realidade em algo criativo. No texto *Fazendo filmes com uma nova dimensão: o tempo* (1946), a artista ressalta uma característica técnica do cinema, a qual ela utilizou em prol de suas idéias:

que la pintura, por ejemplo, está organizada en lógicas rítmico-tonales; y que hay experiencias visuales y auditivas que no tienen nada que ver con la narrativa descriptiva.

⁴² El Arte es el resultado dinámico de la relación de tres elementos: la realidad a la que un hombre tiene acceso de manera directa y a través de las investigaciones de otros hombres; el crisol de su propia imaginación y su intelecto; y el instrumento artístico por el que desarrolla, a través de hábil ejercicio y control, sus manipulaciones imaginativas. Limitar, deliberadamente o no, cualquiera de estas funciones, es limitar el potencial de la obra de arte en sí.

Outra manipulação do elemento temporal no cinema – e sua relação com o espaço – é possível graças ao fato do cinema ir registrando enquanto o fazemos funcionar, e esse funcionamento pode ser interrompido a qualquer momento e retomado no mesmo plano. (DEREN, 2015, p. 83 – tradução minha).⁴³

Pensando que Deren era sistemática na hora de filmar suas histórias, esse recurso da câmera torna-se primordial no sentido de poder interromper uma cena que não estava de acordo com suas expectativas⁴⁴ e também de manipulá-la na pós produção. Desde a idéia original até a exibição do trabalho realizado, o processo criativo de Deren era ininterrupto, planejando cada etapa, inclusive a divulgação, em forma de mostras independentes.

A arte como invenção está sistematicamente presente no processo dereniano. Deren inventa a partir de suas capturas e também teoriza sobre isso em *Um anagrama de idéias*. Abaixo coloco um trecho onde ela escreve sobre isso:

Como a ciência, o processo criativo tem duas partes: por um lado, a experiência da realidade tal como vive o artista, e, por outro, a manipulação dessa experiência para convertê-la em uma realidade artística. Como pessoa, é o instrumento do descobrimento, e como arte, exercita o instrumento artístico da invenção. (DEREN, 2015, p. 112 – tradução minha)⁴⁵

Por fim, deixo outra citação de Deren, do mesmo texto, que é seu trabalho teórico mais longo: “A criatividade consiste em uma extensão lógica e imaginativa de uma realidade conhecida. Quanto mais limitada é a informação, mais inevitável é a necessidade de sua extensão imaginária.” (DEREN, 2015, p. 99). Embora não seja o que esse trecho aborde, mas nesse sentido podemos pensar também sobre os espectadores, que preenchem de significados pessoais e simbólicas as narrativas que assistem no

⁴³ Outra manipulación del elemento temporal en el cine – y su relación con el espacio – es posible gracias al hecho de que la cámara de cine va registrando mientras la hacemos funcionar, e ese funcionamiento puede ser interrumpido en cualquier momento y retomado en el mismo plano.

⁴⁴ Deren filmou muito em ambientes abertos e não usava estúdios, e, portanto, estava sujeita a várias interferências, inclusive climáticas. Quando escreveu sobre seu filme *At Land*, filmado em uma praia, ela relatou essa dificuldade em conseguir os efeitos de maré que desejava, e a prorrogação das filmagens em virtude desses eventos.

⁴⁵ Al igual que la ciencia, el proceso creativo tiene dos partes: por un lado, la experiencia de la realidad tal como la vive el artista, y, por otro, la manipulación de esa experiencia para convertirla en una realidad artística. Como persona, él es el instrumento del descubrimiento, y con sua arte ejercita el instrumento de la invención.

cinema, em especial se elas não se fecham em si mesmas, como é o caso dos filmes derenianos. As obras prolongam-se após sua finalização a partir dos receptores, que produzem novos significados e também criam.

Nessa parte da pesquisa busquei trazer trechos, presentes em diversos textos, cada qual escrito em períodos diferentes, que revelam o pensamento de Maya Deren em relação a uma realidade criativa no cinema. Fica evidente, como já dito, que Deren mantém-se constante em suas argumentações teóricas, podendo até tornar-se repetitiva em vários momentos, mas que a estabelece como uma pensadora e artista defensora de um uso criativo e artístico para a linguagem cinematográfica.

No próximo subcapítulo trarei algumas aproximações do pensamento e prática derenianas com outras teorias já consolidadas no cinema, como o formalismo e o realismo, pois essa também foi uma questão que ficou latente no início dessa pesquisa e que busco refletir a seguir. Ademais, é uma forma de localizar Deren na teoria cinematográfica, a fim de não deixá-la pairando como uma navegante solitária na historiografia acerca do cinema.

2.3 MAYA NÃO NAVEGA SOZINHA: CONTATOS ENTRE A TEORIA DERENIANA E OUTRAS TEORIAS DO CINEMA

Neste espaço procuro tecer reflexões, promover convergências e divergências entre a teoria proposta por Deren e outras teorias já estabelecidas no cinema. Esses apontamentos partem de uma dúvida inicial da pesquisa e uma provocação: podemos encaixar Maya Deren em uma proposta teórica fechada? Seria a cineasta uma formalista? Em que momentos encaixamos seu trabalho como realista?

Ao longo de meses de pesquisa ficou evidente, para mim, que a tentativa de encaixe de Deren em alguma *gaveta* teórica tornou-se inútil. Maya foi única, foi experimental e transitou por alguns conceitos diversos. Podemos, no entanto, pensar nessas aproximações no percurso dereniano, em como a cineasta se fez valer de conceitos cinematográficos para promover sua defesa do cinema: criativo e artístico. Além de poético.

Antes de adentrar na dicotomia entre formalismo *versus* realismo, proponho uma reflexão sobre um cinema de poesia nas obras de Deren. Analisando alguns de seus

filmes, percebi faíscas poéticas (poética aqui, no sentido mesmo de poesia, e não do fazer artístico) os quais farei alguns comentários.

2.3.1 Cinema de poesia

Quando pensamos na relação entre cinema e poesia alguns nomes nos pulam da memória. Entre eles está o cineasta russo Andrei Tarkovski, comumente associado a um cinema poético, embora por vezes erroneamente. No artigo *Um modo de relacionamento com a realidade: noções de poesia de Andrei Tarkovski*, a pesquisadora Beatriz Avila Vasconcelos discute a poesia no cinema de Tarkovski a partir dos próprios registros do cineasta, em especial em seu livro *Esculpir o Tempo* (1984). Primeiramente, é importante pensar o que é esse cinema poético para Tarkovski. Para o cineasta, a poesia nasce de uma observação direta da vida, dos seus fenômenos, assim como representados nos poemas haicais japoneses, que exerceram grande influência em suas obras.

Estamos aqui diante de uma concepção de poesia que vai em direção oposta àquela fundada no símbolo e na alegoria, geralmente ligada a algumas realizações dos cinemas chamados poéticos, em relação aos quais Tarkovski se posiciona criticamente (Tarkovski 2010, 79). É preciso marcar bem esta divergência da compreensão de Tarkovski sobre poesia – calcada numa atitude atenta em relação ao real – com aquela comumente entendida como atividade simbólica, pois este dissenso nos ajuda a precisar melhor o que ele quer dizer exatamente quando aproxima sua concepção de cinema da poesia. (VASCONCELOS, 2020, p 161)

Tarkovski busca então nessa observação do mundo um modo de fazer poesia, sem invocar símbolos ou alegorias, mas trazendo à tela aquilo que nos cerca e que, por vezes, nos escapa cotidianamente. É na concretude das coisas da vida que se forma a poesia, e não na abstração simbólica. “(...) um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo.” (TARKOVSKI, 2010, *apud* VASCONCELOS, 2020).

Entre cinema e poesia temos o tempo como denominador comum, como elemento importante e essencial nessas duas linguagens artísticas. “Contrariamente à narrativa, que tem seu sentido no encadeamento lógico dos fatos, o poema tem o seu sentido em seu ritmo (seu tempo). Mais do que um elemento formal da poesia, o ritmo/tempo é a substância da própria poesia.” (VASCONCELOS, 2020a, p. 157). Se o tempo, no cinema, tem a intenção de criação artística em potencial e não mero recurso formal e narrativo, deve então emprestar da poesia o seu sentido.

Essa observação da natureza e do real não confere à Tarkovski um cinema realista, mas, antes disso, um cinema que parte desse registro do real sem adentrar a uma estética realista ou uma busca de simulacro da vida.

De fato, a defesa do real não implica, em Tarkovski, na defesa de uma estética realista, mas de um cinema que, a partir da “observação direta da vida” e de seus fenômenos, permite acessar uma realidade na qual a fronteira entre subjetividade e mundo objetivo se dissolve, gerando uma (intro)visão. Desta realidade fazem parte a memória, o sonho, a fusão das camadas de tempo e espaço, enfim, a visão poética, que, partindo do real, o subverte, na medida em que se propõe a ir além de sua superfície aparente e penetrar seu mistério.(VASCONCELOS, 2020a, p 160)

Podemos traçar, a partir dessa percepção da realidade sem, no entanto, resultar em um realismo, pontos de contato entre o pensamento de Tarkovski e de Deren, o que culminam em suas obras fílmicas. “Mais do que qualquer outra coisa, o cinema consiste em um olho para fazer magia, que percebe e revela o maravilhoso de qualquer coisa que olhe.” (DEREN, 2015, p. 66). A partir dessa afirmação dereniana, percebemos que, para ela, o cinema é capaz de transformar o que é registrado em algo percebido, em algo que nos afeta. Como nos diz Deleuze & Guattari,

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 197)

Essa passagem de Deleuze e Guattari vem de encontro com a ideia de Deren de cinema vertical, o qual ela defendeu no simpósio *Film and the Poetry* (1953). No cinema vertical, a ligação dos planos está na ordem da subjetividade, das sensações (*bloco de sensações*) evocadas e da profundidade dos sentimentos que promovem a escolha das sequências do filme, e não no desencadeamento lógico das ações. A montagem é, portanto, de ordem subjetiva e reforça as sensações. Também neste sentido, podemos encontrar pontos de contato entre o pensamento de Deren e o de Tarkovski.

Em *O cinema como forma de arte* (1946), Deren escreve que o importante é um filme promover uma experiência de realidade, e assim, aproximar-se de uma expressão criativa (DEREN, 2015, p. 69). Não é a captura essencialmente dos objetos ou cenários que importa, mas é a partir dessa captura que a experiência se transforma. Deren, assim como Tarkovski, não produz cinema com imagens abstratas, essa ligação com o objeto real é importante, porém sem que se perca em um mero registro.

Como forma de transformação dessa realidade em duplicata, Deren utiliza a ideia de *realidade criativa*, como discutido anteriormente nesse capítulo, uma subversão desse registro, de modo que, de fato, não seja *apenas* um registro, mas um ponto de partida. Com isso, usando estratégias de montagem, deslocamentos, narrativas não lineares, percebemos uma construção poética em suas obras, o que Deren registra em seus textos, como algo potencialmente importante para ela. “A verdade importante é a poética.” (DEREN, 2015, p. 24)

Contrária, como Tarkovski, ao cinema que apenas busca um simulacro da vida, que não se importa em criar experiências sensíveis, Deren usa algumas estratégias da linguagem cinematográfica para, ao modo dela (e aqui diferentemente de Tarkovski) fazer emergir sua poesia através dessa manipulação da realidade, criando-a mesmo. Deren aproxima, nesse sentido, a ciência e a arte, colocando primeiramente a experiência da realidade e, de outro, a manipulação dessa experiência para convergi-la em conhecimento e experiência, seja artístico ou científico. O tempo, tanto na esfera artística quanto científica, é tema de muitas pesquisas e revela fenômenos importantes nessas duas áreas: modos de vivermos a realidade de acordo com a percepção do tempo. Deren entende também que o modo como o tempo é percebido é reflexo também de um

contexto social. O modo como nos relacionarmos com o tempo não é o mesmo que existia em outros períodos, em outros contextos, como na Grécia antiga, por exemplo.⁴⁶

Nessa criação de uma realidade, de uma experiência que se converte em arte, a montagem tem um papel de destaque nos filmes e escritos derenianos. Em vários de seus textos a cineasta traz noções de montagem para atingir um cinema de arte – e de poesia. Em seu texto, *Cinema: o uso criativo da realidade*, escrito em 1960, Deren escreve sobre a montagem:

A montagem de um filme cria a relação sequencial que proporciona um sentido novo ou particular para as imagens de acordo com sua função; ela estabelece um contexto, uma forma que as transfigura sem distorcer seu aspecto, diminuir sua realidade e autoridade, ou empobrecer aquela variedade de funções potenciais que é a dimensão característica da realidade. (DEREN, 2012, p. 145)

Podemos entender, a partir dessas aproximações, que Deren se posicionava também a favor de um cinema de poesia, assimilando aspectos de um filme poético que também serão entendidos, com diferenças, por cineastas mais recentes como Tarkovski e por filósofos como Deleuze. Esse cinema poético, defendido por Deren, incorpora-se à ideia de realidade criativa, pois é também um modo de criar uma experiência aliando-se às especificidades da técnica cinematográfica. Na sequência, parto para uma reflexão sobre outros dois conceitos cinematográficos importantes: formalismo e realismo.

2.3.2 Formalismo e realismo: uma dualidade?

Se houve momentos em que esses dois conceitos foram tidos como opostos na teoria cinematográfica, essa oposição já tem sido superada por estudos recentes que promovem uma discussão entre essas duas teorias. Ademais, percebemos também essa

⁴⁶ Em uma citação referente ao filme *At Land*, que aparecerá nas análises filmicas, ela faz um paralelo entre o tempo e espaço do filme, de 1944, com o universo do Ulysses na Odisséia.

amalgama de pensamentos nos próprios escritos de teóricos canônicos dessas duas vertentes, como, por exemplo, André Bazin, como realista, e Serguei Eisenstein, como formalista. Embora existam, para além deles, outros teóricos importantes dessas duas abordagens.

Um artigo fundamental sobre esse dualismo entre as duas teorias foi publicado em 2015: *Reverendo bipartidarismos no contexto da teoria clássica do cinema: formalismo e realismo, identificação e essencialismo*, do autor Alfredo Suppia. Em seu texto, o autor coloca que:

É comum o entendimento histórico do pensamento cinematográfico identificar o formalismo e o realismo como dois vetores ao redor dos quais se aglutinam um variado número de críticos, teóricos e/ou cineastas. Pretendo esclarecer aqui o quanto essa cisão ou abordagem bivetorial dá margem a armadilhas. Cindir a história e teoria do cinema entre os vetores formalista e realista implica soterrar as sutilezas de ambas as vertentes e considerar que um cineasta ou teórico formalista, a rigor, seria refratário ao realismo – e vice-versa. (SUPPIA, 2015, p. 200)

Além da marcada divisão promovida por alguns autores entre essas duas vertentes teóricas, mais adiante no texto Suppia investiga alguns equívocos das teorias hegemônicas do cinema, recorrendo a outros autores, como Perkins: “O formalismo de Arnheim, Rotha, Balász e Pudovkin, cristalizado na noção de arte como ‘diferença-da-realidade’ e na montagem como específico filmico (o grande diferencial do cinema em relação a outras artes) é alvo preferencial de Perkins.” (SUPPIA, 2015, p. 205). Suppia traz a crítica de Perkins em relação a uma busca de um específico filme, como fizeram os formalistas em relação à montagem. Obviamente que a montagem foi um elemento cinematográfico muito explorado pelos formalistas (também pela própria Maya Deren), porém a crítica que o autor faz é em relação a esse isolamento da montagem como elemento cinematográfico primordial, já que o cinema carrega também outros elementos importantes.

No artigo *A montagem cinematográfica como ato criativo*, a pesquisadora Maria Dora Genis Mourão (2006) aponta em que medida a montagem é um elemento importante do cinema, sem ser um específico filmico, que serve a um propósito criativo, mais do que formalista ou realista:

A montagem cinematográfica não pode ser vista somente como um procedimento técnico em que planos são combinados com o único objetivo de traduzir o que está previsto no roteiro ou no pensamento do diretor. A montagem é essencial no processo de realização de um filme (ou de uma obra audiovisual) uma vez que é o momento em que se organizam os materiais e se define a estrutura da narrativa no jogo que se instaura na associação de imagens e sons. Vista como um momento de criação ela se impõe e passa a ter um papel central e significativo (MOURÃO, 2006, p. 231).

Quando a autora fala do papel de destaque na montagem, ela o coloca como elemento comum em qualquer filme, portanto é importante pensar como a montagem não é específica dos formalistas, qualquer filme, seja experimental ou documental, e seja em qualquer estilo cinematográfico, terá a montagem como um de seus elementos. Desse recurso fizeram uso tanto os ditos formalistas como os realistas, embora, obviamente, com diferenças estilísticas. Retomando então à Perkins, citado por Suppia, considerar a montagem como específico filmico é uma visão errônea atribuída a muitos formalistas.

Ainda no artigo de Suppia, o autor fala sobre o que Perkins chama de “teoria ortodoxa do cinema”, que privilegia a forma em relação ao conteúdo da obra: “A ideia de que a montagem ‘se assemelhava à criação’ dominava o desenvolvimento da ortodoxia. A montagem tornou-se identificada com a linguagem criativa do cinema” (PERKINS, 1976, p. 409, *apud* SUPPIA, 2015, p.206). Pensando em Deren, a qual o teórico não faz menção, seria possível estender a crítica de Perkins aos filmes derenianos, pois a cineasta defendeu, em vários momentos teóricos, a montagem como o principal recurso criativo em seus filmes.

Embora teça críticas aos formalistas, Perkins também aponta equívocos em relação aos teóricos realistas, como Bazin e Kracauer. Em certa medida, é como se o realismo substituísse o “dogma da imagem” formalista pelo “dogma do objeto” realista. Sobre isso, o autor aponta:

Para Perkins, só a emergência do pensamento cinematográfico realista (a partir da obra de autores como Bazin e Kracauer) consegue redimir excessos e vicissitudes da ortodoxia, trazendo um pouco de justiça às conquistas estéticas de cineastas como Erich Von Stroheim, Max Ophüls ou Jean Renoir, entre outros. Perkins relembra que Bazin acusou os teóricos ortodoxos de terem trocado a verdadeira vocação do cinema, que é a primazia do objeto, pela suposta primazia da imagem (1976: 419). No entanto, embora penda sua balança a maior parte do tempo em favor do

realismo, finalmente Perkins não isenta Bazin e Kracauer de exageros e distorções. (SUPPIA, 2015, p. 207)

Em relação às críticas proferidas por Perkins aos realistas, ele continua: “Bazin confundiu sua própria vocação crítica em defesa do realismo com a ‘verdadeira vocação do cinema’. Suas asserções teóricas ameaçam com um purismo do objeto tão estreito quanto aquele da imagem.” (PERKINS. 1976, p. 421 *apud* SUPPIA, 2015, p. 207). Podemos perceber, a partir dessas observações, que tanto formalistas quanto realistas cometeram equívocos e exageros em suas defesas teóricas, pois o cinema não se define enquanto elementos específicos, mas enquanto conjunto dos mesmos.

Enquanto que, para os formalistas, a essência do cinema está na montagem como específico filmico, para os realistas essa essência encontra-se na base fotográfica do cinema: seu registro de objetos advindos do real. É obvio, porém importante frisar, que tanto os formalistas apoiaram-se no registro fotográfico como base para seus filmes (os próprios filmes de Eisenstein partem dessa captura) como os realistas usaram da montagem nas suas criações cinematográficas. Esse debate é profícuo na historiografia do cinema, porém, para o espaço dessa pesquisa, não busquei me aprofundar nessas questões, apenas trazer uma perspectiva básica para pensar os problemas que a dualidade formalismo *versus* realismo infere na teorização sobre cinema, sobretudo nos dias atuais.

Após esses comentários, continuo esse subcapítulo com aproximações mais específicas do cinema dereniano com questões do formalismo e do realismo, sem, volto a dizer, encaixá-la especificamente em um ou em outro.

2.3.3 Aproximações de Deren com aspectos do Realismo

Como abordado anteriormente nessa parte da dissertação, embora a um primeiro olhar o formalismo e o realismo possam parecer antagônicos, as diferenças por vezes se minimalizam mais do que se potencializam. Em meus primeiros contatos com essas duas teorias, já conhecendo os filmes de Deren, tive a tendência a pensá-la antes como uma formalista, pelos próprios escritos cinematográficos dela, onde a montagem assume

uma importância crucial. Porém, a montagem é um elemento fílmico presente na grande maioria das obras audiovisuais – a diferença está mais na sua forma de uso do que propriamente nela mesma. Por outro lado, o uso da imagem de forma análoga, produzindo um efeito de realidade é bastante sentida nos filmes derenianos.

No andamento do mestrado, tive contato com o filme ensaio de Margarida Leitão, intitulado *Gestos do realismo* (2016) que faz uma montagem comparativa entre *At Land* (Maya Deren, 1944) e *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950). O vídeo apresenta relações de comparação entre os movimentos, enquadramentos e passagens nesses dois filmes, mesmo que a proposta de ambos seja diferente. *At Land* é um filme experimental de vanguarda enquanto que *Stromboli* é um filme do neorrealismo italiano. O resultado fílmico das duas obras é bastante distinto, mas, como o próprio nome do ensaio sugere, Leitão buscou encontrar gestos e estéticas realistas em comum, nessas duas obras. A partir disso, comecei a pensar nas imbricações realistas nos filmes derenianos.

Sobre esse ensaio, Margarida Leitão fala, em uma entrevista concedida à Ana Catarina Pereira e Eduardo Baggio, em 2019:

Eu nunca tinha feito ensaios audiovisuais e era uma coisa que até estava um bocado fora da minha experiência. Nesse caso, eu pensei: como a lógica do ensaio é investigar um realizador ou um determinado tipo de trabalho, eu decidi que queria investigar a Maya Deren, e mergulhei em todos os seus filmes. E aquilo foi bastante intuitivo como surgiu, de certa maneira, o ensaio porque quando cheguei ao *At land* eu comecei “mas isto faz me lembrar o *Stromboli*”. E fui buscar o *Stromboli* e comecei a criar algo ali. Na verdade, como ensaio visual, não queria que sáisse uma coisa acadêmica, no sentido de explicitar, em termos de texto ou de voz, a metodologia de realização de alguém, mas queria era criar um objeto formal que até pudesse ser passado numa instalação. Nesse caso, também explorei uma coisa diferente: o próprio objeto era uma narrativa, ou seja, aquilo são duas mulheres mas é quase como se fosse uma mesma mulher, que faz um percurso e que rejeita ficar, de certa maneira... Depois cada um interpreta a sua narrativa, mas há um lado também de desaparecimento da mulher, que rejeita ficar presa na casa, que se liberta para a natureza e que se começa a libertar dos pesos: na Maya Deren são as pedras; no *Stromboli* são as malas, e fica perdida na natureza. Gosto muito desta ideia que tem a ver também com a minha relação com o cinema, desde sempre, que é a questão da construção com imagens e sons, e como é que nós podemos, enfim, criar. (LEITÃO, 2019, p. 147)

Fica claro nessa passagem que a intenção de Leitão não era forçar uma comparação entre as duas obras, mas sim buscar aspectos parecidos, estéticos e

conceituais, que podemos reconhecer em uma e em outra, colocando as personagens como centros desse ensaio. A seguir, um *frame* desse vídeo:



Figura 1: *Frame* de Gestos do Realismo (2016)
Disponível em Vimeo – 00:12

As sequências do filme de Deren não carregam a transparência⁴⁷ de *Stromboli*: Deren constrói, em *At Land*, sequências que não são uma representação da realidade, mas, em contrapartida, enquanto imagens isoladas carregam o efeito de realidade que encontramos também nos filmes realistas. O experimentalismo de Deren traz consigo os referentes, a analogia do real, que, por sua vez, é desmontada na montagem do filme. Como já dito, a base fotográfica é fundamental nas obras derenianas, e, para ela, a negação disso é também uma negação do potencial cinematográfico.

No artigo *A “Volta do Real” e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em Caché e A Fita Branca; o abjeto em Anticristo; o banal em Mutum*, os autores fazem observações sobre o cinema realista:

No caso da ficção realista é fundamental, portanto, compreender o que há de artifício do lado da imagem (que inclui tanto o aspecto técnico – enquadramento, profundidade de campo etc. – mas também o dramático – do plano seqüência e da mise-en-scène) para a produção de um efeito de real do lado do espectador. O realismo não está comprometido em “reproduzir a

⁴⁷ Devemos a Ismail Xavier os conceitos de Opacidade e Transparência. No livro *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência* (1977) o autor analisa as teorias cinematográficas por esses dois vieses.

realidade tal como ela é” (mesmo que tenha se expressado de forma próxima a isto, por exemplo, Césaire Zavattini, abrindo um amplo flanco para objeções). O verdadeiro compromisso está em que o espectador vivencie o que vê como se vivenciasse eventos reais, com tudo o que eles têm de “ambigüidade” (BAZIN, 1991). É fundamental, portanto, que haja, na comunicação que o filme realista estabelece com seu espectador, uma significação (haverá outra forma de produção artística?) e não reprodução da realidade; a diferença é que, enquanto o cinema clássico privilegia os significados simbólicos da comunicação cinematográfica, o realismo evita-os, criando, portanto, situações audiovisuais e, enfim, filmes abertos a interpretações possíveis e não definitivas. (ALVARENGA; DE LIMA, 2010, p. 269)

Podemos traçar, a partir desse trecho, pontos de contato entre a teoria realista e a teoria – e os filmes – de Maya Deren. Primeiro, porque o efeito de realidade está presente em suas obras e a intenção não é meramente reproduzir o real ou imitá-lo (aspecto que Deren profere muitas críticas, como já argumentado anteriormente), mas criar a partir desse registro, subvertendo a sua ordem natural sem deixar que o espectador deixe de reconhecer as imagens ali apresentadas. Segundo, porque Deren busca escapar de interpretações simbólicas (embora seja, por vezes, tentador fazê-las em análises). Carolina Martínez, no prólogo de *El universo dereniano*, comenta:

Ainda que, em sua juventude, escreveu uma tese chamada *A influência da escola simbolista francesa nos poetas anglo-americanos* – cujo título podemos deduzir a importância que o símbolo tinha para ela, nessa época – e, apesar de seu pai ter sido um psiquiatra reconhecido, Deren foi-se fazendo cada vez mais contrária às análises e interpretações artísticas do tipo psicanalítica, tão em voga na época. Desse gosto inicial pelo simbolismo foi evoluindo até propor formas intraduzíveis, próximas do sentido do haikai; e, desde que fez seu primeiro filme, rechaçou qualquer interpretação de sua obra, por essa razão, chegou a retirar de circulação, em uma temporada, o filme *Meshes of the Afternoon*. (MARTÍNEZ, 2015, p. 11 – tradução minha)⁴⁸

⁴⁸ Aunque em su juventud escribió una tesina llamada *La influencia de la escuela simbolista francesa en los poetas anglo-americanos* – de cuyo título podemos deducir la importancia que para ella tenía el símbolo en esa época –, y a pesar de que su padre era un reconocido psiquiatra, Deren se fue haciendo cada vez más contraria a los análisis y a las interpretaciones artísticas de tipo psicoanalítico, tan en voga en la época. De ese gusto inicial por el simbolismo, fue evolucionando hasta proponer formas intraducibles, cercanas em este sentido al haiki; y, desde que hiciera su primera película, rechazó cualquier interpretación que de su obra se hiciera, hasta al punto de que, por esta razón, llegó a retirar una temporada de la circulación *Meshes of the Afternoon*.

Analisando alguns pensamentos de André Bazin, um dos nomes mais associados à teoria do realismo cinematográfico, encontramos tanto pontos em comum com o pensamento dereniano quanto pontos radicalmente opostos. Bazin rompe com o pensamento de alguns cineastas de vanguarda, no que diz respeito a um caminho do cinema rumo a algo absolutamente plástico e não narrativo (XAVIER, 2019, p. 79). Nesse ponto, Bazin e Deren (mesmo sendo uma cineasta de vanguarda) estão de acordo. Deren critica o cinema abstrato e plástico, justamente por este aproximar-se mais das artes já firmemente estabelecidas – como a pintura, por exemplo. Porém, enquanto Bazin pensa o cinema como uma progressão a uma narrativa cada vez mais realista, Deren recua nesse ponto, criando um cinema menos preocupado com esse realismo e mais com uma experiência visual que foge a uma realidade com referente lógico.

A profundidade de campo, para Bazin, assume uma importância essencial no cinema, pois, com esse recurso técnico, possibilita ao cineasta uma escolha maior para colocar em cena tudo o que quer mostrar – além de simular o próprio olho humano, que observa o mundo a sua volta com essa mesma profundidade de campo. Esse recurso também foi explorado por Deren (como na cena final de *At Land*, onde a profundidade de campo consegue colocar em cena uma grande extensão de praia e a personagem, ao fundo). No entanto, para Bazin e os realistas, a profundidade de campo permite um uso menor da montagem, pois coloca em cena mais informações em um único plano. Para Deren, a montagem e a desmembração em vários planos não era um problema, ou, a profundidade de campo não era usada, por ela, com essa imbricação técnica, mas como outra possibilidade visual do cinema.

Bazin e Deren talvez carreguem como ponto comum mais nítido a essência objetiva da fotografia e essa herança que o cinema carrega dela. Ambos os autores pretendem respeitar essa característica ontológica da fotografia como base cinematográfica. Ismail Xavier, no texto *O realismo revelatório e a crítica à montagem*, aponta, sobre o pensamento de Bazin:

Tal reprodução de um mundo à imagem do real não é apenas uma possibilidade do cinema, mas é essencial à sua natureza. Constitui a sua missão, pois a ele cabe manter-se fiel à sua dimensão “ontológica”: testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar assim que ela revele o que tem de essencial. (XAVIER, 2019, p. 83)

Deren, como uma defensora da base fotográfica do cinema, vai respeitá-la, porém, como um ponto de partida. Em *Cinema, o uso criativo da realidade*, Deren escreve:

O termo “imagem” (originalmente baseado em "imitação") significa, em seu primeiro sentido, a similitude visual de um objeto ou pessoa real, e no ato mesmo de especificar a semelhança ele distingue e estabelece toda a categoria de experiência visual que não é um objeto ou pessoa real. Neste sentido especificamente negativo – no sentido de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo – uma fotografia é uma imagem. (DEREN, 2012, p. 137)

O registro fotográfico, então, e o próprio cinema, são essencialmente imagem. Quando olhamos para uma fotografia e falamos - (usando o exemplo de Deren) isso é um cavalo – nada mais fazemos do que um erro técnico, tamanha a ilusão que uma imagem automática nos causa. Não podemos montar esse cavalo, pois ela não é real, podemos apenas observar a sua imagem. Não é um animal que está ali, mas um papel fotográfico, ou uma imagem digital. Mais adiante, no mesmo texto, Deren aponta:

A aplicação do processo fotográfico à realidade resulta numa imagem que é única em diversos aspectos. Primeiro, desde que uma realidade específica é a condição essencial para a existência de uma fotografia, esta não apenas testemunha a existência daquela realidade (assim como um desenho testemunha a existência de um artista) mas é, para todos os fins, seu equivalente. Esta equivalência não é absolutamente uma questão de fidelidade, mas sim de outra ordem. Se realismo é o termo usado para uma imagem gráfica que simula algum objeto real, então uma fotografia deve ser diferenciada deste como uma forma de realidade em si mesma. (DEREN, 2012, p. 138)

O cinema cria uma realidade em si mesmo. Ontologicamente, deve sua origem à fotografia. Criativamente, é capaz de subvertê-la em termos de imagem, rearranjando e modificando seus aspectos de referente (como a própria fotografia já o fez) e, por apresentar uma sequência de imagens, subverter sua narrativa mais lógica e clássica.

Diferente do que propõem os realistas, a experiência dos espectadores com um filme de Deren é de outra ordem, que não a identificação ou projeção deles mesmos naquelas ações, pois não são ações da ordem lógica – o máximo que conseguiriam

projetar é associar com algum sonho – a experiência com o cinema dereniano é da ordem das sensações. É esse tipo de identificação (ou estranhamento) que ele pretende evocar.

2.3.4 Maya Deren como formalista

Finalizando esse capítulo dedicado ao pensamento de Maya Deren, busco agora tecer aproximações dos conceitos derenianos com a teoria formalista de cinema. A princípio, o que chama atenção nessa aproximação são os fatores ligados à ideia de montagem, que assume bastante importância tanto para Deren quanto para os formalistas. Carolina Martínez, em seu livro *El universo dereniano*, aponta que: “Deren propunha fazer um uso declarado da montagem – o que a relacionava com seus colegas da Escola Estatal de Cinema da URSS – rechaçando a dependência da literatura.” (MARTÍNEZ, 2015, p. 10). Deren aproxima-se do pensamento, por exemplo, do russo Eisenstein, para quem a montagem é antes uma justaposição de planos mais do que um encadeamento dos mesmos:

Contra a montagem do cinema clássico narrativo e contra as teorias de Kulechov e Pudovkin, Eisenstein vai propor a “montagem figurativa”. Uma montagem que segue o raciocínio, que compara e define significações claras. Uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia. No seu cinema, a sucessão de eventos não obedece a uma estrita casualidade linear e não encontramos uma evolução dramática do tipo psicológico. Eisenstein prefere falar em “justaposição de planos”, ao invés de encadeamento. (XAVIER, 2019, p. 130)

Defendendo a autonomia do cinema em relação às outras formas de arte, Deren também não busca a montagem tal qual a literatura e o teatro articulam, mas, assim como Eisenstein, uma justaposição, que liga planos diferentes fora de uma narrativa clássica: uma montagem que não reforça a literalidade, mas que constrói uma possibilidade narrativa criativa, afastando-se de um encadeamento lógico dos fatos. A

isso ela também chama de cinema vertical. Isso é facilmente percebido nos seus curtas metragens: em *Meshes of the Afternoon*, ora o pé da personagem está em casa, logo em seguida na praia, e volta-se para o ambiente doméstico. Em *At Land* a protagonista está na praia para no momento seguinte estar em uma sala de reuniões, e, na sequência, novamente na praia; em *A Study in Choreography for Camera*, o bailarino está em um espaço, salta ao ar em um movimento de dança e pousa novamente já em outro espaço, diferente do primeiro. Vejamos a seguir uma sequência de *A Study in Choreography*, que exemplifica essa ideia:



Figura 2: *Frame de A Study in Choreography for Camera (1945)*

Fonte: Youtube – 00:58



Figura 3: *Frame de A Study in Choreography for Camera (1945)*

Fonte: Youtube – 1:00

Em *Cinema, o uso criativo da realidade*, Deren escreve que:

Se o cinema se destina a ocupar seu lugar entre as formas artísticas plenamente desenvolvidas, deve deixar de meramente registrar realidades que não devem nada de sua existência ao instrumento filmico. Pelo contrário, deve criar uma experiência total, oriunda da própria natureza do instrumento a ponto de ser inseparável de seus próprios recursos. (DEREN, 2012, p. 149)

Como recurso, a montagem está presente essencialmente em Deren – assim como para os formalistas – como um elemento cinematográfico capaz de transferir ao filme um aspecto criativo. O cinema não deve mimetizar a montagem de outras formas de arte, mas explorá-la tecnicamente como uma criação. Deren aponta para o fato de o cinema ser um meio metamórfico e também bidimensional (DEREN, 2015, p. 172), o que o difere, por exemplo, da pintura, que também é bidimensional, porém não metamórfica. Nesse sentido, a montagem faz essa ligação sequencial das imagens que mudam constantemente diante da tela e o tratamento dado a esta montagem vai inferir seus significados, que, no caso de Deren, não é lógico, mas sensorial.

Outro teórico ligado ao formalismo, Rudolf Arnheim, faz a sua defesa do cinema enquanto arte, partindo da ideia de criação e manipulação, muito próximas às ideias de Deren:

A maioria dos teóricos tem afirmado que até certo ponto o cinema é veículo da realidade, mesmo sendo uma substituição do real. Arnheim, no entanto, assegura que, nesse caso, o filme não pode ser arte, a partir do momento em que um artista não tem possibilidade real de manipular tal veículo. O artista teria apenas de rerepresentar a realidade, focalizando a atenção da platéia no que é representado, não no modo de tal representação. Tal como o texto de prosa educacional, tal feitura de filme teria seu valor, mas este nunca seria um valor estético, pois se dirige ao objeto e não ao modo. (ANDREW, 1989, p. 38)

Vale lembrar aqui, da divisão, citada por Suppia em *Reverbendo o bipartidarismo*: (artigo citado anteriormente) dogma da imagem – associado aos formalistas, e do dogma do objeto – associado aos realistas. Evidentemente, cineastas fomalistas, como Eisenstein, não se opõem à realidade do mundo empírico, enquanto que o pensamento realista não exclui, também, sua preocupação com a forma.

Deren, em *O cinema como forma de arte*, defende o desenvolvimento formal do cinema, o que acarreta, segundo ela, em arte:

O que lamentavelmente falta é o desenvolvimento do cinema como forma de arte, preocupado pelo tipo de percepção que caracteriza a toda disciplina artística – como a poesia, a pintura, etc.-, e dedicado a um desenvolvimento de um idioma formal tão independente do resto das formas artísticas como independentes o são umas das outras. (DEREN, 2015, p. 67 – tradução minha)⁴⁹

“Para Arhheim, todo veículo, quando usado com objetivos artísticos, retira a atenção do objeto que ele mostra e focaliza nas características do próprio veículo.”

⁴⁹ Lo que lamentablemente falta es el desarrolllo del cine como forma de arte, preocupado por el tipo de percepción que caracteriza a toda disciplina artística – comola poesia, la pintura, etc. -, y dedicado al desarrollo de un idioma formal tan Independiente del resto de las formas artísticas como independientes lo son las unas de las otras.

(ANDREW, 1989, p. 43). Mais do que por em cena as imagens, a forma como elas são mostradas, explorando os recursos próprios do cinema, ganham impacto e relevância, pois trabalham na construção de uma linguagem independente de outras artes, para o pleno desenvolvimento cinematográfico. Evidentemente as imagens postas em cena são importantes na filmografia dereniana, porém a forma de mostrá-las é essencial nesse processo, conforme tentarei explicitar nos próximos capítulos, quando analiso seus filmes.

Voltando a Eisenstein, para quem a montagem representa o poder criativo do cinema, no qual as “células” (*frames*) isoladas tornam-se um conjunto vivo e dá assim, significa aos planos (ANDREW, 1989, p. 56) vemos em Deren um pensamento congruente, pois, como escreve em seu texto *Montagem Criativa* (1947):

É óbvio que um filme não consiste em tomadas soltas, por muito ativas, fascinantes ou interessantes que possam ser, mas, no resultado final, a atenção do espectador se mantém graças ao modo como essas tomadas se unem, a dizer, graças à relação que se estabelece entre elas. Se falarmos da função da câmera como um olho que mira e registra, então a função da montagem pode ser vista como a de uma mente que pensa e compreende. (DEREN, 2015, p. 147 – tradução minha)⁵⁰

Ao longo desse capítulo busquei alguns objetivos principais. Primeiramente, uma breve discussão sobre noções de autoria, trazendo algumas percepções presentes em publicações do *Cahiers du Cinéma* e o enquadramento de autores e autoras do cinema que, sendo ou não canônicos, deixam marcas para a historiografia cinematográfica. Ou, ao contrário, por que ficam marginalizados nas questões estilísticas e teóricas acerca do cinema. Essa é uma questão que pode ter muitos desdobramentos e dificilmente encontra uma resposta satisfatória.

Em seguida, a fim de elucidar a escolha pela metodologia da Teoria de Cineastas, escolhida aqui para trazer o pensamento de Maya Deren, proponho uma breve revisão bibliográfica para que fique evidente os enfoques dessa abordagem, com o intuito de esclarecer essa escolha nessa pesquisa. Para tanto, é importante saber com que

⁵⁰ Es obvio, desde luego, que una película no consiste en tomas sueltas, por muy activas, fascinantes o interesantes que puedan resultar, sino que, en el resultado final, la atención del espectador se mantiene gracias al modo en que esas tomas se unen, es decir, gracias a la relación que se establece entre ellas. Si hablamos de la función de la cámara como la de un ojo que mira y registra, entonces la función del montaje puede ser vista como la de una mente que piensa y comprende.

métodos a Teoria de Cineastas trabalha e como ela pretende fazer emergir esse pensamento dos cineastas através de uma pesquisa acadêmica.

Um dos pontos chave dessa dissertação é trazer os conceitos derenianos em relação a uma *realidade criativa* no cinema. Nesse sentido, primeiramente trouxe algumas definições de realidade advindas tanto da filosofia como da própria arte para assim adentrar ao pensamento de Maya Deren em relação a uma construção criativa no cinema, que busca criar imagens e sequências que somente essa linguagem artística pode proporcionar, pensando principalmente nas especificidades desse dispositivo. Para Deren, o cinema é uma *abordagem da experiência*, e deve criar formas próprias, afastando-se de outras artes e valorizando o que ele tem de recursos formais próprios.

A poesia é especialmente importante para Deren, e é percebida também como um recurso criador no cinema, aproximando essas duas linguagens respeitando o que cada uma tem em relação ao seu funcionamento. Nesse sentido, o pensamento dela aproxima-se de outros pensadores, como Tarkovski, para quem o cinema é uma arte poética, e Deleuze, que defende o cinema como um bloco de sensações. O que o cinema dá a ver são contemplações de uma impressão de realidade própria.

Por fim, fez-se, ao meu entendimento, necessário situar Deren entre teorias já consagradas do cinema, realismo e formalismo, para colocá-la em diálogo com conceitos discutidos ao longo da formação teórica de cinema. Ela foi uma cineasta experimental, que levou a cabo esse termo experimentando diversas possibilidades criadoras, mesmo que em sua breve vida. Dos realistas, ela traz, sobretudo, o respeito pela herança fotográfica do cinema, mantendo a analogia com objetos e coisas do mundo real. Dos formalistas, ela herda a primazia pelos recursos formais do cinema, e pensa a montagem como uma técnica essencialmente de criação cinematográfica.

Nos últimos capítulos, dedicados às análises filmicas, retomo a essas discussões, debruçada sobre os filmes *Meshes of the Afternoon* (1943) e *At Land* (1944).

CAPÍTULO 3

ANÁLISE FÍLMICA DE *MESHES OF THE AFTERNOON* (1943)

Os capítulos 3 e 4 dessa dissertação são dedicados às análises fílmicas dos dois primeiros curta metragens de Maya Deren: *Meshes of the Afternoon* (1943) e *At Land* (1944), respectivamente. Pretendo, nesses esforços de análises, relacionar conceitos trazidos por Deren, em relação ao cinema e a seus filmes, discutidos anteriormente nesse texto, incorporando-os ou, por vezes, contrapondo-os no confronto com as imagens criadas dentro dessas obras, levando em conta os elementos próprios do meio cinematográfico trabalhados por Deren. Busco analisar se é possível encontrar nesses filmes ideias teóricas de Deren, como a construção de uma *realidade criativa* na forma como ela elabora seus filmes, em especial no tratamento da montagem, promovendo imagens e sequências que são próprias e únicas do cinema. Seguindo esse gancho, outra defesa de Deren é o afastamento que o cinema deve manter com outras linguagens artísticas, como a pintura e o teatro e analisarei se esses afastamentos são perceptíveis em suas obras aqui analisadas. O processo dereniano também aponta para um cinema *amateur*, que se afasta das produções industriais, principalmente de Hollywood, utilizando menos pessoas no processo de construção do filme, desde a ideia até a exibição, conferindo mais liberdade e controle para a/o própria/o cineasta. Veremos como esse processo acontece em seus filmes. Por fim, Deren também promove sua defesa de um cinema de poesia, partindo de seu conceito de cinema vertical, que constrói a montagem e sequência de cenas a partir da profundidade de sensações e emoções que elas evocam, se distanciando ou pouco se preocupando com um encadeamento lógico das ações. Analisarei de que forma essa construção vertical aparece em seus filmes, em especial em *Meshes*, e se há um adensamento de emoções que surgem nas sequências filmadas. Essas análises partem da metodologia, citada no capítulo anterior, da Teoria de Cineastas, que busca articular o pensamento da/o cineasta com as suas obras visuais, procurando correspondências ou contradições.

A partir do texto de Manuela Penafria, *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*, apresentado no VI Congresso SOPCOM, em abril de 2009, trago a ideia, apresentada no artigo, de que analisar um filme é sinônimo de decompô-lo, e que

a análise mesma implica em duas etapas importantes: decompor, ou seja, descrever, e, em seguida, estabelecer e compreender as relações dos elementos presentes, ou seja, interpretar. (PENAFRIA, 2009, p. 1)

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété também partem da decomposição do filme para a sua análise. Em *Ensaio sobre a análise fílmica* eles escrevem:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14)

A partir da decomposição dos filmes, destacando suas imagens *frame a frame* na sequência em que aparecem nas obras, buscarei refletir sobre os usos da linguagem cinematográfica e os elementos relacionados nos trabalhos, de forma a estabelecer e criar relações entre eles, trazendo também a ideia de Susan Sontag de que “o cinema, ao contrário do romance, dispõe de todo um vocabulário formal – a tecnologia explícita, complexa e discutível dos movimentos de câmera, edição e montagem que faz parte da realização de um filme.” (SONTAG, 2020, p.26).

Penafria, em seu artigo, aponta alguns tipos de análise possíveis, como: a) análise textual; b) análise de conteúdo; c) análise poética e d) análise da imagem e do som. Para as análises que seguem, parto de dois tipos citados acima, mesclando-os: análise poética e análise da imagem (excluindo o som pois Deren não trabalhou com esse elemento). Na análise poética, de autoria de Wilson Gomes (2004) pretende-se analisar a experiência do filme, as sensações que ele nos evoca e os sentimentos e sentidos que ele pode produzir e como isso é dado na obra. De que forma o conjunto de elementos (montagem, *mise-em-scène*, iluminação etc) podem construir essas sensações. Na análise de imagens, a abordagem vai entender o filme como meio de expressão, concentrando-se no espaço fílmico e em seus próprios meios e recursos próprios, articulando e entendendo como as escolhas da/o cineasta vão refletir na construção da obra, por exemplo, os tipos de enquadramentos e ângulos escolhidos para determinada cena, a iluminação, a montagem estabelecidas entre as imagens, etc.

Por fim, uso de fotogramas dos filmes para empreender as análises, pois, como escreve Penafria, são uma forma de capturar as imagens moventes para analisá-las e servem como suporte para a reflexão das mesmas.

3.1 Dados técnicos do filme

Ficha técnica do filme:

Direção e idéia original: Maya Deren e Alexander Hammid. Ano: 1943, 16mm, p&b.

Duração: 15 min.

3.1.1 Contexto de produção e apontamentos de Maya Deren sobre *Meshes of the afternoon*

Meshes of the afternoon foi o primeiro filme de Maya Deren⁵¹, produzido junto com seu companheiro na época, Alexander Hammid, em 1943. Inicialmente filmado sem som, uma trilha sonora foi composta e incorporada posteriormente por seu último marido, Teiji Ito, em 1957, três anos antes da morte de Maya. O curta foi filmado em duas semanas, no apartamento em que Deren e Hammid moravam na época e em outras locações, na cidade de *Los Angeles*, e conta com aproximadamente 15 minutos de duração.

Em *A magia é nova* (2015) Deren escreve sobre o processo de *Meshes of the Afternoon*:

Meshes of the afternoon começa com uma sequência de câmera subjetiva em que só são visíveis os pés e a sombra da mulher. O resto do filme é resultado dessas colaborações perfeitas em que uma ideia avança para uma pessoa e

⁵¹ Deren trabalhou, nesse mesmo ano de 1943, em outro filme com o artista Marcel Duchamp, chamado *Witch's Cradle*, que nunca foi finalizado. Deren não comenta muito sobre esse filme em seus textos, e acredito que pelo fato dele ser muito mais duchampiano do que trazer marcas autorais de Deren. Por esse motivo, considero que o primeiro filme autoral de Maya seja *Meshes*.

espontaneamente é aceita por outra, ou é imediatamente reconsiderada e rechaçada por ambas. É muito diferente das histórias que se contam nas conferências, onde as intuições delicadas e sensíveis que proporcionam uma vitalidade e um significado reais se perdem de algum modo, sob os mares de argumentos, justificativas e análises. *Meshes of the Afternoon* trata das realidades interiores de um indivíduo e do modo como o subconsciente desenrola, interpreta e elabora um acontecimento aparentemente simples e casual, para convertê-lo em uma experiência emocional crítica. Culmina com um final duplo, em que parece que o que foi feito na imaginação se fez com tal energia que se volta em realidade. Usando técnicas cinematográficas para provocar o deslocamento de objetos inanimados, simultaneidades inesperadas, etc., esse filme estabelece uma realidade que, ainda baseada em algum modo na lógica dramática, só pode existir no cinema (DEREN, 2015, p. 64 – tradução minha).⁵²

Nesse trecho, Deren elabora de certa forma uma sinopse do filme e também aponta alguns mecanismos tanto de logística (como as ideias que eram discutidas entre ela e Hammid e a colaboração mútua) como de linguagem cinematográfica, como os movimentos de câmera e as escolhas estéticas, além de uma ideia geral da história. Pode-se perceber, pelo trecho final, que Deren é consciente do tipo de narrativa que propõe, longe da lógica comercial, valorizando as possibilidades obtidas através da manipulação da câmera e edição cinematográfica.

Deren, a princípio, pensou em realizar o filme sozinha, mas como não era viável filmar (em câmera móvel) e atuar ao mesmo tempo, firmou essa parceria com Hammid.

Esse começo tomou a forma de um filme sobre uma mulher que estava dormindo e via a si mesma em sonho; logo ficou evidente que não poderia filmar e atuar ao mesmo tempo, assim esperava que meu marido estivesse livre para poder desenvolver o conceito do filme e executá-lo comigo. (DEREN, 2015, p. 63 – tradução minha).⁵³

⁵² *Meshes of the Afternoon* empieza com una secuencia de cámara subjetiva en la que solo son visible los pies y la sombra de la chica. El resto de la película es el resultado de una de esas colaboraciones perfectas en las que una Idea avanzada por una persona es espontáneamente aceptada por la otra, o es inmediatamente reconsiderada y rechazada por ambas. Era muy distinto a las historias que se cuentan en las conferencias, en las que las intuiciones delicadas y sensibles que proporcionan una vitalidad y un significado reales, se pierden de algún modo bajo el maremagno de argumentos, justificaciones y análisis. *Meshes of the Afternoon* trata de las realidades interiores de un individuo y del modo en que el subconsciente desarrolla, interpreta y elabora un acontecimiento aparentemente simple y casual, para convertirlo en una experiencia emocional crítica. Culmina con un final doble, en el cual parecería que lo realizado en la imaginación se hace con tal energía que se vuelve realidad. Usando técnicas cinematográficas para provocar la dislocación de objetos inanimados, simultaneidades inesperadas, etc., esta película establece una realidad que, aunque basada de algún modo en la lógica dramática, solo puede existir en el cine.

⁵³ Este comienzo tomó la forma de una película sobre una chica que se quedaba dormida y se veía a sí misma en el sueño; pronto se hizo evidente que yo no podía filmar y actuar al mismo tiempo, así eu esperaba a que mi marido estuviera libre para poder desarrollar el concepto de la película y lo ejecutara conmigo.

Desse modo, deu também a Hammid um espaço ativo dentro dessa produção, dividindo ideias e escolhas formais e estéticas. Deren inaugura sua carreira autoral dentro do audiovisual com essa obra, que foi premiada em 1947 no festival de Cannes e começa a desenrolar ideias que serão potencializadas em trabalhos posteriores (como será analisado no próximo filme, *(At Land – 1944)* embora esse seja seu trabalho mais conhecido e reconhecido. De certa forma, podemos considerar um prelúdio de sua produção no cinema: aqui ela começa a explorar as questões de um deslocamento espaço temporal, e, ainda que não com tanta evidência, inserções coreográficas, característica que marcará alguns de seus filmes posteriores. Em *Meshes*, no entanto, Deren vai trazer a questão onírica de maneira bastante forte, o que fica mais claro a partir da análise que proponho desse curta, a seguir.

3.1.2 *Meshes of the Afternoon*: O cinema vertical de Maya Deren e a realidade criativa que aprofunda sensações.

“Em sua arte – seja a arquitetura, seja a poesia -, (o artista) não reproduz uma realidade existente; tampouco se limita a expressar suas reações diretas de prazer ou dor. Começa com os elementos dessa realidade – a pedra, a cidade, outras pessoas – e os relaciona formando uma realidade nova, até então inexistente, que passa a ser um elemento a mais em sua própria manipulação.”

Maya Deren⁵⁴

⁵⁴ En su arte – bien sea la arquitectura, bien sea la poesía -, no reproduce una realidad existente; tampoco se limita a expresar sus reacciones directas de placer o dolor. Empieza con los elementos de esa realidad – la piedra, la ciudad, otras personas – y los relaciona conformando una realidad nueva hasta entonces inexistente, que pasa a ser un elemento más en su próxima manipulación. (DEREN, 2015, p. 219)

No início desse curta, Deren vai apresentando elementos importantes que aparecem de forma espiralada ao longo da trama, objetos que vem e vão, transitando entre um espaço desperto e de sonho. A personagem principal é interpretada por ela mesma e outra personagem que aparece é interpretada por Hammid, marcando também sua defesa por um cinema *amateur*, sem contratação de atores profissionais.



Figura 4: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 00:21
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 5: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 00:38
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 6: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 00:55
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 7: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 01:07
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A flor, os pés, a escada e a chave são objetos que aparecem com bastante potência nesse trabalho. Deren confere uma importância e um *tornar visível* objetos banais do cotidiano, transformando-os em imagens potenciais, tal como as imagens criadas na poesia, um *tornar sensível* algo recorrente. Isso fica evidente dada a escolha por *close-ups* desses objetos, colocando-os em evidência muitas vezes durante o filme.

A primeira cena, representada pela figura 4, mostra a flor sendo pousada na rua

por uma mão e logo aparece a personagem de Deren pegando, primeiro simbolicamente, apenas com as sombras e depois de fato tomando posse dela.



Figura 8: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 00:32
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 9: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 00:34
Fonte: *Meshes of the Afternoon* (1943)



Figura 10: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 00:43
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A flor aparecerá ainda muitas vezes durante a narrativa, o que veremos em seguida, mas esse início já marca um tom poético e onírico, misturando projeções com *realidade*, e a própria opção por uma imagem esmaecida nesse último frame (figura 10) marca uma atmosfera de sonho.

Os outros planos mostrados, dos pés e da escada, que também aparecerão adiante, insinuam o movimento e o transitar – entre espaços não lineares – que a narrativa traz ao longo de seus quase 15 minutos. A chave complementa, com um objeto posto em cena para acessar nossas emoções, memórias e afetos, um abrir e fechar emocional e não mecânico.

Adiante, a mulher sobe as escadas mostradas na figura 6, tenta abrir uma porta, a chave escorrega de suas mãos, descendo escada abaixo, onde é prontamente buscada. A porta é aberta, então, pela primeira vez, e a chave fica afixada à fechadura.



Figura 11: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 1:11
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Ao adentrar essa casa, agora é apresentado em detalhes o ambiente interno onde se passará diversas cenas da narrativa. Os ângulos variam entre mais abertos, abrangendo o máximo do ambiente, dada as particularidades da própria câmera disponível, e planos detalhes de objetos que Deren pretende potencializar em imagens. Mais adiante, esse mesmo ambiente sofrerá deslocamentos de seus objetos originais, entrando em contexto com a narrativa.



Figura 12: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 1:37
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 13: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 1:37
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 14: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 1:50
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 15: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 1:54
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 16: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 1:59
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 17: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 2:15
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Deren vai percorrendo, com uma câmera subjetiva, os ambientes dessa casa, primeiramente no andar térreo e em seguida avançando pela escada, quando tem a visão, pela porta entreaberta, do quarto, no segundo andar.

Nesse momento, um pedaço desse cômodo ganha destaque, e um objeto em específico é apresentado: a poltrona.



Figura 18: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 2:39
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Essa poltrona, diante de uma grande janela, vai marcar uma segunda parte do filme, onde os acontecimentos vão se desenvolver no plano do sonho, já que a protagonista vai repousar e adormecer nesse móvel. Os lugares e objetos serão reapresentados, ressignificados agora por um estado onírico, que é puramente mental, no qual a narrativa vai se desenrolar. A janela, ampla e descortinada, funciona como uma espécie de tela onde a mulher vê a si mesma percorrendo esses lugares domésticos, tão familiares ao seu cotidiano.



Figura 19: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 2:51
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 20: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 2:53
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A mulher senta-se com a flor em suas mãos, a mesma que ela captou no início da trama, onde agora repousa delicadamente entre suas pernas. O corte seguinte, um close em seu olho – que lembra as fotografias do surrealista Man Ray – vai marcar simbolicamente a passagem narrativa do sonho. De uma forma sutil, porém bem marcada, Deren nos mostra o quanto o seu roteiro é planejado, como sempre reafirma, e que o sonho aqui não é um resultado obtido no inconsciente, como nos filmes surrealistas, mas um processo de escolhas conscientes. Embora haja essa marcação nítida de passagem no filme, Deren a faz de forma não convencional, procurando ângulos que não revelam ou entregam didaticamente aos espectadores o acontecimento, mas que sugerem sensações, mais do que as representações, essas cenas nos provocam uma estesia de sono, de repouso, do olho cansado que repousa junto com o corpo sentado na poltrona. Dessa forma, Deren pretende sempre evocar sensações através da visualidade das cenas, ao invés de explicar acontecimentos e fatos.

Do olho aberto, Deren salta para uma imagem subjetiva da vista da janela, indo novamente para uma imagem do olho – agora fechado – e da mesma vista da janela um pouco escurecida. O que nos revela que essa luz mais amena não é uma passagem do tempo, mas sim uma condição vista no sonho, são as sombras das árvores, que continuam projetando-se da mesma forma no chão, não indicando, por exemplo, uma passagem do dia à noite, mas sim do desperto para o sonho. Embora, sendo uma imagem dentro do sonho, a própria percepção de tempo e espaço já é relativizada. O tempo e o espaço, aqui, não são lógico-narrativos, mas sim construções do inconsciente.



Figura 21: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 2:56
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 22: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 3:01
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 23: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 3:04
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A partir disso, os caminhos da protagonista são narrados dentro da sua cabeça e expostos nesse ambiente enclausurado da casa. Ela refaz o caminho inicial até chegar ao cômodo onde se encontra a poltrona, mas esse caminhar apresenta transformações.

Da janela-tela, ela vê, agora emoldurada por uma forma cilíndrica, uma personagem, um espectro como que fantasiado, como um guia de jornada dentro de seu sonho.



Figura 24: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 3:20
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 25: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 3:29
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Essa personagem difícil de definir é mais fácil de descrever: uma silhueta humana envolta em capa preta, com um espelho no lugar da face e a flor, antes nas mãos e pernas da protagonista, agora em suas mãos, sendo exibida. O espectro – chamarei assim – *olha* para a mulher, embora não tenha olhos. Por ser um espelho, na verdade o que faz é refletir o que se está apontando. A protagonista então se olha nos *olhos* do espectro.

Novamente no ambiente externo, ela corre por essa calçada chegando à escada que dá acesso a casa (figuras 26 e 27). Deren utiliza um ângulo que evidencia as pernas e pés, numa espécie de primeiro plano invertido, assim como já havia utilizado no início do filme. Esse destaque para os pés acompanhará Deren em outras produções, será muito visto em *At Land* (1944), por exemplo, e evidencia essa marca de seus trabalhos em pensar o espaço e o tempo, esses descolamentos improváveis ou fora da lógica, mas, como defendido por ela, como passagens que somente o cinema pode proporcionar. Aqui aparecem então conceitos derenianos que ela mantém em sintonia tanto teórica como visualmente, marcando seu pensamento consistente sobre o cinema e aproximando-o da poesia, onde o tempo não precisa acompanhar a lógica temporal, mas que vem acompanhado de sensações estéticas, como uma forma muito particular de ser entendido, tanto por ela, como realizadora, como para quem a assiste. Ela diz, em *Poetry and the Film* (1953)⁵⁵ que um dramaturgo e um poeta, por exemplo, podem olhar para a mesma experiência, mas cada um sairá diferente disso, pois olham de ponto de vista distintos e estão preocupados com elementos diferentes e que a poesia – e o cinema de poesia – não está preocupado com o que está ocorrendo mas sim com o que parece ou significa, criando formas visíveis para o que é invisível, que é o sentimento ou a emoção. (DEREN, 1953)

⁵⁵ O áudio completo desse evento pode ser encontrado em: Rare Audio from Anthology Film Archives, disponível em <https://ubu-mirror.ch/sound/afa.html>



Figura 26: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 4:00
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 27: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 4:04
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Ao chegar a casa, o olhar da personagem é curioso, examinando o lugar como um ambiente novo, deslocando a câmera entre primeiros planos e planos subjetivos. A lente a olha, e também funciona como seu próprio olho percorrendo o lugar, que é rerepresentado diante da tela.



Figura 28: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 4:09
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 29: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 4:17
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 30: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 4:25
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

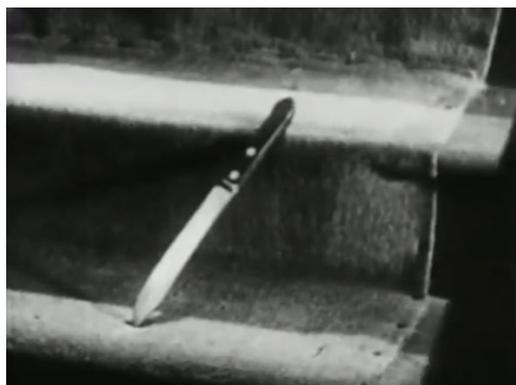


Figura 31: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 4:29
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Alguns objetos vão aparecer deslocados, como a faca, que antes estava na mesa junto ao pão, e agora aparece colocada entre um degrau e outro, adentrando num clima onírico quase de pesadelo, substituindo o telefone, que aparecia antes nesse mesmo lugar. Cria-se assim, outra imagem nova para o mesmo local, que conseqüentemente, evoca outras sensações.

A mulher sobe ao segundo andar, focando primeiramente nos pés – novamente – mostrando esse deslocar pela casa. Em seguida, o foco é em seu corpo, realizando movimentos coreográficos juntamente ao ambiente, interagindo e se moldando a ele.



Figura 32: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 4:47
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 33: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 5:05
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Vale lembrar que Deren, antes de começar a rodar seus filmes, já havia trabalhado com a coreógrafa Katherine Dunham, portanto a questão da dança sempre foi latente em seus trabalhos, já desde essa primeira película. A forma como ela dança com seu corpo juntamente com a câmera é uma das marcas autorais de Deren, que não deixa de aparecer em nenhum de seus filmes.



Figura 34: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 5:32
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 35: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 5:43
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 36: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 5:58
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Ao adentrar o quarto, a mulher vê seu duplo dormindo na cadeira e se aproxima, tendo seus rostos e corpos iluminados pela janela que permanece à frente da poltrona.



Figura 37: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 6:08
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 38: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 6:22
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

É interessante notar como a iluminação muda em pouco tempo, sendo primeiramente mais difusa, iluminando bem todo o ambiente, para logo ser mais direcionada, lembrando as luzes das pinturas barrocas. Como se houvesse uma passagem grande de tempo entre um *frame* e outro, o que é logo quebrado novamente quando a mulher ativa (mas personagem do sonho) aproxima-se da janela e vemos um dia claro.



Figura 39: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 6:30
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A partir disso, o filme entra em um novo *looping* onde a personagem vai assistir a outro duplo seu no ambiente externo novamente, percorrendo os mesmos caminhos, que sempre mudam a organização dos objetos, simulando a narrativa não linear e não lógica dos sonhos. A personagem espectro aparece nessa calçada, e a mulher (a personagem agora que está dentro do sonho da personagem do sonho) está cada vez mais próxima dessa figura estranha, tentando descobrir para onde essa espécie de guia vai conduzi-la.



Figura 40: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 6:31
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 41: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 6:37
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 42: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 6:39
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Na sequência da mulher que observa a si mesma pela janela, aparece seu duplo, em um corte que não precisa onde ela está, tirando a chave (elemento que já é apresentado no início do filme) da boca, e em seguida já aparece dentro da casa, perseguindo o espectro. Mais uma vez a chave é mostrada em destaque nessa cena, deslocada da fechadura da porta, evocando uma sensação de integridade ao corpo da mulher; a chave como um elemento íntimo das emoções, como potência de imagem, e não mero objeto utilitário.



Figura 43: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 6:50
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 44: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 6:53
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A próxima cena retorna às escadas, onde novamente a mulher vai subir, agora com o objetivo de perseguir a figura da capa preta. Porém, essa subida é diferente das outras, num clima quase de terror angustiante, a escada parece mover-se sempre em sentido contrário ao corpo de Deren.



Figura 45: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:07
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 46: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:10
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 47: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:13
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 48: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:15
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 49: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:17
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 50: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:18
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 51: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:19
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 52: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:22
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 53: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:24
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Sobre essa cena na escada, Deren escreve, no texto *Fazendo filmes com uma nova dimensão: o tempo* (1946):

Em *Meshes of the Afternoon*, usou-se a inclinação da câmera de um lado ao outro para criar a impressão de uma escada oscilante. Essa cena se passou em um momento do filme onde era necessário produzir a impressão de que até uma escada aparentemente inanimada conspirava (como o resto dos objetos do filme) para frustrar o esforço de uma garota por chegar a alguma parte. A figura que havia precedido a garota subia as escadas normalmente; mas essas mesmas escadas passam a ser ativas e parecem jogar de volta a garota quando esta tenta subir. (DEREN, 2015, p. 81 – tradução minha) ⁵⁶

E complementa, adicionando alguns detalhes técnicos:

⁵⁶ En *Meshes of the Afternoon*, se usó la inclinación de l cámara de un lado a otro para crear la impresión de una escalera oscilante. Esta escena sucede en un momento de la película en el que era necesario producir la impresión de que hasta una escalera aparentemente inanimada conspiraba (como el resto de los objetos de la película) para frustrar el esfurezo de una chica por llegar a alguna parte. La figura que había precedido a la chica subia las escaleras normalmente; pero esas mismas escaleras pasan a ser activas y parecen arrojar hacia atrás a la chica cuando esta intenta subir.

Para rodar a cena, Alexander Hammid filmou com uma câmera na mão de pé em cima da escada, e eu, que atuava nessa sequência, começava a subir desde baixo em direção à câmera simulando uma caída forte e acidentada, primeiro à direita e logo à esquerda. Sincronizamos nossos movimentos de modo que, quando eu caía à direita, ele inclinava a câmera para a esquerda e vice versa. Para tanto, minhas caídas pareciam ser provocadas pela inclinação da escada. (DEREN, 2015, p.81 – tradução minha)⁵⁷

Deren faz com que seu próprio corpo acompanhe os movimentos da câmera - porém na direção contrária - sempre móvel, promovendo uma coreografia e uma unidade entre um e outro, já que, apenas o corpo ou apenas a câmera, não dariam conta de proporcionar a sensação que ela planejou para a cena, trazendo para a tela os aprendizados sobre dança que já a acompanhavam desde antes. A plasticidade da cena é tão marcante que Deren comenta sobre uma curiosidade nas vezes que exibiu esse filme: “Está é uma das sequências mais efetivas dentre todas em meus filmes, tão real que, às vezes, membros da audiência que são particularmente sensíveis a ficarem tontos tinham que fechar os olhos.” (DEREN, 2015). Essa unidade corpo-câmera sugere uma aproximação íntima com o processo de filmagem e uma consciência plena dos aparatos que ela utilizava, o que sempre reforçou em seus textos: tirar o máximo de proveito de seus equipamentos simples e as possibilidades da linguagem cinematográfica. Se o cinema é a arte do movimento e do espaço, é possível explorar movimentos criativos sem com isso - e talvez até por isso -, contar com equipamentos sofisticados.

Exausta, finalmente chega ao topo, observa a figura e tenta se comunicar com ela, o que percebemos no filme através dos seus lábios, que se movem.

⁵⁷ Para rodar la escena, Alexander Hammid filmo con la cámara en mano de pie encima de la escalera, y yo, que actuaba em esta secuencia, empezaba a subir desde la parte de abajo em dirección a la cámara simulando una caída fuerte y accidentada, primero hacia la derecha y luego a la izquierda. Sincronizamos nuestros movimientos de modo que, cuando yo caía hacia mi derecha, él inclinaba la cámara hacia la izquierda y viceversa. Por tanto, mis caídas parecían estar provocadas por la inclinación de las escaleras.



Figura 54: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:42
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 55: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:47
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 56: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:51
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

O contato mais direto e próximo com esse espectro, que agora está dentro desse ambiente íntimo da casa, e, mais ainda, ao lado da cama, vai resultar na sequência mais angustiante do filme, onde a mulher, numa espécie de fuga, recua as escadas.



Figura 57: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 7:56
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 58: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:03
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Nesse close no *rosto* da personagem percebemos mais nitidamente que se trata de um espelho, refletindo o próprio ambiente e mudando, através da cor refletida, o impacto visual da figura. A imagem construída desse *espectro* é potencialmente poética, pois não explica a si mesma, antes, é sentida e provoca sensações que conduzem a outras imagens sensoriais dentro da narrativa. Os próximos cortes mostram o corpo da mulher em fuga e sua expressão assustada.



Figura 59: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:13
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 60: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:14
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 61: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:15
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 62: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:16
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 63: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:17
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 64: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:22
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Essa cena é feita de cortes rápidos (aproximadamente um segundo entre um corte e outro) como uma sequência mesmo de fotografias. Aqui, Deren usa a técnica da câmera reversa, que ela irá repetir em outras produções, como *At Land*. Primeiro, é mostrado a mulher descendo as escadas, se afastando do segundo andar, e, logo em seguida, as mesmas imagens são mostradas reversamente, agora se aproximando. Deren defendeu, como citado anteriormente nesse trabalho, o potencial criativo que a câmera reversa pode proporcionar, e isso entra em consonância com um uso criativo da

linguagem cinematográfica, que é seu próprio potencial em criar espaços e tempos próprios, nas palavras de Deren: “um desfazer-se no tempo.” (DEREN, 2015, p. 143). O tempo, nos filmes derenianos, e em exemplo aqui em *Meshes*, não é contínuo, mas se refaz e desfaz a serviço dos sentimentos e sensações evocadas.

O terço final do filme é um desafio à parte na questão analítica, já que é repleto de imagens potencializadas e apresenta uma complexidade que vem em crescente até a soma de vários elementos que vão se juntar nessa última parte. As múltiplas personagens, que podem bem ser apenas uma, replicadas, se encontram, e as atitudes de uma se refletem na outra e na dinâmica da história.

Após a cena da escada, há um close na protagonista, mas não sabemos de fato qual Doppelgänger é representada ali.



Figura 65: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:23
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 66: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:24
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

O que podemos saber, de fato, é que ela enfim adentrou o quarto e está olhando para a cama, onde a flor deixada pelo *espectro* se transformou na faca, uma arma, portanto, uma ameaça que estava em posse de outra *pessoa*. A plasticidade da cena é importante, visto que Deren faz o brilho do metal da faca refletir no rosto da mulher, ambas em um plano detalhe.

A primeira mulher a aparecer na trama continua adormecida no sofá, e um de seus duplos, a que está no cômodo, olha novamente pela janela e mais uma vez vê o *espectro* caminhando pela calçada. A mulher adormecida continua em segurança e intacta, embora constantemente ameaçada. Nessa repetição que se mostra, da mulher

olhando pela janela e o *espectro* no jardim, há novamente essa passagem espaço-temporal ilógica, já que, de dentro do quarto, esse *espectro*, que é apenas um, já se encontra novamente num ambiente externo, sem mostrar – o que de fato não é necessário – como ele se deslocou até ali, provando esse movimento fluído que acompanha toda a narrativa, além de outro duplo estar também perseguindo a figura da capa preta. A luz, dentro do quarto, está aqui concentrada diretamente no rosto dessas mulheres.



Figura 67: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:31

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 68: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:36

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 69: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:37

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 70: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:43

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

O corte seguinte é da mulher que está olhando pela janela. As próprias imagens evidenciadas pelos *frames* colocam essa mulher em duplo, já que aparece tanto seu rosto

como seu reflexo no vidro. Há uma cena que se repete, em que ela tira a chave de dentro da boca. Aqui, no entanto, essa chave se transforma em outro objeto, também já conhecido dos espectadores: a faca. Ela vai aparecer na mão da mulher que está lá fora e que vai entrar novamente na casa agora munida dessa arma. Assim como a chave, a faca também funciona aqui como uma extensão do corpo dessa mulher: antes de ser um mero objeto, é também a representação de um estado de espírito.



Figura 71: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:54

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 72: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 8:57

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 73: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:00

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 74: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:02

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 75: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:07

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Dentro da casa, há o encontro dos três duplos. Elas fazem uma espécie de jogo com os objetos da chave (reaparecendo na mesa) e da faca, onde cada uma segura a chave para ver no que ela vai se transformar, se vai se transformar em algo. Primeiramente, a mulher que está adentrando esse ambiente, empunhada da faca, coloca-a sobre a mesa, onde ela se transforma na chave.



Figura 76: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:11

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 77: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:17

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 78: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:20

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Antes dos cortes e transformações desses objetos, vemos uma das mulheres numa espécie de transe. Uma das potencialidades do cinema é criar, justamente, conexões entre imagens diferentes. Aqui, vemos esses objetos, como a chave, provocando essas reações puramente estésicas, através das imagens. Elas nos contam menos sobre elas, enquanto matéria, mas mais sobre o que elas evocam em termos emocionais.



Figura 79: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:27

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A seguir, há closes nas mãos e rostos das personagens.



Figura 80: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:31

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 81: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:33

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 82: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:48
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 83: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:53
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 84: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 9:55
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 85: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:00
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 86: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:02
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 87: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:04
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 88: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:05

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A mão onde a chave se transforma em faca se difere das outras por estar pintada de preto. A interpretação para essa cena é, como todo o filme, aberta, mas podemos pensar numa referência ao *espectro*, que está sempre coberto por uma capa dessa mesma cor. A revelação da faca mostra a surpresa e apavoramento estampado no rosto das outras mulheres. Aqui, mais uma vez, a relação de sensações entre os cortes do filme, e o que as imagens provocam.

A primeira mulher, dormindo na poltrona, é mostrada no corte seguinte, agora mexendo a cabeça, como se reagindo inconsciente ao sonho.



Figura 89: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:07

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

O próximo corte vai mostrar uma dessas mulheres em uma transformação visual, agora portando um par de óculos espelhado super convexo, como se fossem duas semi esferas de espelhos no lugar das lentes. Essa personagem, munida da faca, levanta-se da mesa diretamente para outro espaço, externo, e caminha – com ângulos mostrando apenas seus pés – por diversas paisagens, que até então não apareceram na trama, como a praia e um campo. Novamente aqui, Deren quebra com a lógica da narrativa e também com a lógica espaço temporal, pois com cortes rápidos a mulher atravessa vários lugares para chegar novamente dentro do quarto. A expectativa de linearidade é sempre rompida durante toda a história, e, se há um sentido simbólico, me parece que é sempre o caminhar e atravessar essas fronteiras, físicas e narrativas, numa espécie de odisséia cinematográfica dessas mulheres. Um ato talvez autorreferencial, já que a própria Maya está sempre atravessando e quebrando essas fronteiras, embora aqui, como seu primeiro trabalho, começando essa caminhada.



Figura 90: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:13
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 91: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:16
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 92: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:19
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 93: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:22
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 94: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:23
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 95: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:25
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 96: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:29

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A transformação da mulher não é apenas visual, já que por um momento é como se ela mesma se transformasse no *espectro*, e, conseqüentemente, na vilã da trama, que agora tenta atacar seu duplo adormecido. Esse ataque, porém, pode ser na realidade uma forma de despertar – a mulher que dorme que é também ela mesma.



Figura 97: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:36

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 98: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:42

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 99: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:43

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Encaminhada agora para os minutos finais, vemos a mulher despertando do sono e vendo uma pessoa nova – um homem – que entra em cena a partir daqui. Essa personagem é interpretada por Hammid.



Figura 100: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:45

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 101: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 10:47

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Num misto de espanto e alívio, por ficar entendido que esse homem é alguém familiar, ela é ajudada por ele a levantar da cadeira, e o que achávamos que era o final do sonho, é o início de um novo *looping* onde os objetos e pessoas vão mudar novamente e serem ressignificados para mudar de perspectiva dentro da história.

Do quarto no segundo andar, as personagens aparecem, no corte seguinte, já na sala da casa, no térreo, e fica evidente que é mais um capítulo do mesmo sonho, que ainda não foi findado.



Figura 102: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 11:01

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 103: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 11:05

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

O telefone aparece na escada, retomando a posição do início do filme, e a flor, já conhecida, aparece nas mãos do homem, que sobe ao segundo andar, seguido da mulher. Há um movimento de parada da personagem de Deren, no início da subida, com um olhar confuso, onde ela volta os olhos à mesa, onde outrora havia suas três *Doppelgängers*, num misto de familiaridade e dúvida.



Figura 104: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 11:12
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 105: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 11:13
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 106: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 11:17
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 107: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 11:30
 Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

No último *frame* (figura 107) vemos o homem numa evidente referência à personagem do *espectro*, já que ambos se encontram na mesma posição, ao lado da cama, repousando a flor sobre ela. Algumas outras evidências e uma sugestão de que sejam a mesma *pessoa*, em momentos diferentes do sonho, como se houvesse uma transformação, vão aparecer adiante. Também certo entendimento de que a própria mulher percebeu isso, sem sabermos se ela sabe se está desperta ou não.



Figura 108: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 11:40

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 109: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 11:43

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

De forma inversa, agora é o rosto do homem que está refletido no espelho, e não o espelho que está no lugar do seu rosto. A flor é um elemento narrativo bastante forte aqui, já que é o primeiro objeto a aparecer na trama, e sua posse foi sempre revezada, ora com a mulher, ora com o *espectro*, ora com o homem. De forma suave é agora repousada na cama, junto à mulher.



Figura 110: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 11:50

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A imagem da mulher, que parece repousar tranquilamente com a flor, evoca essa sensação de alívio, *a priori*, por estar entre elementos familiares. A combinação da flor, na cama e o rosto da mulher convida o espectador a relaxar, como uma ilustração de paz.

A figura masculina, que logo senta na cama, acaricia o corpo da mulher. Essa, por sua vez, abre os olhos, a flor é transformada na faca, e ela aparece dando o golpe final nesse homem *espectro*, como o fim de uma luta e um jogo que foi o conflito principal da narrativa até então, a luta por certa sobrevivência, de forma onírica (literalmente) dela e de seus duplos. Quem sabe o fim da odisséia dessas mulheres. Em questão de segundos, Deren consegue transitar entre emoções diferentes, gerando uma quebra de expectativa.



Figura 111: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 12:03
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 112: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 12:20
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 113: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 12:23

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Ao deferir o golpe com a faca, o rosto do homem – ou do *espectro* – se desfaz em pedaços de espelhos, onde vemos refletido o mar, por onde essa mulher já caminhou. Esses pedaços do vidro vão cair em outra localidade, de outra ordem espaço temporal: à beira da praia.



Figura 114: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 12:27

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 115: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 12:33

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A última sequência, agora no minuto final do filme, vai trazer o homem novamente à narrativa, percorrendo o caminho de entrada da casa. Os ângulos são parecidos com as primeiras cenas, onde a mulher, ainda desperta, vai entrar na casa pela primeira vez. A flor vai aparecer na porta de entrada e nota-se que a chave permanece na fechadura, onde foi deixada na primeira vez.



Figura 116: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 12:43
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 117: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 12:47
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 118: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 12:53
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 119: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 12:58
Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

No entanto, ao adentrar a casa, agora pela última vez vista na película, a cena encontrada é diferente do – provavelmente – esperado pelo homem que chega. As

imagens finais, que marcam o fim do filme, são de uma carga dramática muito intensa e trágica. O espelho, despedaçado à beira mar, volta ao chão da casa, ao lado da mulher, que continua na poltrona, segurando um pedaço dele.



Figura 120: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 13:12

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 121: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 13:18

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)



Figura 122: *Meshes of the Afternoon* (1943) – 13:21

Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

Ao fazer essa decomposição do filme busquei apresentar cenas importantes de toda a obra, em uma ordem cronológica, para que a narrativa pudesse ser percebida. Fez-se necessária a descrição das cenas e seus movimentos, pois, como uma característica própria da obra, e, portanto, de suas imagens, elas não são auto explicativas, e por esse motivo julguei necessário um acompanhamento verbal das ações. Agora, como um movimento de volta ao filme, depois de sua decomposição, trago algumas conclusões, voltando à obra e às perspectivas teóricas de Deren.

Primeiramente temos algumas inserções de coreografias, onde o corpo de Deren, que também interpreta, acompanha ou contraria os movimentos da câmera, num diálogo estético que vai se adensar em produções posteriores, mas que já é presente aqui. A questão das localidades, que desafiam o entendimento lógico espaço temporal, já aparecem bastante sistematicamente em *Meshes of the Afternoon*, com cenas que começam em um lugar e continuam em outro, o que reforça duas questões, *a priori*: a montagem, elemento cinematográfico bastante defendido como um potencial criativo do cinema, por Deren, e a negação de uma narrativa tradicional e transparente, dominante em Hollywood, principalmente nesses anos de 1940. Maya coloca-se na contramão, tanto em termos estéticos quanto em termos de produção. O cinema de Deren não é condicionado pela lógica da dramaturgia clássica, sobretudo os elementos formais trabalhados por ela, como a montagem, a *mise-en-scène*, a fotografia e os enquadramentos e ângulos, obedecem à ordem de criar uma atmosfera do sensível, evocar sentimentos, e não a um encadeamento lógico das ações. A isso, devemos sua ligação íntima com um cinema de poesia.

No simpósio que participou em 1953, *Poetry and the Film*, Deren explica o que para ela é poesia e cinema de poesia, a fim de preparar um público que, ao esperar um filme de aventuras, pode se frustrar diante da experiência que vem de um filme poético. Deren afirma que a poesia, antes de tudo, é uma *abordagem da experiência* e esse é o ponto mesmo onde ele ataca em um filme poético. Ela fala ainda da sua defesa por um cinema vertical, na época pouco entendido – e muito debochado – por seus pares.⁵⁸

Nesse cinema, a montagem tem um ataque vertical e não horizontal, no sentido de que não está organizado pela lógica da ação, mas ligado por emoções em comum. Um encadeamento emocional e não lógico. Está preocupado com as ramificações do

⁵⁸ Dentre os participantes do Simpósio Poetry and the Film, à seriedade de Deren em expor seus pensamentos de forma consistente, contrasta com o tom debochado de seus interlocutores, em especial Dylan Thomas, que claramente procurava desautorizar o pensamento de Deren tornando-o risível.

momento, em suas qualidades de profundidade. Ela diz: “um poema, a meu ver, cria formas visíveis ou auditivas para algo que é invisível, que é o sentimento, ou a emoção, ou ao conteúdo metafísico do movimento.” (DEREN, 1953 – tradução nossa)⁵⁹. Mais adiante, diz ainda: “Os curta metragens, a meu ver (e são curtos porque é difícil manter intensidade por um longo período de tempo), são comparáveis aos poemas líricos e são completamente ‘verticais’, ou, o que eu chamaria de construção poética, e são completos como tais.” (DEREN, 1953 – tradução nossa)⁶⁰

Em outra passagem, em que ela continua a desenvolver sua defesa por um cinema vertical, e que vem de encontro com o filme analisado aqui, Deren desenvolve:

A relação entre as imagens nos sonhos, na montagem e na poesia é: elas estão relacionadas porque são mantidas juntas por uma emoção ou um significado que têm em comum, e não pela ação lógica. Em outras palavras, não é que uma ação leve a outra (isso é o que eu chamaria de desenvolvimento “horizontal”), mas elas são levadas a um centro, reunidas e coletadas porque todas se referem a uma emoção comum, embora os próprios incidentes possam ser bastante díspares. Considerando que, no que é chamado de desenvolvimento “horizontal”, a lógica é uma lógica de ações, num desenvolvimento “vertical” é a lógica de uma emoção ou ideia central que atrai para si até imagens díspares que contém aquele núcleo central em comum. Essa é, para mim, a estrutura da poesia. (DEREN, 1953 – tradução nossa)⁶¹

Joseph M. Catalá (2005) aponta que, a vanguarda norte-americana, a partir de Maya Deren, busca que o espectador compartilhe das experiências subjetivas do personagem-autor, ele diz: “Para isso, a câmera deve fazer um giro de cento e oitenta graus, um giro de cunho epistemológico que a levará a contemplar a realidade a partir da subjetividade, ou seja, através de um olhar subjetivo que carrega certos estados de

⁵⁹ A poem, to my mind, creates visible or auditory forms for something which is invisible, which is the feeling, or the emotion, or the metaphysical content of the movement.

⁶⁰ The short films, to my mind (and they are short because it is difficult to maintain such intensity for a long period of time), are comparable to lyric poems, and they are completely a "vertical," or what I would call a poetic construct, and they are complete as such.

⁶¹ The relationship between the images in dreams, in montage, and in poetry--is they are related because they are held together by either an emotion or a meaning that they have in common, rather than by the logical action. In other words, it isn't that one action leads to another action (this is what I would call a "horizontal" development), but they are brought to a center, gathered up, and collected by the fact that they all refer to a common emotion, although the incidents themselves may be quite disparate. Whereas, in what is called a "horizontal" development, the logic is a logic of actions. In a "vertical" development, it is a logic of a central emotion or idea which attracts to itself even disparate images which contain that central core which they have in common. This, to me, is the structure of poetry.

consciência.” (CATALÁ, 2005, p. 124) A obra de Deren parte e chega nesse mergulho de sensações e subjetividades, não importando à lógica, mas compartilhando a subjetividade que é de quem faz e também de quem vê. Esse olhar para o filme através de um prisma de poesia reverbera também em outros e outras cineastas, como é o caso de Barbara Hammer, que ao tomar conhecimento dessa visão vertical do cinema, defendido por Deren, foi atraída a ela. Hammer diz, retomando os conceitos derenianos:

Vou dar-lhe as palavras dela (de Deren) sobre o filme poético. É uma transcrição daquele estado de ser onde a intenção ou “intensificação é realizada, não pela ação, mas pela iluminação daquele momento. A iluminação do momento (o presente contínuo) significa que a construção do filme é vertical em vez de horizontal. É uma construção poética de momentos em desenvolvimento, cada um mantido unido por uma emoção ou significado que eles têm em comum, ao invés de uma ação lógica”. Eu falo sobre essas imagens como imagens de sentimento; uma chama ou invoca a outra, até que uma grande pirâmide seja construída de um sentimento particular ou uma elucidação das multidimensões desse sentimento, desse estado de emoção. Acho que Deren e eu estamos falando sobre a mesma coisa. (HAMMER, 2010, p. 85)⁶²

Toda essa construção de um cinema de poesia, um cinema vertical, passa por outros conceitos defendidos por Deren e que vislumbramos no seu filme. As relações espaço temporais que ela faz, criam uma *realidade criativa*, pois, como ela mesma diz, a arte é criação. A montagem, nesse sentido, possui um papel fundamental, pois o interesse é criar realidades que somente o cinema pode trazer ao visível e isto seria, assim, uma exploração aprofundada das potencialidades do meio.

Em alguns apontamentos diversos sobre *Meshes of the Afternoon*, Deren escreve que:

⁶² I will give you her words on the poetic film. It is a transcription of that state of being where the intention or “intensification is carried out, not by action, but by the illumination of that moment. The illumination of the moment (the continuous present) means the film’s construct is vertical rather than horizontal. It is a poetic construct of developing moments, each one held together by an emotion or meaning they have in common rather than logical action”. I talk about these images as feeling images; one calls or recalls another, until a great pyramid is built of a particular feeling or an elucidation of the multi-dimensions of that feeling, that emotion state. I think Deren and I are talking about the same thing. N.A.: para mais relações entre o trabalho de Hammer e Deren, consultar a dissertação de Débora Zanatta, intitulada: *Proposições de cinema lésbico em Barbara Hammer (2021)*. Disponível em: http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2021/Dissertao_DeboraZanattaBorgonobo_PPGCINEAV.pdf

Este primeiro filme trata a relação entre a realidade imaginária e a objetiva. Começa em uma realidade (*objetiva*) e, ao final, termina nela. Mas, enquanto isso, a imaginação, aqui em forma de sonho, intervém. Aproveita um incidente casual e, elaborando-o até seu ponto crítico, devolve a realidade o produto de suas convenções. A protagonista não sofre um engano subjetivo fora do mundo exterior ou inconsciente; pelo contrário, ela é – na realidade – estilhaçada por uma ação imaginária. Tal desenvolvimento não é, obviamente, fruto de uma lógica – realista –; é uma necessidade, um destino estabelecido como lógica mesma do filme. Portanto, o todo formal é, em si mesmo, a realidade e o significado do filme. É um conjunto criado a partir de elementos da realidade – pessoas, lugares e objetos – mas estão combinados para formar um realidade nova, um novo contexto que os define de acordo com sua função dentro dele. Por consequência, não são símbolos no sentido de fazer referência a algum significado ou valor fora do filme – para ser interpretados de acordo a algum sistema psicológico estabelecido, ou em termos de uma associação subjetiva e pessoal que deveriam evocar –; são imagens cujo valor e significado são definidos e fechados por sua função real no contexto do filme como um todo. (DEREN, 2015, p. 222 – tradução minha)⁶³

Os objetos, então, longe de uma interpretação psicológica ou psicanalítica, são postos em cena com a função interna de criar essa conexão através dessas sensações que nos causam. É outro tipo de lógica, que não a narrativa clássica posta a contar histórias, mas sim ligar sentimentos, evocar imagens poéticas justamente por não se preocuparem com o meio clássico, mas com aspirações de profundidades subjetivas.

Em *A aventura de fazer cinema criativo* (1960) Deren diz que “Apesar de a montagem poder, e, de fato, dar significado a fotogramas individuais, não pode fornecer inteligência a um conjunto desordenado de imagens filmadas sem ter pensado em sua posição dentro de uma sequência contínua com um significado completo.” (DEREN, 2015, p. 216 – tradução minha)⁶⁴ Com isso, Deren não só reafirma sua posição de que um filme deve ser pensado e planejado ainda antes de sua filmagem, como tem

⁶³ Esta primera película trata la relación entre la realidad imaginaria y la objetiva. Empieza en una realidad (*objetiva*) y, ao final, termina en ella. Pero, mientras tanto, la imaginación, aqui en forma de sueño, interviene. Aprovecha un incidente casual y, elaborándolo hasta su punto crítico, devuelve a la realidad el producto de sus convulsiones. La protagonista no sufre un engaño subjetivo ajeno al mundo exterior o inconsciente; por el contrario, ella es, en – realidad –, destrozada por una acción imaginaria. Tal desarrollo no es, obviamente, fruto de una lógica – realista –; es una necesidad, un destino establecido como lógica misma de la película. Es un conjunto creado a partir de elementos de la realidad – personas, lugares y objetos – pero están combinados para conformar una realidad nueva, un nuevo contexto que los define de acuerdo a su función dentro de él. Por consiguiente, no son símbolos en el sentido de hacer referencia a algún significado o valor fuera de la película – para ser interpretados de acuerdo a algún sistema psicológico establecido, o en términos de una asociación subjetiva y personal que deberían evocar –; son imágenes cuyo valor y significado es definido y cerrado por su función real en el contexto de la película como un todo.

⁶⁴ A pesar de que el montaje puede y, de hecho, da significado a fotogramas individuales, no puede dotar la inteligencia a un conjunto desordenado de imágenes filmado sin haber pensado en su posición dentro de una secuencia continua con un significado completo.

consciência que, como uma arte sequencial, é preciso pensar nas relações que as imagens terão uma com as outras. Em *Meshes* fica evidente esse planejamento, não só por fornecer sequências potencialmente verticais (com aprofundamento das emoções) como pela própria escolha das repetições em momentos críticos da trama: como ângulos que se repetem ao início e final do filme. Também a *mise-em scène*, com objetos que oferecem sensações diferentes em cada momento da obra, só é possível graças a um meticuloso planejamento.

Outra evidência dos conceitos derenianos que presenciamos ao assistir e pensar sobre *Meshes* é o afastamento que Deren mantém de outras formas de arte, como o teatro, ou a pintura. Deren sempre foi defensora da autonomia do cinema, e a forma como ela representa os espaços, deslocando as personagens por lugares não lógicos e trazendo uma temporalidade que, antes de referenciar o teatro ou a pintura, se constrói como uma exploração do meio cinematográfico. Evidencia-se, através da consciência que o cinema é, antes de tudo, manipulação temporal. Deren usa tanto o campo de visão como o fora de campo para trazer sensações cadenciadas, como quando as personagens olham *para fora* do enquadramento e suas expressões nos contam sobre o que não é visível, mas que, no entanto, é sentido. Isso é reafirmado na forma como ela cria a montagem dos seus filmes, intercalando espaços em tempos que só podem ser construídos pelo cinema. Sobre esse espaço e tempo presente nos filmes, ela escreve, em *Novas direções da arte do cinema* (1951):

O cinema é uma superfície bidimensional, mas não se rege pelos mesmos princípios que outras superfícies bidimensionais, como a tela de pintura. O cinema é bidimensional, mas também metamórfico. O que é importante é como um momento se transforma em outro, como muda constantemente. Trata-se de como as coisas mudam, não de como elas são [...] no cinema, o espaço se cria com o tempo, enquanto que na pintura se faz diante da manipulação espacial. (DEREN, 2015, p. 172 – tradução minha)⁶⁵

A percepção teórica de Deren do cinema como espaço metamórfico, diferente do espaço de outras linguagens artísticas bidimensionais é fundamental para entender as

⁶⁵ El cine es una superficie bidimensional, pero no se rige por los mismos principios que otras superficies bidimensionales, como el lienzo. El cine es bidimensional, pero también metamórfico. Lo que es importante es cómo un momento se transforma en otro, cómo cambia constantemente. Trata de cómo cambian las cosas, no de cómo son [...] en el cine, el espacio se crea con el tiempo, mientras que en la pintura se hace mediante la manipulación espacial.

passagens que ela cria em suas obras, como vimos apresentadas nos fotogramas dessa análise. Pensar nesse espaço não como algo estático, mas como algo que muda constantemente e que relações são criadas a partir dessas mudanças é essencial nos filmes derenianos. O espaço não é criado apenas em um fotograma específico, mas no tempo e relação entre esses fotogramas, constituindo a obra em sua totalidade.

Em relação ao seu posicionamento a favor um cinema independente e livre, algumas coisas são determinantes: o equipamento, uma câmera 16mm móvel, o que lhe possibilita tirar o máximo proveito para conseguir efeitos diversos; a não contratação de atores e nem de estúdios e a estética artesanal, tanto na feitura quanto na imagem, sem grandes efeitos, são uma assinatura visual da defesa de Deren pelo cinema *amateur*, outra oposição bem marcada à uma produção industrial de cinema e que fica evidente nesse primeiro filme.

Por fim, longe de uma análise especulativa, contra a qual a própria Deren se posicionava, essa primeira obra, me parece, traz certos traços autobiográficos, de uma mulher lutando dentro de seu próprio sonho, sempre em movimento, percorrendo caminhos, modificando cenários e trazendo em si mesma múltiplas referências. Não à toa é ela mesma que dá corpo às suas protagonistas. Um final talvez trágico demais, onde ela termina sozinha, ensangüentada na poltrona, mas que retoma, adiante em outros trabalhos, continuando a trazer a potência artística de uma mulher que lutou e criou um legado que permanece na posteridade.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE FÍLMICA DE *AT LAND* (1944)

4.1 DADOS TÉCNICOS DO FILME

Ficha técnica do filme:

Direção e idéia original: Maya Deren. Assistência de câmera e fotografia: Hella Heyman. Ano: 1944, 16mm, p&b. Duração: 15 min.

4.1.1 Contexto de produção e apontamentos de Maya Deren sobre *At Land*

At Land foi o segundo filme de Maya Deren, realizado em 1944, individualmente como roteirista e cineasta. O filme é mudo e preto e branco, filmado em 16mm, e tem a duração de, aproximadamente, 15 minutos. Após o sucesso de *Meshes of the afternoon* (1943), Deren decide por não concluir seu curta *Witch's Cradle*, também de 1943, que fez em parceria com o artista Marcel Duchamp, e assim partiu para seu segundo projeto solo, que contou com Hella Heyman como câmera. As filmagens ocorreram no período de três meses, filmado sempre aos fins de semana em uma ilha ao norte de *Long Island*, chamada *Port Jefferson*. As cenas internas (como a do banquete e a do jogo de xadrez – veremos adiante) foram planejadas e filmadas em Manhattan, em um apartamento e também no *Great Northern Hotel* (KELLER, 2015, p. 87). Sobre a produção do filme, Maya Deren escreve, em 1946, no texto *A magia é nova*:

Para cada cena de *At Land*, Hella Heyman e eu tivemos que levar o equipamento duas milhas e meias [4,02 km] (parte delas pelas dunas de areia) e remar uma hora e meia para poder chegar a essa bela praia isolada. Passei o

mês de outubro horas dentro do oceano para conseguir determinados efeitos de maré. (DEREN, 2015, p. 62 – tradução minha)⁶⁶

Percebe-se, nesse trecho, o que Deren defende em relação ao planejamento meticuloso de seus filmes. Sempre contra a improvisação, por vezes seus trabalhos poderiam demorar um longo tempo para serem realizados, dado a necessidade de atenderem fielmente ao plano inicial. Tratando-se, então, de imagens externas, dependendo das condições climáticas, Deren paciente e obsessivamente esperava pelos cenários perfeitos.

Sobre esse filme, Deren escreve, em *Cinema: o uso criativo da realidade*:

Em meu *At Land*, usei a técnica para reverter a dinâmica da Odisséia e a protagonista, ao invés de empreender a longa viagem em busca de aventura, descobre, em lugar disso, que o próprio universo usurpou a ação dinâmica que tinha sido a prerrogativa da vontade humana, e a confronta com uma volátil e implacável metamorfose na qual sua identidade pessoal é a única constância. Isto serve para mostrar a variedade de relações criativas de tempo-espaço que podem ser realizadas através de uma manipulação significativa de sequências de imagens filmicas. É um tipo de ação criativa disponível apenas para o meio cinematográfico por ser um meio fotográfico. As ideias de condensação e de ampliação, de separação e de continuidade, nas quais ele opera, exploram ao máximo os vários atributos da imagem fotográfica: sua fidelidade (que estabelece a identidade da pessoa que serve como uma força transcendental unificadora entre todos os tempos e espaços separados), sua realidade (a base do reconhecimento que ativa nossos conhecimentos e valores e sem os quais a geografia de locação e deslocação não poderia existir), e sua autoridade (que transcende a impessoalidade e a intangibilidade da imagem e a investe de consequência objetiva e independente). (DEREN, 2012, p. 147)

É interessante notar como a própria artista escreve sobre seu trabalho, veremos como essa descrição da cineasta toma forma, a partir da análise das imagens de seu filme. Novamente em *A magia é nova*, Deren escreve sobre *At Land*:

⁶⁶ Para cada escena de *At Land*, Hella Heyman y yo teníamos que llevar el equipo dos millas y media [4,02km] (parte de ellas dunas de arena) y remar una hora y media para poder llegar a esa bella playa aislada. He pasado en el mes de octubre horas dentro del océano para conseguir determinados efectos de la marea.

At Land luta por uma eliminação das linhas dramático-literárias e, em troca, tenta descobrir uma coerência e integridade puramente cinematográfica. Apresenta um universo relativo no qual as localizações mudam constantemente e as distâncias se contraem ou se expandem; em que o indivíduo se dirige a algo para descobrir quando chega que isso foi transformado em uma coisa completamente diferente; e em que o problema desse indivíduo, como único elemento contínuo, é relacionar-se com um universo fluído, aparentemente incoerente. Em certo sentido, é uma viagem mitológica pelo século XX. Essa sensação de universo ativo e fluído foi alcançada, em grande parte, graças a uma técnica de começar um movimento simples em um lugar e concluí-lo em outro. A integridade do movimento humano foi usada, pois, para relacionar lugares não relacionados, e esse conceito se desenvolveu ainda mais no filme de dança posterior. (DEREN, 2015, p. 65 – tradução minha)⁶⁷

Um aspecto importante que veremos nesse filme está contido nessa passagem de Deren: a relação de lugares aparentemente ilógicos, que são ligados através da montagem, elemento importante da linguagem cinematográfica e trabalhado constantemente por Deren. Isso fica nítido na passagem plano a plano, que começa em um lugar e termina em outro, completamente diferente. Somado a isso, temos a ideia de Deren do cinema como meio metamórfico, o que possibilita essas travessias fluídas e construídas artisticamente, e também a noção do mundo moderno, onde o tempo assume percepções diferentes e o modo de relação dos indivíduos, nesse tempo, marca a sua posição na história.

Alguns aspectos de sonho, tão presentes em *Meshes*, aparecem novamente em *At Land*. A representação do onírico acaba por ser um tema constante que transita entre esses dois primeiros trabalhos da cineasta e é acentuado pelos próprios recursos técnicos que ela utiliza.

Na sequência, analisarei imagetivamente as cenas de *At Land*, relacionando com os conceitos discutidos ao longo dessa dissertação, a saber: a ideia de *realidade criativa* e suas aproximações com a poesia atravessadas em seus conceitos.

⁶⁷ *At Land* lucha por la eliminación de las líneas dramático-literarias y, en cambio, intenta descubrir una coherencia e integridad puramente cinematográficas. Presenta un universo relativo en el cual las localizaciones cambian constantemente y las distancias se contraen o se expanden; en el que el individuo se dirige hacia algo para descubrir cuando llega que ese algo se ha transformado en una cosa completamente diferente; y en el cual el problema de ese individuo, como único elemento continuo, es relacionarse con un universo fluido, aparentemente incoherente. En un sentido, es un viaje mitológico por el siglo XX. Esta sensación de universo activo y fluido, se consiguió, en gran parte, gracias a la técnica de empezar un movimiento simple en un lugar y concluirlo en otro. La integridad del movimiento humano se usaba, pues, para relacionar lugares no relacionados, y este concepto se desarrolló aún más en la película de danza posterior.

4.1.2 *At Land* e o espaço tempo metamórficos

Creio que meus filmes são filmes de uma mulher e creio que sua característica qualidade de tempo é a qualidade temporal de uma mulher. Penso que a força dos homens reside no seu enorme sentido de imediato. Eles são criaturas do – agora -, e uma mulher tem forças para esperar porque teve que esperar [...] Sua breve vida, desde o princípio, está construída dentro dela no sentido de – chegando a ser -.

Maya Deren⁶⁸

O curta começa com as ondas do mar sendo filmadas até avançarem para uma mulher deitada à beira-mar (interpretada pela própria Deren). Entre deslocamentos que começam na praia e vão a outros lugares, o curta termina novamente na praia. Logo essas ondas invertem seu movimento, regredindo mar adentro, no uso da câmera reversa. Para Deren, esse efeito de câmera constitui uma criação que propõe uma nova dimensão espaço-temporal, como ela escreve em seu texto *Cinema, o uso criativo da realidade*:

Outra imagem única que a câmera de cinema pode produzir é a da câmera reversa. Quando usada significativamente, transmite não tanto o sentido de um movimento espacialmente retrógrado, e sim o de um desfazer-se do tempo. (DEREN, 2012, p. 143)

O tempo e o espaço são primordiais para Deren, tratando-se não apenas de um recurso formal, mas do próprio tema de seu filme. Quando reverte a filmagem, não quer mostrar a técnica, mas o seu significado no fluxo da história e, de certa forma, veremos

⁶⁸ Creo que mis películas son las películas de una mujer y creo que su característica calidad del tiempo es la calidad temporal de una mujer. Pienso que la fuerza de los hombres estriba en su enorme sentido de inmediatez. Ellos son una criatura del – ahora-, y una mujer tiene fuerza para esperar porque ha tenido que esperar [...] Su trempana vida, desde el principio, está construida dentro de ella en el sentido de – llegando a ser-. (DEREN, 2015, p. 226)

que isso é um prólogo do que a obra vai nos trazer ao longo de seus minutos de duração. Embora não seja possível demonstrar em *frames* esse movimento reverso, trago a primeira sequência da película:



Figura 123: Sequência inicial de *At Land* (1944) – 0:15; 0:30; 0:34; 0:39
 Fonte: *At Land* (1944)

Nessas quatro imagens sequenciadas, predomina o uso de um ângulo de filmagem mais fechado. Primeiro das ondas do mar avançando, logo em seguida um *close-up* do rosto da personagem, depois, um plano fechado do corpo quase inteiro e por último as ondas em um movimento reverso, voltando mar adentro. Essa cena marca a locação principal do filme, uma praia, embora haja vários outros planos em lugares diferentes. A trama, no entanto, começa e termina a beira-mar.

Na sequência da primeira cena, a protagonista agora transita entre lugares diferentes, quando, ao escalar galhos que estão sobre a areia, na praia, emerge em uma sala com uma extensa mesa cheia de convidados e nela se arrasta, sem que sua presença seja notada, e, entre cortes, também aparece atrás das folhagens de uma árvore, já em um ambiente externo novamente. O que começou em *Meshes of the Afternoon*, seu

primeiro curta, aqui se intensifica, na passagem de vários ambientes em pouco espaço de tempo, espaço e tempo que, se fossem compatíveis com uma realidade lógica, seriam impossíveis, mas que aqui se apresentam como um recurso criativo da cineasta e uma possibilidade técnica e artística do cinema. Sendo o cinema um meio metamórfico, essa sequência nos mostra como nos filmes as coisas não são fixas (espaços, tempos, objetos) mas estão sempre em constante mudança, servindo como um recurso criativo na elaboração de narrativas livres da lógica tradicional.



Figura 124: *At Land* (1944) – 1:31

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 125: *At Land* (1944) – 1:43

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 126: *At Land* (1944) – 2:04
 Fonte: *At Land* (1944)



Figura 127: *At Land* (1944) – 2:12
 Fonte: *At Land* (1944)

Sobre essas primeiras cenas, Deren escreve, no texto *A aventura de fazer cinema criativo*, de 1960:

Uma das primeiras sequências de meu filme *At Land* abre com a cena de uma mulher que foi jogada em uma praia pelo mar. Não se afogou, mas bem, a cena representa um nascimento ou uma transição de um elemento a outro. A mulher encontra de repente, a seu lado, um tronco de madeira encalhada, como se tratasse de um meio para alcançar a seguinte etapa de sua viagem, e, com um último olhar ao mar, que foi sua origem, começa, cautelosa e laboriosamente, a escalar a espécie de encosta que forma o tronco de madeira, pra ver onde ele a conduzirá. Sendo que essa sequência pretendia

transmitir a distância entre os mundos, a escalada teria que ser comprida, o que requereria um pedaço de madeira muito mais alto do eu já tinha visto. (DEREN, 2015, p. 2015 – tradução minha)⁶⁹

Para conseguir esse efeito de escalada mais comprida, em um tronco que na realidade era pequeno, Deren usou, como descreve mais adiante nesse mesmo texto, três tomadas de ação neste mesmo tronco. Primeiro de um ângulo normal mostrando o corpo da mulher pendurado ao galho, com o céu ao fundo e sem mostrar o tamanho final desse pedaço de madeira, depois, num *close-up* do rosto da mulher em meio aos galhos, olhando para cima, e mais adiante mostrando novamente o rosto da mulher com o olhar direcionado ao céu, num *contra-plongée* onde aparece apenas um tronco, mostrando o final da escalada. Devido aos cortes, não vemos todo o tronco de uma vez só na tela, o que cria a ilusão que seu tamanho é muito maior do que o é em realidade. A sequência dura aproximadamente 1 minuto, mas a sensação criada pela cena, nesse intervalo de cortes, passa uma ideia de uma longa e difícil escalada que marca a primeira transição espacial do filme.

Colocando sequencialmente os *frames* do filme para análise, podemos perceber, além do deslocamento espaço temporal que nega um realismo, no sentido de romper com a lógica narrativa realista herdada da literatura e do drama, o olhar da personagem que também nos conta algo: ele acompanha os seus movimentos físicos. Quando o corpo no chão, o olhar se volta horizontalmente ao seu entorno. Quando escalando e o corpo se erguendo, o olhar também se volta para cima, curioso e instigado. Seus olhos, no último plano, também nos contam que ela está em um espaço diferente, adentrou ao novo, através de uma expressão que denota certa desconfiança e desconforto, além da presença de um copo, elemento estranho à praia. São os detalhes que nos revelam o caminho. Essa sequência conta com vários *closes* no rosto da personagem, enfatizando seu olhar.

⁶⁹ Una de las primeras secuencias de mi película *At Land* abre con la escena de una chica que es arrojada a una playa por el mar. No se ha ahogado; más bien, la escena representa un nacimiento o una transición de un elemento a otro. La chica encuentra de repente a su lado un trozo de madera varada, como si de un medio para alcanzar la siguiente etapa de su viaje se tratase, y con una última mirada al mar que fue su origen, empieza, cautelosa y laboriosamente a escalar la especie de ladera que forma el trozo de madera, para ver dónde lá conducirá. Puesto que esta secuencia pretendía transmitir la distancia entre dos mundos, la escalada tenía que ser larga, lo cual requería un trozo de madera mucho más alto de lo que hubiera visto nunca.

Ao chegar nesse novo ambiente – interno -, uma sala de reuniões, há várias pessoas conversando e fumando. A câmera está em uma posição subjetiva, simulando o olhar da personagem de Deren que vê a cena. Sua presença é completamente ignorada, como se fosse um espectro naquele lugar: uma espiã invisível. Isso nos remete a uma ideia de sonho, onde ela olha, mas não é olhada novamente.



Figura 128: *At Land* (1944) – 2:21
Fonte: *At Land* (1944)

Contrariando as imagens, com várias pessoas, a ideia que a cena nos passa é que a mulher está sozinha no meio desses corpos, pois seu trânsito pela mesa é livre e seu olhar não cruza com nenhum outro. Uma ideia de solidão e busca pessoal, já que ela se arrasta, é evidenciada por essa falta de comunicação que nos é passada através da construção imagética da cena. Mais uma vez, aqui, o filme nos mostra que o único elemento contínuo é a própria mulher.

Para subir na mesa, a personagem escala mais um pouco dos galhos que estão na praia e enfim se arrasta sobre esse ambiente até encontrar o outro lado da grande mesa, tendo como ação um jogo de xadrez. A cena é intercalada com cortes onde esta mesma protagonista está à espreita entre folhas (em outro ambiente externo) mais uma vez reforçando a ideia de observadora anônima da ação dramática.



Figura 129: *At Land* (1944) – 2:47
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 130: *At Land* (1944) – 2:53
Fonte: *At Land* (1944)

Ao final desta cena a mulher se depara com o jogo de xadrez, em que as peças parecem ser movidas por seus olhos, mais uma vez em um clima onírico. Na cena seguinte, a personagem se encontra novamente na praia onde uma das peças transita do ambiente externo da sala para o fluxo das águas do mar entre as rochas, como se ela mesma jogasse a peça para outro ambiente, sem ao menos encostá-la.



Figura 131: *At Land* (1944) – 3: 47

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 132: *At Land* (1944) – 4:25

Fonte: *At Land* (1944)

O xadrez, como um jogo essencialmente mental e de estratégia, pode ser pensado no filme partindo de sua simbologia: trata-se de um conflito entre forças opostas e uma disputa por poder, antecipando as jogadas adversárias. Nesse sentido, a personagem quebra com a lógica tradicional, primeiro, por mover as peças apenas com os olhos, num jogo mental e psicológico e partindo da ideia de que o movimento está apenas na sua cabeça (um jogo onírico que vai além de uma mera representação de sonho), e segundo, por quebrar novamente essa lógica a partir do momento que a peça (um peão capturado) desloca-se diegeticamente, passando do espaço da sala para a praia, *fugindo* com a corrente da água. O jogo de xadrez volta a aparecer em outro momento do filme que veremos mais adiante. Vale ressaltar que o xadrez foi representado muitas vezes no cinema, talvez a cena mais icônica venha de *O sétimo selo* (Bergman, 1956) em que o protagonista joga xadrez com a morte, num ambiente similar, na praia, ao ar livre. Doze anos antes, porém, Deren já utilizava essa representação em seu trabalho. A peça, aparentemente banal, dá-se a ver a partir do momento que se desloca do tabuleiro. Voltando à ideia de cinema vertical, abordada na análise de *Meshes*, o aprofundamento de sensações ocorre aqui pelo deslocamento virtual do objeto, que ganha importância visualmente e funciona como um impulso para que a personagem continue a transitar. Mais do que um peão de xadrez, ele é o próprio movimento no caminhar da personagem.

É na busca por essa peça, acompanhando seu deslocamento (a personagem pelas rochas, a peça pelas águas) que a protagonista vai se encontrar em outro lugar, ainda

externo: uma trilha por entre as árvores. O corte entre o caminhar nas rochas para o andar na trilha é brusco, pois não mostra a passagem direta de um lugar ao outro. A mulher se encontra num caminho não linear, numa busca por passagens que ressalta a trajetória, aparentemente incoerente, da narrativa fílmica.



Figura 134: *At Land* (1944) – 4:49

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 135: *At Land* (1944) – 4:54

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 136: *At Land* (1944) – 4:58

Fonte: *At Land* (1944)

Deren compõe a plasticidade do filme usando vários elementos; o corpo da mulher está intimamente ligado com as rochas; essas fazem uma espécie de moldura, pois, ao transitar por elas, o corpo da personagem se molda ao formato daquele elemento (figura 134). Também a sombra do corpo (figura 135) se desmancha na rocha, relacionando não só as partes que de fato encostam na pedra – como os pés – mas seu corpo como um todo.

Mais uma vez vemos a protagonista se deslocando entre geografias impossíveis, mas que acontecem na linguagem cinematográfica através da ideia de metamorfose e criam um tom de busca por algo extraordinário ao que a narrativa estava traçando até o momento, já que a personagem abandona a peça de xadrez para enveredar por outro caminho. O simples objeto (o peão) que ganha destaque anteriormente no filme, cumpre com seu propósito e a mulher – o elemento contínuo – continua com seu trânsito.

Em meio a essas árvores, a mulher se encontra com outra personagem, agora um homem, e conversam a caminhar. Seguindo essa outra pessoa, em planos que não aparecem os dois ao mesmo tempo (a personagem do homem foi interpretada por três pessoas diferentes: Alexander Hammid, John Cage e Parker Tyler), a mulher acaba por entrar em uma casa colocada estranhamente no meio desse lugar, tal qual a Alice que segue o coelho e entra pela toca.



Figura 137: *At Land* (1944) – 5:16
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 138: *At Land* (1944) – 5:20
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 139: *At Land* (1944) – 5:24
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 140: *At Land* (1944) – 5:29
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 141: *At Land* (1944) – 5:33
 Fonte: *At Land* (1944)



Figura 142: *At Land* (1944) – 5:37
 Fonte: *At Land* (1944)

Deren descreve, em *A aventura de fazer cinema criativo* (1960), como realizou essa cena, usando uma panorâmica:

Em meu filme *At Land* eu a usei para criar a seguinte sequência de troca de identidades: a cena começa com um primeiro plano médio de uma mulher em um caminho; focando a sua direita vemos um homem que caminha com ela (a câmera faz um *travelling* em frente à mulher); o homem se volta à ela e lhe diz algo, e a câmera a enfoca de nova para esperar sua resposta; quando a

câmera foca para a direita de novo, como se estivesse seguindo a conversa, aparece outro homem diferente (que ocupa o lugar do primeiro homem, enquanto a câmera está fixa na mulher) que retoma a conversa e se dirige à mulher em resposta; a câmera foca de novo a mulher quanto responde e, quando vira e foca no lado direito da estrada, encontramos isso novamente, o homem é diferente. Como os diferentes homens que aparecem na sequência foram escolhidos porque, em geral, se pareciam, a mudança de suas identidades não busca tanto a surpresa quanto evocar (e era isso que eu queria) esse tipo de sonho estranho onde seu acompanhante primeiro é uma pessoa, logo, de algum modo, se converte em outra e depois, de uma maneira imperceptível, se transforma de repente em alguém novo, afetando a mudança de continuidade da atividade geral do sonho. (DEREN, 2015 p. 207 – tradução minha)⁷⁰

É interessante notar, primeiramente, o rigor técnico com que Deren trabalha: o intervalo exato entre um plano e outro, ou seja, entre a passagem do enquadramento de uma personagem a outra, tem a mesma duração de quatro segundos. Na figura 142 vemos que o homem mudou, embora use a mesma roupa, o semblante é de alguém mais velho, o que representa outra passagem do tempo incoerente em termos lógicos, já que só ele envelhece e ela permanece a mesma. Essa mudança, porém, como afirma o texto acima, é muito sutil, já que os homens mesmos se parecem fisicamente. Também nos sugere, novamente, uma atmosfera de sonho, que é acompanhada por toda a narrativa. Como Deren escreveu em *A magia é nova*, a única identidade constante na narrativa é a da própria protagonista.

Entre a figura 139 e 140, a cena tem cortes entre um *close* e outro, já entre a cena 141 e 142 temos um plano único e com a câmera móvel – recurso que Deren usa em todo o seu filme. Sobre essa cena, Deren escreve, em *Fazendo filmes com uma nova dimensão: o tempo* (1946):

⁷⁰ En mi película *At Land* la usé para crear la siguiente secuencia de cambio de identidad: la escena empieza con un primer plano medio de una chica en un camino; enfocando a su derecha vemos a un Chico que camina con ella (la cámara hace un *travelling* por delante de la chica); el chico se gira hacia ella y le dice algo, y la cámara la enfoca de nuevo a ella para esperar su respuesta; cuando la cámara enfoca hacia la derecha de nuevo como si estuviera siguiendo la conversación, aparece otro chico diferente (que ocupa el lugar del primer chico, mientras que la cámara está fija en la chica) que retoma la conversación y se dirige a la chica en respuesta; la cámara enfoca el lado derecho de la carretera, encontramos que de nuevo, el Chico es otro diferente. Como los diferentes chicos que aparecen en la secuencia fueron elegidos porque, en general, se parecían los unos a los otros, el cambio en su identidad no busca tanto la sorpresa como evocar (y eso era lo que yo quería) ese tipo de sueño extraño en el que tu acompañante primero es una persona, luego, de algún modo, se convierte en otra y después, de una manera imperceptible, se convierte de repente en alguien nuevo, afectando este cambio a la continuidad de la actividad general del sueño.

Em uma sequência de meu filme *At Land*, eu queria criar continuidade entre uma mulher indo por um caminho e a relação entre ela e a pessoa que caminha à sua direita, e que a identidade dessa pessoa permanecesse incerta e fluída. Essa é uma cena de – mudança de identidade – similar a um sonho tão comum em que a identidade de uma pessoa muda para outra diante de nossos olhos. (DEREN, 2015, p. 82 – tradução minha)⁷¹

Essa mudança de identidade evidencia novamente o cinema como meio metmórfico; fica claro que Deren constrói essa ideia desde o roteiro do filme, pensando em como colocá-la nas sequências que ela cria.

Após a caminhada pela trilha, a protagonista segue o homem até uma casa. Primeiro ele entra e logo em seguida ela também adentra a esse novo espaço, que trará uma nova personagem à narrativa.



Figura 143: *At Land* (1944) – 6:30
Fonte: *At Land* (1944)

⁷¹ En una secuencia de mi película *At Land*, yo quería crear continuidad entre una chica bajando por un camino y la relación entre ella y una persona que camina a su derecha, y que la identidad de esa persona permaneciese incierta y fluida. Esta es una escena de – cambio de identidad – similar a la de un sueño tan común en el que la identidad de una persona se cambia por la de otra ante nuestros ojos.



Figura 144: *At Land* (1944) – 6:42

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 145: *At Land* (1944) – 6:45

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 146: *At Land* (1944) – 6:47
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 147: *At Land* (1944) – 6:56
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 148: *At Land* (1944) – 7:14
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 149: *At Land* (1944) – 7:20
Fonte: *At Land* (1944)

Enquanto o homem entra pela porta (figura 143) a protagonista entra por uma pequena abertura embaixo da casa (figura 144). Aqui, novamente Deren usa a estratégia de deslocamento de um ambiente a outro, como fez na cena da passagem da praia para a sala de reuniões. Um *close* nos pés (figura 145) reaparece, já que simbolicamente os

pés são os responsáveis pelo deslocamento, pelo caminhar, ação muito importante durante toda a trama de *At Land* e que ainda aparecerá mais à frente. Ao passar por essa espécie de toca, a mulher chega à sala dessa casa aparentemente inóspita, com móveis cobertos por panos, o que denota que está vazia e abandonada. Ela então se ergue, olha ao seu redor e, embora não fique bem registrado na figura 149, há reflexos de água em seu rosto; água que não está ali nesse ambiente, mas que aparece nesse pequeno detalhe. Com isso, evidenciam-se, novamente, os múltiplos lugares que podem ser representados ao mesmo tempo: enquanto seu corpo está de pé diante de uma sala (ambiente interno) seu rosto reflete partes de outro ambiente (externo). A água faz voltarmos à praia, locação principal do curta, e se apresenta como um recurso criativo para mostrar uma realidade tangente à própria narrativa. Aqui, também, temos um aprofundamento, nesse recurso do reflexo, da idéia de um trânsito e de passagens geográficas fluídas; um mergulho vertical que Deren faz nessa proposta que acompanha todo o seu filme. Ademais de qualquer interpretação simbólica, Deren traz o que defende teoricamente em seus textos, um cinema que faz emergir poesia, no sentido mesmo que a poesia tem de relacionar espaços e tempos diferentes, criar imagens deslocadas de uma realidade concreta, mas que afloram interpretações próprias, criando, antes de tudo, sensações. A água fluída do mar, que ficou lá fora, acompanha a personagem, na fluidez de seus movimentos ao longo da sua história, já que ela caminha livremente por todos os espaços sem uma preocupação de seguir um objetivo pré definido.

Em seguida a essa cena, a mulher caminha poucos passos nesse mesmo cômodo e a câmera faz um movimento contínuo sobre um tecido, até se revelar um homem deitado, pertencente e imóvel nesse lugar, já que aparece pela primeira e única vez na narrativa.



Figura 150: *At Land* (1944) – 7:37
Fonte: *At Land* (1944)

A câmera volta-se ao rosto da protagonista, num primeiro plano, mais uma vez com reflexos de água sobre ele.



Figura 151: *At Land* (1944) – 7:43
Fonte: *At Land* (1944)

Então há um plano mais fechado sobre o rosto do homem, que olha fixamente para ela. Tal como o corpo da protagonista se molda às rochas na praia, o corpo do homem se molda à cama e temos uma sensação de peso, como se corpo e cama fossem a mesma coisa, dada a rigidez corporal do homem.



Figura 152: *At Land* (1944) – 7:48
Fonte: *At Land* (1944)

Essa sequência de olhares, ora a câmera em um rosto, ora em outro, acontece três vezes seguidas, até um plano mais aberto mostrando as duas personagens juntas e suas respectivas posições.



Figura 153: *At Land* (1944) – 8:05
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 154: *At Land* (1944) – 8:08
Fonte: *At Land* (1944)

Após esse encontro inusitado, de corpos rígidos, a mulher, agora com um gato nos braços que deixa escapar, percorre vários ambientes dessa casa, passando por diversas portas, até abrir a última e sair no topo de uma rocha, voltando ao ambiente anterior ao de caminhar pela trilha: a praia. As diversas portas sugerem diferentes caminhos possíveis, o que é quase uma metalinguagem da trama.



Figura 155: *At Land* (1944) – 8:28

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 156: *At Land* (1944) – 8:30

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 157: *At Land* (1944) – 8: 46

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 158: *At Land* (1944) – 08:52

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 159: *At Land* (1944) – 8:54
 Fonte: *At Land* (1944)

A relação da mulher com as rochas, como ela caminha por elas, salta e se agarra, também é um ponto significativo a se observar, no sentido que essa paisagem acaba por ser um ponto de partida e de chegada, em vários momentos. É como se, a partir desse lugar, ela *abrisse* várias portas para outras geografias, mas o lugar principal é ali, onde ela se encontra e se perde nessa “aventura mitológica pelo século XX” (Deren, 2015, p. 65). Uma cena bastante difundida desse curta é a do seu corpo colado a uma rocha, num *close* que evidencia a expressão facial da personagem.



Figura 160: *At Land* (1944) – 9:09
 Fonte: *At Land* (1944)



Figura 161: *At Land* (1944) – 9:31
 Fonte: *At Land* (1944)

Num misto de conforto e agonia, ela deixa seu rosto desligar por essa pedra, mostrando em detalhes a fricção da pele contra a rocha, até cair de costas numa superfície um pouco inclinada.



Figura 162: *At Land* (1944) – 9:45
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 163: *At Land* (1944) – 9:55
Fonte: *At Land* (1944)

A partir dessa cena, ela se levanta e abandona essa parte mais árida da praia para enfim colocar os pés novamente sobre a areia. Em pé nessa superfície mais agradável, olha para trás, para o lugar onde acabou de deixar, e logo ele se transforma em outra coisa: uma grande estrutura de madeira.



Figura 164: *At Land* (1944) – 10:04

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 165: *At Land* (1944) – 10:09

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 166: *At Land* (1944) – 10:11

Fonte: *At Land* (1944)

Novamente, o único elemento constante é a própria mulher, ocupando espaços que se modificam livremente conforme ela passa por eles, e agora ela caminha mais confortavelmente sobre dunas de areia, em planos mais abertos.



Figura 167: *At Land* (1944) – 10:19
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 168: *At Land* (1944) – 10:29
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 169: *At Land* (1944) – 10:59
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 170: *At Land* (1944) – 11:12
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 171: *At Land* (1944) – 11:31
Fonte: *At Land* (1944)

A câmera acompanha essas dunas até focar abaixo delas, já próximo a beira-mar, onde a protagonista recolhe pedras pelo caminho. As rochas grandes nas quais ela caminhava anteriormente, de certa forma reaparecem, simbolicamente, já que se transformam em pequenas pedras que ela acumula em seus braços, num misto de libertação e peso. Sua atenção é desviada desse trabalho quando observa duas mulheres próximas ao mar e nesse momento o jogo de xadrez volta à narrativa.



Figura 172: *At Land* (1944) – 11:46
Fonte: *At Land* (1944)

Pela primeira e única vez no filme, a expressão da protagonista muda, ao observar o jogo de xadrez das mulheres, na praia, ela agora sorri. A reação diante do mesmo jogo, mas com pessoas e paisagens diferentes, a transporta de um estado emocional a outro. O xadrez, dessa forma, é ressignificado no espaço tempo que acontece a narrativa e marca diferentes momentos do filme. Como na vida, o significado de objetos palpáveis e nossa interação com eles muda dependendo de vários fatores. São fragmentos de poesia que se mostram visualmente nessas passagens, um objeto não é mero objeto, mas sim o que o fazemos dele. A mesma árvore que olhamos na primavera não é a mesma que vemos no outono.



Figura 173: *At Land* (1944) – 12:28
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 174: *At Land* (1944) – 12:39
Fonte: *At Land* (1944)



Figura 175: *At Land* (1944) – 12:46

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 176: *At Land* (1944) – 13:02

Fonte: *At Land* (1944)

A interação entre essas três personagens sugere uma espécie de transe, embora se relacionem, as três, corporalmente, as jogadoras de xadrez parecem não ver a personagem de Deren, embora a sintam e demonstrem sensações físicas a partir do afago que esta lhe faz nas cabeças. O que essa sequência de imagens sugere, mais intensamente, são emoções. A preocupação, como em todo o filme, não é em contar uma história linear, mas fazer emergir os sentimentos que o trânsito da protagonista tem com o seu entorno, incluindo pessoas, objetos e paisagens.

Aproximando-se agora do final do curta, esse sentimento de afago e pertencimento é logo quebrado com o *roubo* do peão de xadrez daquele tabuleiro. Enquanto as mulheres estão em transe, a protagonista recupera o objeto pelo qual ela buscou antes. A ideia não é criar uma tensão entre essas pessoas, como poderia ocorrer em um narrativa clássica, já que a ação é completamente ignorada pelas jogadoras, mas representar visualmente as mudanças de espírito da própria protagonista diante das relações que ela tem com os elementos do filme.



Figura 177: *At Land* (1944) – 13:17

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 178: *At Land* (1944) – 13:21

Fonte: *At Land* (1944)

Ao correr com o peão em mãos, ela, que até então era apenas uma durante a narrativa, é vista por seus duplos, que voltam, ou *permanecem*, em passagens e lugares que já estiveram antes. A fluidez com que Deren contrói a narrativa evoca os próprios caminhos da protagonista, que pode estar em diferentes lugares e tempos simultaneamente. Seus duplos paralisam suas ações para observar a liberdade e satisfação com que a mulher corre pela praia com seu objeto. No jogo de xadrez de Deren, não se tratava de vencer o rei, mas trazer à liberdade o peão tanto quanto a protagonista.



Figura 179: *At Land* (1944) – 13:26

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 180: *At Land* (1944) – 13:30

Fonte: *At Land* (1944)



Figura 181: *At Land* (1944) – 13:54

Fonte: *At Land* (1944)

No último minuto do filme há um emaranhado significativo de imagens, pois Deren faz um compilado de lugares por onde essa protagonista já passou, agora sempre empunhada de seu peão, satisfeita e orgulhosa. Ela volta à trilha, correndo, depois entra novamente na casa, agora sem cruzar com o homem deitado, que não sabemos se ainda está ali, volta à sala de reuniões, em dois momentos: primeiro sobre a mesa olhando para o jogo, tal qual já havia mostrado antes no filme, e depois em pé, circulando, ainda despercebida, entre as pessoas daquele ambiente. Por último, uma imagem do início do filme, onde ela se prende ao galho que vai escalar e começar a transitar entre os espaços filmicos. Em apenas alguns segundos ela refaz a trajetória dessa protagonista evidenciando como a relação dela com esses espaços acontece no âmbito das sensações, que se deslocam junto com seu corpo fluindo entre os ambientes.

O curta se encerra com a imagem das pegadas da protagonista sobre a areia, após essa sequência de lugares. Agora, o caminho é mostrado em forma de vestígios deixados ao caminhar, em um plano aberto.



Figura 182: *At Land* (1944) – 14:19

Fonte: *At Land* (1944)

Refletindo sobre *At Land*, Deren escreve, dois anos após fazer o filme:

Diferente de Ulisses, já não pode viajar por um universo estável em espaço e tempo em busca de aventuras, tampouco pode resolver antagonismos pessoais com um adversário fisicamente apropriado em estatura; mas cada indivíduo é o centro de um vórtice pessoal, e a agressiva variedade e enormidade das aventuras que terá que fazer frente estão unificadas por sua identidade pessoal. Sendo uma arte do tempo e do espaço, o cinema está especialmente capacitado como instrumento artístico para criar uma forma na qual a integridade da identidade pessoal tem como contraponto a personagem volátil de um universo relativo. Essa relação dinâmica, com todas as suas implicações emocionais e ideológicas, é a preocupação central desse filme. (DEREN, 2015, p. 225 – tradução minha)⁷²

⁷² A diferencia de Ulises, ya no puede viajar por un universo estable en espacio y tiempo en busca de aventuras, tampoco puede resolver antagonismos personales con un adversario deportivamente apropiado en estatura; sino que cada individuo es el centro de un vórtice personal, y la agresiva variedad y enormidad de las aventuras a las que tendrá que hacer frente están unificadas solo por su identidad personal. Siendo una arte del tiempo y del espacio, el cine está especialmente capacitado como instrumento artístico para crear una forma en la cual la integridad de la identidad individual tiene como contrapunto al personaje volátil de un universo relativo. Esta relación dinámica, con todas sus implicaciones emocionales e ideológicas, es la preocupación central de esta película.

Deren mostra aqui uma consciência do seu papel como artista e do meio com o qual ela trabalha – o cinema. Isto porque as qualidades metamórficas do cinema conseguem articular o paradoxo entre um espaço desintegrado e a própria integridade do sujeito que transita nele, contruindo assim uma *realidade criativa*, dentro da obra.

Assim como fiz na primeira análise, de *Meshes of the Afternoon*, aqui também optei por apresentar o filme trazendo suas imagens em ordem cronológica. Não só por facilitar a compreensão global da obra, mas também por fazer jus ao que Deren defende em relação a uma montagem que liga imagens não aleatoriamente, pois não se trata de um filme abstrato, mas de forma planejada, pois as sequências são importantes para trazer o *climax* das sensações que a cineasta quer evocar.

Nesse segundo filme de sua carreira, percebemos algumas semelhanças no tratamento do meio cinematográfico, que Deren faz também em sua primeira obra. Em conjunto com a leitura de seus textos teóricos, não é surpresa que as defesas derenianas se reafirmem aqui, já que teoricamente ela também se mantém constante na sua percepção da linguagem cinematográfica, ao longo de quase duas décadas de escrita. Em *At Land*, Deren também nega a narrativa clássica hollywoodina, porém, em um clima menos onírico que em *Meshes* e mais trabalhado na questão dos espaços geográficos, por se tratar também de um filme, em sua grande maioria, filmado em ambiente externo. A consciência dessas mudanças de ambiente, feitas no encadeamento das ações, marca o tom da busca por um espaço essencialmente cinematográfico, criado, portanto, pela mente e pelos olhos da artista. É uma *realidade criativa* nova, pois o cinema pode criar esses espaços de formas muito distintas, já que tem essa qualidade de ser metamórfico, ideia que a própria Deren observou em seus escritos e que coloca visualmente, através do trânsito que os elementos fazem ao longo da narrativa.

Nessa obra ela também explora novos posicionamentos e ângulos, trabalhando, como nas sequências finais, com grandes planos que revelam um entorno maior da filmagem. A iluminação natural desses espaços, muito ampla, contrasta com os dois ambientes internos pelos quais ela transita, em especial à sala de reuniões, iluminada artificialmente por um grande lustre que contorna o centro da ação: a mesa. Na casa, a iluminação, embora também ampla, transita entre closes no rosto da mulher com contrastes grandes de luz e sombra. A porta da casa, quando aberta, é inundada com a luz externa, ligando também esses dois ambientes. Há, nesse filme, uma maior

variedade, portanto, de recursos formais, uma ampliação da gama de possibilidades de filmagem.

Assim como fez em *Meshes*, Maya Deren mantém constante seu ataque vertical durante os quase quinze minutos de filme. Isso porque o aprofundamento das sensações, especialmente centrado na figura da protagonista, não se perde ao longo da narrativa incomum. Deren usa de artifícios como a repetição, os duplos da protagonista (assim como já havia feito em *Meshes*), principalmente na parte final da trama, e a ressignificação dos objetos em cena. Maya empresta dos sonhos a fluidez das imagens e traz esse tempo e espaço fluídos para *At Land*.

O corpo, constantemente interagindo intimamente com a *mise-en-scène*, pode ocupar dois espaços completamente distintos ao mesmo tempo. Esse corpo, inclusive, que é invisível e visível para o entorno, é ora ignorado e ora visto conforme ela caminha e ocupa esses espaços e se relaciona com as outras pessoas.

Os objetos também são postos e tirados de cena com a liberdade que sua consciência de artista lhe empresta. O gato, que subitamente aparece em seu colo, se desgarrar e desaparece no segundo seguinte. São vistos enquanto são sentidos no universo particular da mulher protagonista que transita não só entre espaços e tempos próprios mas em suas próprias sensações. O ponto de unidade do universo de *At Land*, assim como em *Meshes*, é o corpo e o mundo interior da protagonista. Há uma coerência nas sensações e sentimentos que Deren propõe, e não um encadeamento lógico das ações. É um cinema de experiência e não de acontecimentos. Como diz Jorge Larrosa Bondía, “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.” (BONDÍA, 2002, p.21). A poesia visual de Deren se dá nessa ideia de cinema vertical, de aprofundamento do sensível.

Cenas de transe, como em toda a sua filmografia, marcam também *At Land*. As mulheres na praia que, embora não vejam a protagonista, a sentem, são o contrário das pessoas na sala de reuniões para as quais a personagem de Deren sequer é percebida. E são o contrário também do homem múltiplo que conversa com ela na trilha, pois ali, protagonista e homem sabem da presença um do outro mas não interagem de forma tão intensa.

Em comum com a poesia como definiu Deren no Simpósio *Poetry and the Film*, a narrativa tem um núcleo central representado pela própria protagonista, que caminha

durante todo o tempo impulsionada por sua busca – que pode ser muitas, inclusive atravessada pelas experiências pessoais de quem assiste – evidenciando as sensações que são despertadas pelo caminho e que fazem sua trajetória mudar constantemente. Os próprios objetos – em especial o peão de xadrez, surgem, desaparecem e ressurgem a depender da emoção que Deren quer passar, encarnada na figura da mulher principal. São postos em cena na medida em que contracenam com um estado de espírito, amplificando a ação dramática e sua carga emocional, sem, no entanto, mimetizarem outras linguagens artísticas.

O caminho que a personagem de *At Land* percorre ao longo da narrativa se faz no seu caminhar, por isso é passível de tantas mudanças ilógicas no sentido narrativo clássico, mas significativas ao se pensar na linguagem poética, no ataque vertical de uma trajetória de personalidade e mergulho interior, tal qual as ondas do mar, que a trazem para a praia e regressam na fluidez do oceano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após mais de dois anos do início dessa dissertação, essas considerações finais tem menos um caráter de conclusão e mais uma ideia de que outros inícios são possíveis a partir dos estudos realizados até aqui, visto que o pensamento dereniano e suas obras filmicas são capazes de produzir reflexões ainda não exploradas.

Como objetivo principal de pesquisa, busquei trazer o pensamento de Maya Deren e suas concepções acerca do que chamo de *realidade criativa*, articulando seu pensamento teórico, presente em seus mais de vinte textos, com sua obra visual, especialmente seus dois primeiros filmes: *Meshes of the Afternoon* (1943) e *At Land* (1944), buscando pontos de convergência ou divergência entre eles. Além disso, busquei pensar onde Deren se insere na historiografia cinematográfica, com que teorias ela manteve contato e quais foram suas contribuições para o cinema.

Volto, então, a pensar algumas questões que foram desenvolvidas nessa dissertação, como um esforço de compilar alguns conceitos de Maya Deren. Primeiramente busquei trazer algumas passagens biográficas da cineasta, pois considero que sua trajetória, antes mesmo de iniciar no cinema, foi fundamental para seu desenvolvimento artístico. Deren começou a publicar escritos ainda quando estudava na Escola Internacional de Genebra, na década de 1930, em publicações estudantis. Isso mostra a inclinação sempre latente, em Deren, de constituir um pensamento formal acerca de suas idéias, tanto artísticas quanto políticas, já que também participou de grupos da juventude socialista.

Começou estudando jornalismo e ciências sociais, na graduação, o que reverbera nas suas aproximações antropológicas posteriores, em especial com o *voodoo* e cultura haitiana, que rendeu um livro sobre os rituais e filmagens de um longa metragem que não chegou a ser concluído. Depois, fez um mestrado em Literatura Inglesa, sobre os poetas anglo-americanos, mostrando sua inclinação para o pensamento da poesia, ela que também escreveu poemas ainda na juventude. Já na década de 1940, um movimento importante para Maya foi trabalhar com a coreógrafa Katherine Dunham, referência importante para pensar as aproximações de Deren com a dança, presente desde o início da sua obra filmica.

Com a morte do pai, usou a herança para comprar uma câmera 16mm e assim iniciar sua carreira como cineasta. De 1943, data de seu primeiro filme, até próximo a sua morte, em 1960, trabalhou arduamente na elaboração de filmes em paralelo com seus escritos teóricos. Conseguiu feitos importantes, como a bolsa Guggenheim, em 1946 e uma premiação em Cannes, em 1947.

Desde o início, foi defensora de um cinema *amateur*, contra a industrialização do cinema hollywoodiano, e defendia o uso de aparatos simples, que, para ela, possibilitavam uma maior exploração das capacidades artísticas do meio cinematográfico. Além dos equipamentos, a composição da equipe do filme, reduzida ao máximo, também colaborava para o controle maior e liberdade artística dos cineastas. Deren trabalhava com poucas pessoas em seus projetos, e assim ficava livre para conduzir suas obras na direção que ela queria. Nesse sentido, não somente foi uma opositora do *mainstream*, mas formulou possibilidades artísticas e apontou potencialidades que o aparato simples e móvel possibilitava, levando a cabo essas ideias articuladas em textos, para as telas.

Imigrante, fez parte do círculo artístico de Nova York a partir da década de 1940, tendo um papel ativo nas discussões e, principalmente, atuando como uma incentivadora e organizadora do cinema independente, articulando projetos, festivais e premiações para outros cineastas experimentais, fomentando assim um círculo de artistas ligados a uma produção *amateur* e trazendo para o centro esses cineastas que estavam à margem.

Para trazer os pensamentos e a criação cinematográfica de Deren, parti da Teoria de Cineastas, por essa abordagem trazer ao centro das discussões sobre cinema as manifestações próprias dos cineastas, tanto verbais como visuais e orais. Entendendo então a produção dereniana como vasta em pensamentos, teorias e obras visuais, trouxe essa abordagem para embasar a pesquisa, dando prioridade para citações da própria artista.

Em relação aos conceitos cinematográficos defendidos por Deren, coloco em destaque, além da ideia de *amateur*, a defesa por um cinema de poesia, o que acarreta no seu conceito de cinema vertical, defendido em 1953 no simpósio *Poetry and the Film*, além de outros argumentos presentes em vários de seus textos; o afastamento do cinema de outras formas de arte já bem desenvolvidas, como a pintura e o teatro; a percepção do cinema como meio metamórfico; a montagem que busca configurações

espaço-temporais diferentes de uma narrativa clássica; o controle e racionalização das operações cinematográficas – ideias que culminam na construção de uma *realidade criativa* no cinema dereniano.

A aproximação de Deren com a poesia vem desde antes do início com o cinema. Jovem, já escrevia poemas, porém se considerava uma poeta ruim, pois pensava em imagens o que não conseguia traduzir em palavras. Nesse sentido, o cinema veio como um meio apropriado para mostrar sua poesia. Coloco abaixo um poema de Deren, datado de 1942:

DEVE SER FEITO COM ESPELHOS

Deve ser feito com espelhos
minha cabeça não repousa em nada no meio do ar.

Onde está meu corpo
onde oh onde?

Posso ver as pedras
ocultas nas mãos.

Oh trouxe meu corpo de volta, de volta,
Oh prodígio trouxe-o de volta
Antes que os espelhos se partam.⁷³

Desse poema, podemos perceber alguns elementos que Deren trabalhou, especialmente nos seus dois primeiros filmes: corpo, pedras, espelho. Nas imagens filmicas, esses elementos são potencializados, extraindo deles suas funções originais e

⁷³ It Must Be Done with Mirrors

It must be done with mirrors
my head that rests on nothing in mid-air.

Where is my body
where oh where?

I can see the stones
hidden in the hands.

O bring back my body to me, to me,
O miracle bring it back
before the mirrors break.

os colocando a serviço de uma carga de sentimentos, que os colocam e tiram de cena de acordo com a sensação que Deren quer evocar. Essa ideia é o que Maya defendeu como cinema vertical, em 1953: um encadeamento de cenas e da *mise-en-scène* que se relacionam entre si a partir de sentimentos e sensações, e não com uma organização narrativa lógica. Essa ideia ela empresta da poesia e entende como uma *abordagem da experiência*, uma forma de relação dos objetos com o mundo que é da ordem do sensível. A montagem, importante elemento na obra dereniana, liga planos não de forma aleatória e nem clássica, mas sim de forma a verticalizar, aprofundar a estesia provocada pelas imagens.

Nesse sentido, é bem entendido na operacionalização dereniana que o cinema possui recursos formais próprios e por isso deve se afastar de outras linguagens como o teatro e a pintura, embora se aproxime da poesia, não formalmente, mas na experiência que esta proporciona. O entendimento de Deren do cinema como meio metamórfico é importante para pensar essas distinções: em comum com a pintura, o cinema também é uma superfície bidimensional, mas um bidimensional que muda constantemente e não é fixo. A passagem de uma imagem a outra é característica própria do meio e Deren se interessou em criar essas passagens de uma forma não convencional e distinta do cinema clássico, criando espaços e tempos que se relacionam também com a percepção moderna dessa dinâmica: um meio fluído, ora acelerado e ora lento: uma odisséia que é fruto de seu período histórico, como ela mesma disse, diferente da odisséia de Ulisses na antiguidade. Essas dinâmicas apresentadas por Maya são possíveis graças ao seu meio e sua inserção histórica, como um indivíduo da modernidade.

É infrutífero encaixar Deren em uma hegemonia, tanto teórica quanto filmica. No entanto, também não é possível deixá-la pairar vagamente. Em seus escritos e na sua produção visual, é evidente o conhecimento cinematográfico que ela detinha, e por isso podemos estabelecer algumas relações em termos de historiografia. Maya defendia a analogia com o real, a base fotográfica do cinema e por isso refutava o filme abstrato, por exemplo. Nesse sentido, esteticamente, se aproxima de uma abordagem realista no tratamento do meio, embora conceitualmente se afaste dele pelas próprias relações imagéticas criadas dentro dos filmes, que negam um realismo, mas sempre partem dele. Com os formalistas, especialmente Eisenstein, traça paralelos que vem desde o seu reconhecimento de origem, ela que se considerava russa, até o tratamento da montagem, que se relaciona com o formalismo por atribuir a esse elemento um caráter primordial

(embora, obviamente, a montagem esteja presente em praticamente todos os filmes) como um recurso criativo na ligação de planos. Soma-se a isso sua abordagem experimental, que, pela própria etimologia, é quem experimenta, quem foge a regras já estabelecidas e tenta criar novas formas.

O fato de representar universos oníricos, especialmente em *Meshes*, parece ligar instantaneamente Deren aos surrealistas. No entanto, observando suas estratégias – teóricas e visuais – vemos como essa ligação pode não ser tão íntima. Além dos sonhos, a narrativa não linear tanto de Maya como dos surrealistas parece promover uma ligação instantânea. No entanto, a construção dos sonhos diverge nitidamente entre ambos: no cinema surrealista de Buñuel, por exemplo, o sonho representado é da ordem do inconsciente enquanto que em Deren é da ordem da construção racional, planejado passo a passo, longe de um automatismo psíquico e de uma ligação psicanalítica.

Parece contraditório as tentativas de encaixe de Deren em propostas cinematográficas ao mesmo tempo em que ela continua longe dos grandes debates, aparecendo com mais evidência apenas em recortes bem marcados, como cinema experimental ou cinema feito por mulheres. Ou ainda como “mãe do cinema experimental”, termo colocado por Jonas Mekas, amigo de Maya e cineasta que começou a fazer filmes depois, mas que ganhou mais notoriedade do que ela. Esse “mãe” penso eu, só poderia ter sido cunhado por um homem, visto que já reforça uma socialização bem marcada imposta às mulheres.

Embora prontamente reconhecida como cineasta, Deren ainda é pouco lembrada como teórica. Não basta que sua produção escrita evidencie um pensamento formalmente constituído sobre cinema, se mantendo coerente em suas defesas, e levando a cabo sua teorização para as telas, parece que falta uma legitimação por parte de quem pensa a teoria. Seus escritos não são raros de encontrar, tendo sido publicados mais de uma vez. Em português, ainda carece de traduções, tendo apenas um de seus textos traduzidos integralmente: *Cinema, o uso criativo da realidade*. Algumas ideias de Maya foram sementes que alimentaram outras e outros cineastas, reverberando em pensamentos e construções fílmicas na posteridade, como é o caso de Barbara Hammer, que escreveu sobre como a sua própria visão de cinema dialogou e foi alimentada pelo pensamento dereniano.

Esta dissertação foi também uma tentativa inicial de apontar indícios de teoria em Deren, além de enxergá-la como cineasta com um trabalho fílmico já bem

reconhecido. Obviamente não estou sozinha nessa, felizmente esse movimento já acontece por parte de outras pesquisadoras e pesquisadores - e também cineastas - como referenciei nesse texto.

Pensando nesse apagamento histórico de Maya, podemos apontar alguns indícios desse descredenciamento, se olharmos para o que aconteceu nos anos 1950, no simpósio *Poetry and the Film*, supracitado. Maya, única mulher a participar dos debates, foi prontamente rechaçada pelos homens ali presentes – e também mulheres na platéia - quando expôs suas idéias em relação a um cinema de poesia. Mesmo com suas publicações, títulos e prêmios, não foi levada a sério. Seus próprios pares, com quem dividia terreno artístico, não foram capazes de reconhecer a intelectualidade de uma mulher com um pensamento formulado bastante sólido, já advindo de muitos escritos. Parece-me insuficiente considerar apenas seus filmes, diante de tanta produção que Deren teve em sua curta vida. Nesta pesquisa, trouxe alguns recortes de diversos textos seus para defender o que Deren acreditava ser um cinema criativo, porém, seu material é vasto e ainda precisa ser devidamente explorado em outros sentidos, movimento que, percebo, vem acontecendo em pesquisas recentes sobre ela.

Por fim, como uma possível conclusão, constatei que Deren levou a cabo, nas telas, o que teorizou sobre cinema, explorando várias possibilidades artísticas de seu simples aparato e fazendo um cinema que faz emergir poesia e relações criativas, ancorada em seus conhecimentos técnicos e em seu repertório artístico.

REFERÊNCIAS

- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1989.
- ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo**. L'écran français n° 144, 30 de março de 1948. Traduzido por Matheus Cartaxo
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2007.
- AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria?. **Educação & Realidade**, UFRGS, Rio Grande do Sul, v. 33, p. 21–34, n. 1, 2008.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O que é o cinema?:** André Bazin. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro** / Luis Buñuel ; tradução de André Telles. – São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BRUGGER, Walter. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: EPU, 1977.
- CANIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. In: **História do cinema mundial/** Fernando Mascarello (org.). – Campinas, SP: Papirus, 2006. – (Coleção Campo Imagético)
- CASSETI, Francesco. **Teorias del cine**. Esoanha: Catedra Ediciones, 2005.
- Cinco poemas de Maya Deren. **Acrobata: literatura, artes visuais e outros desequilíbrios**. Apresentação de Floriano Martins, tradução de Márcio Simões, 2020. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/traducao/5-poemas-de-maya-deren-ucrania-1917-1961/> Acesso em 03/06/2022.
- CUNHA, Tito Cardoso e. **Teoria dos Cineastas versus Teoria de Autor**. In Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas v. 3. (Manuela Penafria; Eduardo Baggio; André Graça; Denize Araújo – editores). Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2017, p. 15 – 27.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo : Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, Afecto e conceito *In O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2013.

DEREN, Maya. Amateur versus profesional. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015

DEREN, Maya. Autorretrato. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Tradução José Gatti e Maria Cristina Mendes. **Devires**, Belo Horizonte, Fafich-UFMG, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2012.

DEREN, Maya. El cine como forma de arte. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015

DEREN, Maya. Haciendo películas con una nueva dimensión: el tiempo. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015

DEREN, Maya. La aventura de hacer cine creativo. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015

DEREN, Maya. La magia es nueva. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015.

DEREN, Maya. Montaje creativo. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015

DEREN, Maya. Notas sobre películas y apuntes diversos. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015

DEREN, Maya. Nuevas direcciones en el arte del cine. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015

DEREN, Maya. Planificando de forma visual. Notas sobre cine “personal” y cine “industrial”. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015

DEREN, Maya. Un anagrama de ideas sobre arte, forma y cine. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Revista Significação (UTP)**. Curitiba, v. 21, n. 1, pp. 85-106, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65584> Acesso em: 14/04/2022.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, p. 19-32, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1408>. Acesso em: 02/07/2020.

HAMMER, Barbara. Maya Deren and Me. In: NICHOLS, Bill. **Maya Deren and the American Avant-Garde**. Bill Nichols (org). Los Angeles: University of California Press, 2001.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLER, Sarah. **Maya Deren: incomplete control**. Columbia University Press. New York, 2015.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Apresentação. Dossiê Teoria dos Cineastas. **Revista Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 1-5, jan./abr. 2020

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. [Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria](#). Dossiê Teoria dos Cineastas. **Revista Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 1-5, jan./abr. 2020

LIMA, Marília Xavier; ALVARENGA, Nilson Assunção. A “volta do real” e as formas de realismo no cinema contemporâneo: o trauma em Caché e A fita branca; o adjeto em Anticristo; o banal em Mutum. **Revista Em Questão**, Porto Alegre, UFRGS, v. 16, n. 2, p. 267 – 281, jul/dez. 2010.

LÓPEZ, Carolina Martínez. **Maya Deren: Esferas, imágenes y poéticas entre lo visible y lo invisible**. Tese (doutorado em Belas Artes) - Universidad de Castilla – La Mancha, 2011. (Não publicada).

MARTINS, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dina livros, 2005.

MENDOZA, Helder Quiroga. **Cinema e poesia: uma relação intersemiótica em Akira Kurosawa**. Dissertação de mestrado. Brasília, Universidade de Brasília, 2006.

MICHELSON, Annette. Poetics and Savage Thought. In: NICHOLS, Bill. **Maya Deren and the American Avant-Garde**. Bill Nichols (org). Los Angeles: University of California Press, 2001.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, São Paulo, p. 229-250, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65628>. Acesso em: 02/07/2020.

NICHOLS, Bill. **Maya Deren and the American Avant-Garde**. Bill Nichols (org). Los Angeles: University of California Press, 2001.

PENAFRIA, Manuela. Análises filmicas: conceitos e metodologia(s). **VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009**, p. 1 – 10. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 03/05/2022.

PENAFRIA, Manuela; VILÃO, Henrique; RAMIRO, Tiago. **O ato de criação cinematográfica e a “Teoria dos Cineastas”**. In Propostas para a teoria do cinema: Teoria dos Cineastas v. 2. (Manuela Penafria; Eduardo Baggio; André Graça; Denize Araújo – editores). Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André; ARAÚJO, Denize. **Observações sobre a “Teoria dos Cineastas” – Nota dos editores**. . In Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas v. 3. (Manuela Penafria; Eduardo Baggio; André Graça; Denize Araújo – editores). Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2017, p. 29 – 38

Poetry and the Film: A Symposium. Willard Maas. Film Culture, No. 29, 1963, pp. 55-63. Disponível em: https://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html Acesso em 05/02/2022.

RICE, Shelley. **Inverted Odysseys**: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman. Massachusetts: Institute of Technology, 1999.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOUSLOFF, Catherine. May Deren Herself. In: NICHOLS, Bill. **Maya Deren and the American Avant-Garde**. Bill Nichols (org). Los Angeles: University of California Press, 2001.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2012.

VASCONCELOS, Beatriz Avila. Um modo de relacionamento com a realidade: Noções de poesia de Andrei Tarkovski. **Aniki**, AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, v. 7, n. 2, p. 152-172, 2020. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/649> Acesso em 15/01/2021

Ver, ouvir e ler os cineastas: Teorias dos Cineastas v 1. (Manuela Penafria; Eduardo Baggio; André Graça; Denize Araújo – editores). Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. São Paulo: Editora Paz e Terra LTDA, 2019.

ZANATTA, Débora Borgonovo. **Proposições de cinema lésbico em Bárbara Hammer**./ Débora Zanatta Borgonovo, 2021. 79f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná – Programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Video (PPG-CINEAV)

FILMES

At Land. Direção: Maya Deren. Estados Unidos, 1944. PB, 15 min.

A Study in choreography for camera. Direção: Maya Deren. Estados Unidos, 1945. PB, 4 min.

Gestos do realismo. Direção: Margarida Leitão. Portugal, 2016. PB, 5 min.

Meditation on Violence. Direção: Maya Deren. Estados Unidos, 1948. PB, 13 min.

Meshes of the Afternoon. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. 1943. PB, 14 min.

No espelho de Maya Deren. Direção: Martina Kudlacek. Áustria, 2001. Cor, 104 min.

O Sétimo Selo. Direção de Ingmar Bergman, Suécia. São Paulo: Versátil Home Video, 2003. DVD, 95 min

Ritual in Transfigured Time. Direção: Maya Deren. Estados Unidos, 1945-46. PB, 14,5 min

Um Cão Andaluz. Direção: Luís Buñuel, produção: Pierre Braunberger. (DE): P&B. França. 1928. 1 DVD.

Witch's Cradle. Direção: Maya Deren e Marcel Duchamp. Estados Unidos, 1943. PB, 13 min. (não finalizado)

ANEXO

Transcrição da primeira parte do Simpósio *Poetry and the Film*

On October 28, 1953, Cinema 16 held two sessions of a symposium with Maya Deren, Parker Tyler, Dylan Thomas, and Arthur Miller. Willard Maas acted as chairman. The following excerpts make up about one half of the symposium. Ideas repeated for the second audience and personal introductions of the panel make up, for the most part, the missing half.

MAAS: In a pre-panel discussion earlier this week with the majority of the panel, we decided that maybe the best way to start this discussion would be to try to have the members of the panel outline... some of the basic aesthetic principles of the poetic film; and therefore I think I would like to call on Mr. Tyler first...

TYLER: Thank you. My thought was that the question, rather than the assumption, by which the symposium will proceed tonight is that of what poetry, in and outside the film, actually is. Perhaps it would be necessary, for such a demonstration, to conceive the question at the start, and honestly, as faced with the two horns of a dilemma. Now that dilemma is: on the one hand there's the theory of poetry, its possibilities as such in the film medium, and on the other hand the practice of poetry as concentrated in the avant-garde film. It should be hoped that we don't snag on either of these but will steer a just course between them. Now I thought we might get an overall picture of the field to be surveyed, and to that end I'd like to give you a memorandum, so to speak, of the types of poetical expression that do appear in films today; that is, these expressions may be whole or fragmentary, they may be pure or impure, but at least they exist and they are to be recognized as such. Now, poetical expression falls rather automatically into two groups: that is, poetry as a visual medium and poetry as a verbal medium, or in a larger sense as auditory, and that would, of course, include music. We might well begin with some of the shorter films which concentrate on poetry as a visual medium, and this, of course, leads right to Cocteau's "Blood of a Poet," and to Buñuel-Dali's "Andalusian Dog," and to Watson's "Lot in Sodom." All these are classics now and they emphasized a surrealist poetry of the image, and gave rise to schools and styles of avant-garde all over the world. Cinema 16 patrons are familiar with some of these outstanding works those of Maya Deren, of James Broughton, of Kenneth Anger, of Curtis Harrington. All

these film-makers concentrated on what might be called pure cinema entirely without words as a rule, although sometimes with music. Then to go back (after all, the avant-garde movement in poetry in America does go rather far back, at least to the Twenties) I know there was a type of film which got the name of cine-poem, and these films were impressionistic but they concentrated on pictorial conceptions of city life, of nature, and, importantly, they stressed abstract patterns. Then, of course, there's the poetry of painting in motion the pure abstract film--which also has a considerable history (there are Norman McLaren, the Whitney brothers, and many others). Then, also as a candidate in this list (perhaps disputable, but at any rate certainly worth mentioning), a school of naturalistic poetry of which Robert Flaherty was the pioneer. And we presume that his films can be considered integral without the commentary. And finally I would include the dream and hallucination sequences, with sound effects sometimes, that appear in commercial films.

Now poetry as a visual-verbal medium: we have the fantasy films of Jean Vigo (these films are primarily visual); and we have the avant-garde films which are set to poems or to poetic prose (those of Sidney Peterson, of Willard Maas, of Ian Hugo); then there's what I would term the "severe formalism" of Sergei Eisenstein whose montage borders on pure poetry. There are, of course, the Cocteau myth films: "Beauty and the Beast," "The Eternal Return," and "Orpheus." And we might also include a special class of naturalistic poetry documents, such as "The River" and "The Blood of the Beasts"... of course they had commentary. And then to conclude, the fifty-fifty fusion; that is, Shakespeare's plays, Eliot's "Murder in the Cathedral," and the numerous operas which have been filmed. Now these are, admittedly, only the main leads of a very broad field, indeed. Many definitions are required in order to isolate the poetic content and the poetic potentialities in these various manifestations ... Above all, there's the indications of value that have to be made. I'm sure that the members of the panel, including myself, have a number of significant distinctions and perhaps even more important opinions on these aspects.

MAAS: Well, Miss Deren, will you take over from there?

DEREN: I'm going to do something which I think is a bit risky, and that is to go a little bit into the question of what is poetry, and what distinguishes what we would call poetry from anything else, because I think that only if we can get this straight, can we

sensibly discuss poetry in film, or the poetic film, or anything else. Now I say that it's risky because this is a subject that has been discussed for many, many centuries, and it's been very difficult to pin down. But the reason I'm going into it is not because I think distinctions are important as formulae and as rigidities, but I think they're important in the sense that they give an audience, or any potential audience, a preparation, an approach, to what they're going to see. In the sense that if they're thinking they are going to see an adventure film, and if they are confronted with a poetic film, that's not going to go very well. I don't think one is always predisposed towards poetry; the whole notion of distinguishing and, if you will, labeling things is not a matter of defining them so much a matter of giving a clue to the frame of mind which you bring to them. In other words, what are you going to be watching as this unrolls? What are you going to be listening for? If you're watching for what happens, you might not get the point of some of the retardations because they're concerned with how it happens. Now poetry, to my mind, consists not of assonance; or rhythm, or rhyme, or any of these other qualities which we associate as being characteristic of poetry. Poetry, to my mind, is an approach to experience, in the sense that a poet is looking at the same experience that a dramatist may be looking at. It comes out differently because they are looking at it from a different point of view, and because they are concerned with different elements in it. Now, the characteristics of poetry, such as rhyme, or color, or any of those emotional qualities which we attach to the poetic work, also may be present in works which are not poetry, and this will confuse us. The distinction of poetry is its construction (what I mean by "a poetic structure"), and the poetic construct arises from the fact, if you will, that it is a "vertical" investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth, so that you have poetry concerned in a sense not with what is occurring, but with what it feels like or what it means. A poem, to my mind, creates visible or auditory forms for something which is invisible, which is the feeling, or the emotion, or the metaphysical content of the movement. Now it also may include action, but its attack is what I could call the "vertical" attack, and this may be a little bit clearer if you will contrast it to what I would call the "horizontal" attack of a drama, which is concerned with the development, let's say, within a very small situation from feeling to feeling. Perhaps it would be made most clear if you take a Shakespearean work which combines the two movements. In Shakespeare you have the drama moving forward on a "horizontal" plane of development, of one circumstance one action--leading to another, and this delineates the

character. Every once and a while, however, he arrives at a point of action where he wants to illuminate the meaning to this moment of drama, and at that moment he builds a pyramid or investigates it "vertically," if you will, so that you have a "horizontal" development with periodic "vertical" investigations which are the poems, which are the monologues. Now if you consider it this way, then you can think of any kind of combination being possible. You can have operas where the "horizontal" development is virtually unimportant--the plots are very silly but they serve as an excuse for stringing together a number of arias which are essentially lyric statements. Lieder are, in singing, comparable to the lyric poems, and you can see that all sorts of combinations would be possible. Now it seems to me that in many films, very often in the opening passages, you get the camera establishing the mood, and when it does that, cinematically those sections are quite different from the rest of the film. You know, if it's establishing New York, you get a montage of images, that is, a poetic construct, after which what follows is a dramatic construct which is essentially "horizontal" in its development. The same thing would apply to the dream sequences. They occur at a moment when the intensification is carried out not by action but by the illumination of that moment. Now the short films, to my mind (and they are short because it is difficult to maintain such intensity for a long period of time), are comparable to lyric poems, and they are completely a "vertical," or what I would call a poetic construct, and they are complete as such. One of the combinations that would be possible would be to 'have a film which as a dramatic construct, visually, accompanied by a commentary which is essentially poetic; that is, it illuminates the moments as they occur, so that you have a chain of moments developing and each one of them is illuminated. It's things of this sort that, I believe, occur in the work of Mr. Maas who has done that to a certain extent in his last film, "Image in the Snow," where the development of the film is very largely "horizontal," that is, there is a story line, but this is illuminated constantly by the poetic commentary so that you have two actions going on simultaneously. Now this, I think, is one of the great potentials of film and something which could very well be carried and developed much further, and I think that one of the distinctions of that film and also of "Geography of the Body," is that it combines these principles. I think that this is a way of handling poetry and film, and poetry in film ... I don't know how the other people feel about it.

MAAS: Well, Mr. Thomas, being a poet, what do you feel about it?

THOMAS: Well, I'm sure that all Maya Deren said was what I would have said, had I thought of it or understood it (laughter and slight applause). I was asked, on the side, whether that meant that I thought that the audience didn't understand what Miss Deren was saying. I'm sure they did, and I wish I was down there. But it sounds different from that side, you know. Now I'm all for (I'm in the wrong place tonight)... I'm all for horizontal and vertical (laughter) and all for what we heard about in the avant-garde. The only avant-garde play I saw in New York was in a cellar, or a sewer, or somewhere (laughter). I happened to be with Mr. Miller over there. We saw this play going on ... I'm sure it was fine. And in the middle he said, "Good God, this is avant-garde." He said, "In a moment the hero's going to take his clothes off... "

MAAS: Did he?

THOMAS: He did. (Laughter.)

MAAS: All to the good.

THOMAS: But I don't know. I haven't a theory to my back, as they say. But there are, all through films that I've seen all my life ... there have always been ... bits that have seemed to me... Now this is a bit of poetry. They might have been in the UFA films or something that I saw as a child. Or somebody coming down some murderous dark, dark, silent street, apart from the piano playing. Or it might have been a little moment when Laurel and Hardy were failing to get a piano up or down a flight of stairs. That always seemed to me the poetry ... when those moments came. Well, I have to go a step beyond those UFA films, now, to the non silent films. In the best of those moments, the words seemed to fit. They were really the right words, even though the right word might only be a grunt. I'm not at all sure that I want such a thing, myself, as a poetic film. I think films, fine as they are, if only they were better! And I'm not quite sure that I want a new kind of film at all. While I'm recharging an almost empty mind with an almost empty battery, perhaps Mr. Miller would say something. (Applause.)

MAAS: Well, I don't think I'll let it go at that, Mr. Thomas. Surely you must realize that the film is a popular medium and you more than anybody else has tried to bring poetry to the public from the platform. Don't you think, in the popular art, in the way that the Elizabethan theater was a popular art, don't you think it would be possible in some way

to weld poetry to the film? Do you think that it's just a verbal thing? That it would not be possible in the way that Elizabethan drama somehow welded language to the film?

THOMAS: Well, just as a poem comes out. ...one image makes another in the ordinary dialectic process (somebody left out the word "dialectic," well I may as well bring it in, you know). So, as in a poem one image breeds another, I think in a film it's really the visual image that breeds another--breeds and breathes it. If it's possible to combine a verbal image to a visual image in this sort of horizontal way, I'd rather see horizontal films, myself. I like stories. You know, I like to see something going on (laughter and applause).

MAAS: I shouldn't be saying anything, I'm the moderator. So, Mr. Miller, you talk about it.

MILLER: Well, there've been about forty different ideas that have come across the table. It seems to me that, to create a poetic film is, at bottom, the same problem as the drama presents when you contrast what is normally called naturalism and what is generally called a poetic drama. The only criticism I would have of such a discussion as this is that it is not tied to what anybody wishes to say. If I'm speaking to you now with a reasonable amount of confusion, I will sound confused, and I will speak in this tone of voice. If, on the other hand, I was clearly imbued with something very emotionally important to me, I would start speaking in a different rhythm. I would possibly use some images, and so forth, so that to speak in the blue without reference to our lives, without references really to the age in which we live, about this problem is an endless talk. Ah, that's the first place. On the question of the technique, there's one obvious thing to me: the motion picture image is an overwhelming fact: it is different from any other experience we have in the arts because it is so much larger than we are. The possibility for the poet or the writer to tell a story or to transmit an emotion in their films, it seems to me, is contained within the image, so that I'm afraid, even though I'm much in sympathy with Willard's desire to join poetic speech with images, that possibly in the long run it will be discovered to be a redundancy--that the poetry is in the film just as it is in the action of the play first. I was gratified to see that the poet's poet, T.S. Eliot, not long ago said as much, that after pushing the drama around on his desk for many years, he had come to the conclusion that if the structure of the drama was not complete and beautiful, nothing he could do in the way of technical manipulation of words could get

him out of the hole. I think at bottom, that the structure of the film is the structure of the man's mind who made it, and if that is a mind that is striving for effect because it is striving for effect, the film will be empty, however interesting it happens to be on the surface. If it is a mind that has been able to organize its own experience, and if that experience is cohesive and of one piece, it will be a poetic film. Mr. Thomas has said, as (Mr. Tyler) has said, too, that the commercial film is full of poetic things because at certain moments, in almost any poor structure, certain accidental qualities come into synchronization, so to speak, where, as in life sometimes, one needs only to drop a package of cigarettes and the world explodes. Symbolic action is the point of all organization in the drama as well as in the film. To get back to the first proposition again ... I think that it would be profitable to speak about the special nature of any film, of the fact of images unwinding off a machine. Until that's understood, and I don't know that it's understood (I have some theories about it myself), we can't begin to create, on a methodical basis, an aesthetic for that film. We don't understand the psychological meaning of images any images coming off a machine. There are basic problems, it seems to me, that could be discussed here. I've probably added no end to the confusion, but that's what I have to say at the moment (applause).

MAAS: Well, it seems to me that we have to start thinking about the image the visual image and the verbal image. Can they be welded in some way?

MILLER: I think that the basis for my remarks is perhaps almost physiological. I think that the reason why it seems to many of us that the silent film is the purest film and the best is because it mimics the way we dream. We mostly dream silent, black and white. A few of us claim to dream in technicolor, but that's disputed by psychologists. It's sort of a boast: certain people want to have more expensive dreams ... I think that the film is the closest mechanical or aesthetic device that man has ever made to the structure of the dream. In a dream, montage is of the essence, as a super-imposition of images in a dream is quite ordinary. The cutting in a dream is from symbolic point to symbolic point. No time is wasted. There is no fooling around between one important situation and the most important moment in the next situation. It seems to me that if we looked at the physiology of the film, so to speak, and the psychology of the film, the way it actually turns off the machine, we begin to get the whole question of style and the whole question of aesthetics changing when one sees it that way. In other words, sound in films and speech seems, perhaps, like the redundancy they so often are in films. I'll

just leave it at that for the moment; maybe somebody else will have something to say about it.

MAAS: Maya, I'm sure you have something to say about it.

DEREN: If everyone will forgive me, Mr. Miller has made several references to "the way it comes out of the machine," he obviously hasn't made a film because first you have to put it in the machine, and that's awfully hard. It does begin before the machine. And it begins in the mind of the creator. And your reference to montage, and so on, is, if I may be permitted to return to my "vertical " that is, the relationship between the images in dreams, in montage, and in poetry is ... they are related because they are held together by either an emotion or a meaning that they have in common, rather than by the logical action. In other words, it isn't that one action leads to another action (this is what I would call a "horizontal" development), but they are brought to a center, gathered up, and collected by the fact that they all refer to a common emotion, although the incidents themselves may be quite disparate. Whereas, in what is called a "horizontal" development, the logic is a logic of actions. In a "vertical" development, it is a logic of a central emotion or idea which attracts to itself even disparate images which contain that central core which they have in common. This, to me, is the structure of poetry, so that, for example, you could have a dramatic development, in the sense of a "horizontal" development, for a while, as I said, in Shakespeare, and let us take the monologues where in a poetic or a "vertical" structure, he brings together all various images that relate to the feeling, let us say, of indecision. Now what I mean there by being essentially a "horizontal" development, is that it would have sufficed for Hamlet to say "I can't make up my mind," and that's all, and that would not have affected the drama of the play, do you see? The poetic monologue there is, as it were, outside it or built upon it as a pyramid at that point as a means of intensifying that moment in the "horizontal" development. That is why film, I believe, lends itself particularly to the poetic statement, because it is essentially a montage and, therefore, seems by its very nature to be a poetic medium.

MILLER: That's why I'm wondering whether the words are at all necessary, you see. Because the nature of the thing itself is so condensed. It would be like adding music to Hamlet's soliloquies.

DEREN: May I answer that? The words are not necessary when they come, as in the theatre, from what you see. You see, the way the words are used in films mostly derives from the theatrical tradition in which what you see makes the sound you hear. And so, in that sense, they would be redundant in film if they were used as a further projection from the image. However, if they were brought in on a different level, not issuing from the image which should be complete in itself, but as another dimension relating to it, then it is the two things together that make the poem. It's almost as if you were standing at a window and looking out into the street and there are children playing hopscotch. Well, that's your visual experience. Behind you in the room are women discussing hats or something, and that's your auditory experience. You stand at the place where these two come together by virtue of your presence. What relates these two moments is your position in relation to the two of them. They don't know about each other, and so you stand by the window and have a sense of afternoon, which is neither the children in the street, nor the women talking behind you, but a curious combination of both, and that is your resultant image, do you see? And this is possible in film because you can put a track on it.

MILLER: I understand the process, but you see, in the drama there was a time, as you know, when action was quite rudimentary, and the drama consisted of a chorus which told the audience, in effect, what happened. Sometimes it developed into a thespian coming forward and imitating action such as we understand action today. Gradually the drama grew into a condition where the chorus fell away and all of its comment was incorporated into the action. Now for good or ill, that was the development of the drama. I'm wondering now whether it's moot, whether it's to any point, to arrange a scenario so that it is necessary (and if it isn't necessary, of course it's aesthetically unwarranted) for words to be added to the organization of images, and whether that makes it more poetic. I don't think so. I can see the impulse behind it, but it seems to me that if it's a movie, it's a movie.

MAAS: Well, doesn't it seem to have something to do with who is going to make this film? Is it going to be the man who has a poetical idea at the beginning, who then decides to work with a film director on this thing? Or is the poet going to work on it himself? Through words or through nothing, but just through a poetical idea, which is both visual and verbal at the same time? If he is going to work with a director, he is

going to have to be terribly close to that director. He may as well be the same person. Then you have to have a poet who can also make a film.

THOMAS: Oh, I think that's absolutely true--or you could work very closely with someone that knew film technique to carry it out. But I think the poet should establish a scenario and a commentary that would do that as well. And he may as well star in it as well.

MAAS: Miss Deren has played in her own films, and I think she played in them because she couldn't get people to do the things that a director asks people to do unless they pay ten thousand a week. I know that for myself, because I'm working on a new poetic film with Mr. Ben Moore, another poet, we found that he had to play the leading role because nobody would go through the trouble to do it. You see, you're not going to get commercial people to do this. What I am interested in at the moment is Mr. Miller's idea about film, and I'm afraid, Mr. Miller, that I think that you think that it must always be a drama. Then if it is a drama, is there not a difference between prose drama and poetic drama? There is certainly a difference between Shakespeare, and even Ibsen. Don't you think so?

MILLER: I wasn't thinking only of the drama. Of course, there have been poetic pictures made, as you know, which are silent. I suppose most of them, as a matter of fact, are not dramas. But my preference is towards drama because I'm primarily interested in action. It seems to me an aesthetic impurity to introduce words into a picture of any kind. I was against, as a whole, the idea of spoken pictures, anyway. It simply attests to the poverty of imagination of screen writers that they need the words, and to the poverty of the imagination of the audience that it demands the words. I don't think that it has anything to do remotely with real films. The words came in because the movies came after the theatre, and the first people who moved into the movies were theatre people, and the first commercially made films were, many of them, simply filmed plays. There's no relationship between the theatre in that sense, and the films, for the simple reason I return to--a technical, physiological reason, and that is, that you're looking at an image many, many times larger than yourself, and that changes everything. It is a redundancy to add to that image, it seems to me. I just hope that your ambition to add words to film is not because you love words so much (which you

should because you are a poet). I wouldn't want to interfere. I think that what you would say in words should be said instead in images.

MAAS: Well you must realize that there is a difference between Shakespeare and, let us say, any dramatist of repute. And there is a difference within poetic language, is there not?

MILLER: There is, of course. The difference, however, is not of the same quality as the difference between words in a movie. The whole posture of the Elizabethan drama, so to speak, is larger than life as opposed to the modern drama which is trying to be about the same size as life. Well, the movie starts out that way. It's almost impossible, as you know, to photograph reality in pictures and make it come out reality. I know that people have tried with cameras to destroy the ... this leads to a humorous remark. I was involved with a director once who wanted to make pictures in New York that would look real. They photographed and photographed and it ended up looking glamorous, no matter how deep down into the East Side they went (laughter). They tried to dirty the film and do everything they could do it. And I kept telling him that what was required was an organization of an idea to make this look like the East Side. You can't just photograph the East Side. My point is that in the Elizabethan drama it takes an effort of aesthetic will to raise life larger than it is on the stage. As soon as you point a camera at anything it's no longer real.

MAAS: Mr. Tyler, I don't want to answer this. You ought to say something. You must have been thinking a lot.

TYLER: We are snagged on the horns of a dilemma in a way, although I'm sure we've covered a lot of ground. I think one of the most interesting things is the shape and the character of these horns--that is, Miss Deren, who is a professional artist in the poetic film, started out by using a rather complex, a rather difficult, technical vocabulary in order to describe her theory about what she does. Now that's perfectly alright. But it struck Mr. Thomas as not precisely alright, and he then proceeded to talk about his very spontaneous reactions to films in terms of what he thought was poetic in them, various little incidents, certain aspects, just points of emotion. And then Mr. Miller took over and started to talk about dreams and the pure medium of the film. Now the fact is that both these gentlemen--both of whom are professional writers, and one a professional

poet expressed the very view of life, the cinematic attitude toward life which Miss Deren and a number of other film-makers started out with, and in this primitive way are simply reflecting, perhaps, the first stage of her development when she had the impulse to make poetic films that is, to create meaningful images through the medium of moving photography. Now it becomes the problem, especially here tonight, as to why she started out by using a very difficult vocabulary, a technical vocabulary, to express a sort of intellectual speciality in the way she regarded her art. As a matter of fact, the surrealists started out by excerpting parts of commercial films, jumbling them up, and making little poems out of them. It is simply a question of the editing, the montage, as Mr. Miller intelligently hinted a moment ago, a question of integrating a series of photographs, of inspontaneous shots into a form, a shape, and then you have something. That is, you have a feeling about reality which is what art is. So, I think that the rudimentary ground is present; that is, poetic film means using the film as a conscious and exclusive means of creating ideas through images. As for poets and other artists collaborating with film-makers, the method of Eisenstein was one of strict collaboration in a technical sense. It was also one of literature in that he wrote out very elaborate, very detailed scripts, action for action, shot for shot, beforehand, and then when he was in the field, since he was an artist, he remained open so that his technical advisors were always listened to. It was a question of using an original script, which was really literature, which was written as a starting point, and out of this kind of literature, creating a film. Certainly, among big film-makers and artists who created full length films, and films that were commercially distributed, Eisenstein was, in the history of films, the most conscious artist. So it seems to me just a little strange that Mr. Miller, in particular, being a dramatist, should take a purist point of view towards the film. I mean, that's his privilege if he feels that way. But the hard part, at least to me, is that this is the way that the little film-makers, the poets of the film such as Miss Deren, feel--this is their approach to life. So now I don't know where we are! It's a question of what role literature, what role verbal poetry, should have in film. I don't know why Mr. Thomas and Mr. Miller should insist, and I'm waiting to find out if they will insist, why poetry as literature should not, or cannot, collaborate with poetry as film.

DEREN: I wish mainly to say that I'm a little bit flabbergasted at the fact that people who have handled words with such dexterity as Mr. Thomas and Mr. Miller, and Mr.

Tyler, should have difficulty with such a simple idea as the "vertical" and the "horizontal" (applause).

THOMAS: (aside) Here we go up and down again.

DEREN: These seem to me the most elementary movements in the world and really quite fundamental.

MAAS: I don't think you ought to get vulgar.

DEREN: That has really flabbergasted me to the extent that I am unable to develop the idea any further ... I don't see anything so difficult in the notion that what I called a "horizontal" development is more or less of a narrative development such as occurs in drama from action to action, and that a "vertical" development, such as occurs in poetry, is a part of plunging down or a construction which is based on the intent of the moment, so that, for example, from a short story one should be able to deduce the life of the hero before and after. In other words, the chosen moment should be of such significance that one can deduce all history from it. So in a poem, in a way, from the emotion one can particularize to the incidents which might contain it, whereas in a drama, one generalizes the emotion from the particular instant. That is--the actions of the drama may not be personally known but one generalizes the emotion that comes from it, and then it becomes possible to identify with it as a generalized emotion. I still don't know what's so difficult about those two differences, and I think I'd like to hear something from the floor myself.

MILLER: Let me just say, I didn't intend to make it so difficult, it isn't. It's just not separate. There is no separation in my mind between a horizontal story and the plumbing of its meaning in depth (applause).

MAAS: Well, surely Mr. Miller, you must see the difference between presenting something by words or dialogue, as you do and I do and Mr. Thomas does, and presenting something by the visual image. Now Ezra Pound said in a definition of the image that it is an emotional and intellectual complex caught in an instant of time. It's very direct and quick way of saying things, a lyric way of saying things, while the way a dramatist says things is by putting the characters that speak back and forth in conflict. We know that you can't have any sort of situation, poetic or otherwise, without dramatic

conflict. I agree with that, but it's quite different in developing a narrative action than presenting it imagistically and quickly, and I think in the film you can do that. You can do it by word; you can do it by visual image, and by the combination of the two, which is a very complicated thing. Though mentioned, no one here tonight has talked very extensively about Jean Cocteau's "Blood of a Poet." Anybody that sees that, sees the perfect welding of the two. It can be done. Though he is the father of the poetic film, Jean Cocteau, does not have many forebears. Still, I know there is a technique that could be done, and is essentially different, I'm afraid, from one of presenting things imagistically and presenting them narratively, and by statement and by dramatic action. There's a great difference there.

MILLER: (answering a question from the floor) To hell with that "vertical" and "horizontal:" it doesn't mean anything (applause). I understand perfectly what it means, but the point is if an action is worth anything emotionally, it proceeds to get deeper into its meaning as it progresses, as it reveals. The whole intent of any good playwright is to construct such action as will finally achieve the greatest depths of meaning. So that it is simply a question of, here again, an image, which is, in one case, when you speak of "vertical" and "horizontal," rather mechanical. And I'm sure the lady didn't mean it that way, and that's why it was taken so absurdly. But it isn't absurd, it's just that they aren't separated in any way. A perfectly prosaic play, as we all know, can sometimes arrive at a point which creates a very high poetic feeling. Now, it's a different problem; you have the whole question of verse structure and so on. But the verse structure will never come without that plumbing, without that going deep. You can't implant it on a vacuous piece of material. My only point is that it's of one piece. The technique cannot be used simply because one wishes to use it (applause). It's all a question of the degree. But you might say that the best example of the relationship between words and action is that while we're talking here, all these people are walking out (laughter, applause).

MAAS: We spent most of our time talking about what Miss Deren called "vertical" and "horizontal." I think in a way she was talking about narrative and lyric. Is that right?

DEREN: Yes. The gentleman who brought it up, brought up the question here as to the fact that he thought poetry and film were different ways of doing the same thing. That is

why I went into the whole nature of what I call the poetic structure, because I believe that this poetic structure can be present in anyone of the forms. For example, in dance, you would have a narrative ballet or you would have an essentially lyric ballet; or you might have a pas-de-deux in it, which was an exploration of a moment that occurred. The pas-de-deux is over and you go back to the line of your plot. So that I'm not thinking of the poetic structure as referring to poetry simply as a verbal form; I'm thinking of it as a way of structuring in any one of a number of mediums, and that it is also possible to make the dramatic structure in any one, or that it is also possible to combine them. When Mr. Miller says he doesn't think they are different, it is another way of saying that they can be combined, in which sense he is contradicting his rather purist insistence that they should not be combined. To me, this comes out a contradiction. I think that they can. Now I am speaking for a combination, although personally, in my films, there has not been such a combination. I'm speaking of other films and of the way poetry occurs in them, either as image the sudden development of a poetic image which you might have in a dream sequence of a film which was otherwise narrative in its structure, and the whole narrative stops while the hero has a dream which illuminates the particular moment in the story, and then he goes back to the narrative, somebody wakes him up or something like that, and you go on with the narrative development. It's this sort of nightmare which was present in "Death of a Salesman," which was a moment in which, in effect, the action almost stopped, and you had this poetic illumination of the moment.

MILLER: That's a good point because I know something about that. You see, that precisely the point; it didn't stop. It never stopped. This has been confused with a flashback. It was never a flashback. The design of that play is concurrent stories. Now we can get right to the movie and here's a very good example. I am wedded to action; I can't bear "narrative drama." It's to me an impossibility; it bores me to tears. There's a difference between narrative and dramatic, obviously. Now the place that you would speak, I presume, of the "vertical" investigation, let's call it, is in those sections of the play where the man goes back into time. To be sure the present moment vanishes in the sense that he goes back in time, but every word that is in those memories changes the situation that will arise as soon as those things are over. They are not, in other words, excursions, for the sake of reaching outside the structure of the play to bring in some information. They are incorporated, completely wedded to the action. They are action.

Now the only argument I have here at all, and the reason I have a feeling that verse, possibly, doesn't belong in the movies, is that if you have on the screen an image... an image is a bad word because it seems static ... an action. Now it can be an action that is seemingly real or a fantastic one. And then on top of it you have an unseen narrator who is speaking--I'm afraid that the spoken word will be a kind of narrative, or lyrical, non-dramatic verse. And that is going to stop the motion of the motion of the motion picture. And I'm against that. I think it's an intrusion on the medium. That's all I mean, I'm speaking for an organic art, that's all (applause).... There's a good example in the making of the movie of "Death of a Salesman." This was a very fascinating problem and it is right to the point here. On the stage it seemed perfectly alright to most people that the man should move into his memories which were evoked by the action in the present. I didn't like the script of the movie, and I quarrelled very much with it. One would think, off hand, that it would be much easier in a movie to dissolve the present, because the very word dissolve is so natural to the camera and simply throws the man into the past. When the present was dissolved, the meaning of what happened in the past was less. And the reason for it was that on stage you had the present with you all the time. We couldn't remove the set. The man had his dreams in relation to the real set that he was standing on, so there was a tension involved. There was, in other words, a reproduction of reality, because when we talk to ourselves on the street, the street is still there, and we don't vanish in thin air. The tension of the dream remains on stage. But in the movie they made the terrible mistake of evaporating his surroundings so that he was thrust completely into his dream. And what happened was, it became a narrative. The conflict was that this man--after all it's not quite as bad to talk to yourself when you're alone in the desert as it is when you're standing in front of a girl at Macy's counter--that has an entirely different meaning. In one case the man can be quite balanced, in the other case he begins to look as though he's losing his balance. This, to my mind, is an analogy between anything that stops action, that is bad in a picture, I think in the movie of "Death of a Salesman" the action was stopped because the visual thing that kept the tension of those memories was evaporated. And I'm afraid that the same thing would happen with speech in a picture.

Fonte: Poetry and the Film: A Symposium. Willard Maas

Film Culture, No. 29, 1963, pp. 55-63.