

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

ANA BEATRIZ LOPES OLIVEIRA FIGUEIREDO

**Observações sobre Cinema Experimental de Maya Deren: análise
dos filmes *Meshes of the Afternoon* (1943) e *At Land* (1944)**

São Cristóvão/SE
Janeiro de 2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

ANA BEATRIZ LOPES OLIVEIRA FIGUEIREDO

**Observações sobre Cinema Experimental de Maya Deren: análise
dos filmes Meshes of the Afternoon (1943) e At Land (1944)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais sob a orientação da professora Dra. Damyler Ferreira Cunha e co-orientação do professor Dr. Fernando de Mendonça.

São Cristóvão/SE

Janeiro de 2025

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

F475o Figueiredo, Ana Beatriz Lopes Oliveira
Observações sobre cinema experimental de Maya Deren :
análise dos filmes Meshes of the Afternoon (1943) e At Land
(1944) / Ana Beatriz Lopes Oliveira Figueiredo ; orientadora,
Damyler Ferreira Cunha.– São Cristóvão, SE, 2025.
101 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) –
Universidade Federal de Sergipe, 2025.

1. Cinema experimental. 2. Cinema – Estética. 3. Cinema –
Montagem. 4. Deren, Maya, 1917-1961. 5. Meshes of the Afternoon
(Filme). 6. At Land (Filme). I. Cunha, Damyler Ferreira, orient. II.
Título.

CDU 791(049.3)

AGRADECIMENTO

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento concedido, que possibilitou a realização desta pesquisa.

RESUMO

Resumo: Esta dissertação investiga as principais técnicas utilizadas no cinema de Maya Deren, analisando suas características estéticas e narrativas para compreender a construção da linguagem cinematográfica e da narrativa de Maya Deren em *Meshes of the Afternoon* (1943) e *At Land* (1944). Para isso, apresenta-se um panorama do contexto histórico do cinema experimental, discutindo seu surgimento, desenvolvimento e diferenciação em relação ao cinema comercial. Em seguida, são explorados os mecanismos pelos quais Deren manipula a imagem e a montagem para construir significados, rompendo com a linearidade tradicional e criando experiências sensoriais e simbólicas. A análise dos dois filmes destaca o uso da repetição, da fragmentação do tempo e espaço, da performance corporal e de recursos visuais inovadores que marcaram sua obra.

Palavras-chave: Cinema Experimental; Maya Deren; Linguagem Cinematográfica; Montagem; Estética Cinematográfica.

Abstract: This Master's degree dissertation investigates the main techniques used in Maya Deren's cinema, analyzing its aesthetic and narrative attributes to understand the construction of cinematic language and narrative of Maya Deren in *Meshes of the Afternoon* (1943) and *At Land* (1944). To achieve this, a historical overview of experimental cinema is presented, discussing its emergence, development, and differentiation from commercial cinema. Subsequently, the mechanisms through which Deren manipulates imagery and editing to construct meaning are explored, breaking with traditional linearity and creating sensory and symbolic experiences. The analysis of both films highlights the use of repetition, fragmentation of time and space, bodily performance, and innovative visual resources that define her work.

Keywords: Experimental Cinema; Maya Deren; Cinematic Language; Editing; Cinematic Aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: <i>Manequim</i>	46
Figura 02: <i>Faca 01</i>	47
Figura 03: <i>Telefone fixo 01</i>	47
Figura 04: <i>Faca sobre a mesa</i>	48
Figura 05: <i>Vitrola 01</i>	48
Figura 06: <i>Passagem ao ar livre 01</i>	49
Figura 07: <i>Passagem ao ar livre 02</i>	49
Figura 08: <i>Flor 01</i>	50
Figura 09: <i>Flor 02</i>	50
Figura 10: <i>Repetição 01</i>	51
Figura 11: <i>Afastamento 01</i>	51
Figura 12: <i>Repetição 02</i>	51
Figura 13: <i>Afastamento 02</i>	51
Figura 14: <i>Repetição 03</i>	51
Figura 15: <i>Afastamento 03</i>	51
Figura 16: <i>Faca 02</i>	55
Figura 17: <i>Telefone fixo 02</i>	55
Figura 18: <i>Vitrola 02</i>	56
Figura 19: <i>Gravidade 01</i>	58
Figura 20: <i>Gravidade 02</i>	58
Figura 21: <i>Gravidade 03</i>	58
Figura 22: <i>Gravidade 04</i>	58
Figura 23: <i>Gravidade 05</i>	58
Figura 24: <i>Gravidade 06</i>	58
Figura 25: <i>Pessoa Misteriosa 01</i>	59
Figura 26: <i>Pessoa Misteriosa 02</i>	59
Figura 27: <i>Jump cut 01</i>	61
Figura 28: <i>Jump cut 02</i>	61
Figura 29: <i>Jump cut 03</i>	61
Figura 30: <i>Jump cut 04</i>	61
Figura 31: <i>Jump cut 05</i>	61
Figura 32: <i>Jump cut 06</i>	61
Figura 33: <i>Chave-faca 01</i>	62
Figura 34: <i>Faca-chave 01</i>	62
Figura 35: <i>Mulher</i>	63
Figura 36: <i>Mulheres</i>	63
Figura 37: <i>Faca-chave 02</i>	64
Figura 38: <i>Chave-faca 02</i>	64
Figura 39: <i>Gesto 01</i>	65
Figura 40: <i>Gesto 02</i>	65
Figura 41: <i>Facada 01</i>	65

Figura 42: <i>Facada 02</i>	65
Figura 43: <i>Gesto 03</i>	66
Figura 44: <i>Homem 01</i>	67
Figura 45: <i>Homem 02</i>	67
Figura 46: <i>Homem-espelho</i>	68
Figura 47: <i>Espelho-homem</i>	68
Figura 48: <i>Morte 01</i>	69
Figura 49: <i>Morte 02</i>	69
Figura 50: <i>Vai</i>	71
Figura 51: <i>Volta</i>	71
Figura 52: <i>Molhada</i>	72
Figura 53: <i>Seca</i>	72
Figura 54: <i>Subida 01</i>	73
Figura 55: <i>Subida 02</i>	73
Figura 56: <i>Tronco</i>	74
Figura 57: <i>Escalada 01</i>	75
Figura 58: <i>Escalada 02</i>	75
Figura 59: <i>Escalada 03</i>	75
Figura 60: <i>Escalada 04</i>	75
Figura 61: <i>Escalada 05</i>	75
Figura 62: <i>Escalada 06</i>	75
Figura 63: <i>Cabeça</i>	76
Figura 64: <i>Pés</i>	76
Figura 65: <i>Arbusto 01</i>	78
Figura 66: <i>Mesa 01</i>	78
Figura 67: <i>Arbusto 02</i>	78
Figura 68: <i>Mesa 02</i>	78
Figura 69: <i>Arbusto 03</i>	78
Figura 70: <i>Mesa 03</i>	78
Figura 71: <i>Outra Mulher</i>	79
Figura 72: <i>Imagem ampliada 01</i>	79
Figura 73: <i>Xadrez</i>	80
Figura 74: <i>Imagem ampliada 02</i>	80
Figura 75: <i>Peão antes</i>	81
Figura 76: <i>Dama depois</i>	81
Figura 77: <i>Mulher 01</i>	84
Figura 78: <i>Rapaz 01</i>	84
Figura 79: <i>Mulher 02</i>	84
Figura 80: <i>Rapaz 02</i>	84
Figura 81: <i>Mulher 03</i>	84
Figura 82: <i>Rapaz 03</i>	84
Figura 83: <i>Dentro</i>	85
Figura 84: <i>Fora</i>	85
Figura 85: <i>Porta 01</i>	88

Figura 86: <i>Porta 02</i>	88
Figura 87: <i>Porta 03</i>	88
Figura 88: <i>Porta 04</i>	88
Figura 89: <i>Porta 05</i>	88
Figura 90: <i>Porta 06</i>	88
Figura 91: <i>At land</i>	89
Figura 92: <i>A Study in Choreography for Camera</i>	89
Figura 93: <i>Esquerda</i>	91
Figura 94: <i>Direita</i>	91
Figura 95: <i>Acima</i>	91
Figura 96: <i>Duplicata 01</i>	93
Figura 97: <i>Duplicata 02</i>	93
Figura 98: <i>Duplicata 03</i>	93
Figura 99: <i>Duplicata 04</i>	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1. SOBRE CINEMA EXPERIMENTAL E MAYA DEREN.....	11
1.1. Contexto histórico.....	11
1.2. Características e conceitos.....	21
2. SOBRE O CINEMA DE MAYA DEREN.....	29
2.1. Realidade Criativa.....	29
2.2. Técnicas de Filmagem e Montagem.....	36
3. SOBRE OS FILMES.....	46
3.1. <i>Meshes of the Afternoon</i> (1943).....	46
3.2. <i>At Land</i> (1944).....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	98

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo observar as principais técnicas utilizadas no cinema de Maya Deren, investigando suas características estéticas e narrativas, com o propósito de compreender a construção da linguagem cinematográfica e da narrativa em dois de seus filmes mais emblemáticos: *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, Estados Unidos, 1943) e *At Land* (Maya Deren, Estados Unidos, 1944). Esses filmes são marcos do cinema experimental e oferecem um rico material para a compreensão das estratégias visuais e narrativas empregadas por Deren, que se tornou uma das figuras mais influentes da área.

Para alcançar esse objetivo, será apresentado, inicialmente, um breve panorama do contexto histórico do cinema experimental, situando seu surgimento e desenvolvimento, além de discutir os fatores que impulsionaram a busca por novas formas de expressão cinematográfica. Essa contextualização é essencial para compreender as transformações que levaram cineastas como Maya Deren a se afastarem das convenções do cinema comercial e a explorarem as potencialidades do meio cinematográfico de maneira mais livre e criativa.

Em seguida, serão abordadas as principais características e conceitos do cinema experimental, destacando os elementos que o diferenciam do cinema comercial, tanto em termos de estética quanto de estrutura narrativa. O cinema experimental, por natureza, rompe com a linearidade, desafia a lógica convencional do tempo e do espaço e privilegia a experiência sensorial do espectador. Nesse contexto, será discutida a importância da montagem, da fragmentação narrativa e do uso simbólico das imagens como estratégias fundamentais para a criação de significados no cinema experimental.

Além disso, pretende-se explorar os mecanismos através dos quais o cinema de Maya Deren busca retratar a realidade, analisando de que maneira suas técnicas de filmagem e montagem contribuem para a construção de um universo visual e narrativo singular. Essa parte examinará como a representação da realidade é manipulada a partir de recursos específicos desse meio, levando em conta a forma como Deren utiliza a câmera, o movimento dos personagens, os cortes e as transições entre cenas para criar a experiência fílmica para o espectador.

Por fim, será realizada uma análise detalhada das obras *Meshes of the Afternoon* e *At Land*, levantando observações sobre a construção da linguagem cinematográfica e da narrativa nesses filmes, bem como suas possíveis significações. Essas análises buscarão compreender como Maya Deren utiliza a repetição, a sobreposição de imagens, a performance corporal e a fragmentação do espaço e do tempo para criar atmosferas oníricas e simbólicas, que ampliam os limites da expressão cinematográfica e dialogam com questões ligadas à subjetividade, à identidade e à percepção.

A escolha deste tema para a dissertação se justifica pela relevância histórica e teórica do cinema experimental como uma forma de expressão artística e crítica dentro da história do cinema. Diferente do cinema comercial, que muitas vezes se pauta pela busca de uma narrativa linear e de um apelo massivo ao público, o cinema experimental abre espaço para novas possibilidades estéticas e discursivas, promovendo um olhar mais reflexivo e sensorial sobre o audiovisual. Dessa forma, compreender a importância e a influência desse movimento é fundamental para uma visão mais ampla da evolução da linguagem cinematográfica ao longo das décadas.

Já a decisão de abordar esse tema a partir do recorte específico do cinema de Maya Deren se deve ao fato de que ela não apenas foi uma das cineastas mais importantes do cinema experimental, mas também desenvolveu um trabalho extenso tanto na prática quanto na teoria audiovisual. Seus estudos e reflexões sobre o papel da montagem, da performance e da subjetividade na criação cinematográfica influenciaram gerações de cineastas e continuam a ser referência para aqueles que exploram novas formas de expressão no audiovisual. Sua abordagem inovadora, que alia experimentação estética e narrativa, contribuiu significativamente para expandir os limites do cinema enquanto arte e linguagem.

Meu interesse pelo tema surgiu da profunda fascinação pela maneira como Maya Deren rompe com as convenções narrativas tradicionais e desafia as noções estabelecidas de tempo, espaço e causalidade no cinema. Suas obras não apenas questionam as regras convencionais do audiovisual, mas também propõem um olhar inovador sobre o potencial expressivo da imagem cinematográfica. A forma como Deren combina elementos da dança, da psicanálise e da mitologia em seus filmes revela um cinema altamente sensorial e subjetivo, que convida o espectador a uma experiência imersiva e interpretativa.

Além disso, seu impacto na história do cinema experimental é inegável, e sua abordagem inovadora segue sendo uma referência fundamental para compreender não apenas a evolução desse movimento, mas também suas influências nas práticas cinematográficas contemporâneas. Dessa forma, estudar sua obra é não apenas um exercício de análise histórica e estética, mas também uma oportunidade de refletir sobre as possibilidades ainda inexploradas da linguagem cinematográfica e suas múltiplas formas de expressão.

A presente pesquisa se insere na linha de pesquisa Cinema e Narrativas do Contemporâneo do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS) ao investigar a construção da linguagem cinematográfica e da narrativa no cinema experimental, a partir da obra de Maya Deren. A pesquisa dialoga com os estudos sobre narrativas não lineares, processos de montagem e experimentação estética, temas que continuam a influenciar a produção cinematográfica contemporânea.

Além disso, a abordagem proposta busca compreender de que maneira os filmes *Meshes of the Afternoon* (1943) e *At Land* (1944) antecipam e dialogam com questões narrativas e formais presentes no cinema contemporâneo, como a fragmentação temporal, a subjetividade na construção das imagens e a relação entre corpo e espaço cinematográfico. Ao explorar as inovações de Deren, esta dissertação contribui para as discussões sobre a evolução das narrativas audiovisuais e suas transformações no contexto contemporâneo.

A pesquisa se fundamenta em um arcabouço teórico que abrange estudos sobre cinema experimental, narrativa cinematográfica e a obra de Maya Deren. Entre os principais autores e obras que embasam este trabalho, destacam-se Maya Deren, cujos escritos (*An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, 1946; *Cinema: o uso criativo da realidade*, 2012; *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, 1953) oferecem reflexões essenciais sobre seu pensamento e abordagem estética.

No contexto histórico do cinema experimental e sua relação com as narrativas contemporâneas, a pesquisa se apoia em Mark Cousins (*História do Cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*, 2013) e Arlindo Machado (*Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina*, 2010), que analisam a evolução do cinema experimental e suas conexões com o cinema moderno. Além disso, os estudos de Jairo Ferreira (*Cinema de Invenção*, 1986) e Bill Nichols (*Maya Deren and the American Avant-Garde*, 2001) contribuem para situar a

obra de Deren dentro do cinema experimental e do cinema de vanguarda nos Estados Unidos. No campo da análise cinematográfica, as reflexões de Ismail Xavier (*O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 2005) fornecem uma base para compreender a construção narrativa e estética nos filmes da cineasta.

Estudos mais recentes, como os de Fernanda Ianoski Ferro (*Teorizar o cinema: escritos cinematográficos de Maya Deren*, 2021; *A realidade criativa nas obras da cineasta Maya Deren*, 2023) e de Dorotea Bastos (*Coreocinema: Maya Deren e o Cinema Experimental de Dança*, 2012), aprofundam a análise do pensamento da cineasta e sua importância para as discussões sobre realidade e criatividade no cinema experimental.

1. SOBRE CINEMA EXPERIMENTAL E MAYA DEREN

1.1. Contexto histórico

Entre 1903 e 1918, o cinema mudo passou por uma transformação significativa ao incorporar narrativas mais elaboradas. Esse período marcou o surgimento de obras mais longas e estruturadas, atraindo um público maior e transformando o cinema em um dos principais meios de entretenimento da época.

Um grande marco desta época foi o filme *O Grande Roubo do Trem* (Edwin S. Porter, Estados Unidos, 1903), que ajudou a estabelecer o fim do cinema teatral. Esse filme introduziu a *edição de continuidade* que permitiu ao cineasta organizar as cenas de maneira fluida e sequencial, criando uma narrativa mais coesa e dinâmica. “O cinema havia aprendido a seguir o fluxo da ação de um espaço para outro. Isso tornou possíveis as sequências de perseguição, liberou os filmes e enfatizou o movimento.” (Cousins, 2013, p.38) Ao invés de filmar a história de forma estática, como no teatro, a edição de continuidade possibilitou a construção de uma sequência visual que seguia uma linha temporal, tornando a história mais envolvente e compreensível para o público.

Pouco tempo depois, o filme *O Cavalo Fujão* (Louis J. Gasnier, França, 1908) aperfeiçoou a edição de continuidade e instaurou técnicas de montagem que permitiram ao cineasta alternar entre diferentes cenas simultâneas, criando uma sensação de tensão e suspense. Este artifício tornou-se uma das principais inovações do cinema na época, permitindo que a ação se expandisse através de múltiplos espaços e tempos, dando uma nova dinâmica às narrativas. Com isso, o cinema ganhou uma nova capacidade de representar o dinamismo da ação e a fluidez da narrativa, mostrando ser capaz de ir além das limitações do teatro.

Esses avanços técnicos e narrativos do início do Século XX, visto não somente no campo do cinema, deu início à chamada *Guerra das Patentes* (Cousins, 2013, p.41-59), que favoreceu o monopólio do desenvolvimento cinematográfico, uma vez que grandes empresas e inventores começaram a disputar a propriedade das tecnologias emergentes. Esse embate legal e industrial envolvia, por exemplo, a patente dos filmes com furos, que era um material essencial para possibilitar o avanço do filme dentro da câmera na hora da filmagem.

A disputa por essas patentes incentivou a criação de estúdios, que passaram a se consolidar como centros de produção cinematográfica. Ao mesmo tempo, a estrutura dos estúdios favoreceu o desenvolvimento do *star system* (Cousins, 2013): o sistema de produção que promovia e explorava a imagem de atores e atrizes como grandes estrelas, vinculando suas identidades às marcas dos estúdios e criando uma relação simbiótica entre os estúdios e as estrelas. Esse sistema ajudou a garantir uma maior popularidade para os filmes produzidos, ao mesmo tempo que ampliava o controle desses estúdios sobre a indústria.

A *Guerra das Patentes*, em conjunto com o *star system*, consolidou um momento grandioso do cinema, e alterou a centralização da produção cinematográfica da Europa, em especial da França, para os Estados Unidos. Com o fortalecimento das grandes corporações cinematográficas de Hollywood, os estúdios americanos tornaram-se os principais centros de produção mundial. “A crescente máquina da publicidade, recheada desses clichês raciais, sexuais e de classe, permaneceu central para a contínua imaginação exótica e erótica de Hollywood. A obsessão do público pelos atores disparou.” (Cousins, 2013, p.43)

Durante esse período, Hollywood consolidou sua posição de liderança global com a criação de estúdios gigantes como *Paramount*, *Warner Bros.* e *Universal*, que não só dominaram a produção, mas também a distribuição de filmes para o mercado mundial, estabelecendo a criação da indústria cinematográfica.

Simultaneamente, em outros lugares do mundo, o cinema se desenvolvia com a mesma rapidez vista nos Estados Unidos, mas com características próprias que refletiam as particularidades culturais de cada região. Durante esse período, surgiram indústrias nacionais na Índia, com o nascimento de *Bollywood*; no México, que estabeleceu sua fama com filmes que exploravam questões sociais e culturais; e na Itália, que começaria a dar os primeiros passos rumo ao seu renomado *Neorealismo*. (Cousins, 2013)

A industrialização do cinema gerou uma padronização da produção e a divisão do trabalho, estabelecendo um modelo que transformaria a forma como os filmes eram realizados. Os estúdios então passaram a desenvolver filmes com base num modelo já comprovadamente rentável, de forma mecanizada e repetitiva.

Esse processo incluiu a especialização de funções dentro das equipes, como diretores, roteiristas, produtores e técnicos, além da organização em etapas claras, desde a pré-produção até a distribuição, se assemelhando a um tipo de

produção fordista. (Cousins, 2013, p.64) Assim como na linha de montagem automobilística de Henry Ford, cada membro da equipe desempenhava uma função específica dentro de um fluxo de trabalho organizado e sistemático.

Esse modelo de produção que promovia a padronização do resultado final influenciou para que houvesse um estilo narrativo predominante nos filmes, contribuindo para o surgimento do que Mark Cousins chamaria de *realismo romântico fechado*:

Utilizo “fechado” porque esses filmes tendem a criar mundos que não dão sinais de estarem sendo assistidos e os atores comportam-se como se a câmera não estivesse ali. [...] Também tentam não ser abertos à incerteza ou a significados alternativos. Uso “realismo” porque elas raramente são sobre deuses, outros planetas ou figuras simbólicas. (Cousins, 2013, p.67)

Esse estilo se caracterizava por narrativas lineares e autocontidas, com histórias que apresentavam uma progressão clara e personagens cujas ações eram guiadas por motivações internas compreensíveis. O foco estava na ilusão de realidade e na imersão do espectador em um mundo que parecia completo e autossuficiente, criando um padrão estético amplamente aceito e reproduzido.

Seguindo esse modelo, o cinema passou a se organizar em gêneros bem definidos, como *musical*, *faroeste*, *comédia* e *drama*, atendendo aos diferentes gostos do público e reforçando a previsibilidade de suas narrativas para atrair grandes audiências. Essa segmentação também contribuiu para a criação de fórmulas narrativas específicas dentro de cada gênero, tornando o processo de produção ainda mais lucrativo. Contudo, à medida que essa padronização se consolidava, passou a ser questionado e até rejeitado por cineastas emergentes.

A partir de então, novos movimentos começaram a revelar-se em resposta às mudanças sociais e políticas do período. Na França, o impressionismo cinematográfico e o cinema poético ganharam força, trazendo uma abordagem mais subjetiva e lírica à narrativa. Filmes como *Napoléon* (Abel Gance, França, 1927), destacam-se por suas inovações técnicas e estilísticas, sendo um exemplo notável dessa tendência. O impressionismo francês da década de 1920 é considerado "um dos primeiros movimentos conscientemente inovadores do cinema, o primeiro cinema de vanguarda" (Cousins, 2013, p.91) Sua abordagem desafiava as convenções da narrativa linear e realista, enfatizando a percepção individual.

Na Alemanha, o movimento expressionista surgiu após o fechamento das fronteiras para filmes estrangeiros, que manteve a exclusividade dos filmes nacionais. Durante esse período, os filmes produzidos na Alemanha passaram a dominar o mercado interno, refletindo uma realidade política e econômica difícil, mas também gerando um ambiente fértil para a inovação cinematográfica. O filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, Alemanha, 1919) “[...] não só lançou o movimento expressionista alemão no cinema, como também foi um dos primeiros filmes de referência no Ocidente a desafiar o realismo romântico fechado” (Cousins, 2013, p.96) Filmes como *Nosferatu* (F. W. Murnau, Alemanha, 1922) e *Metrópolis* (Fritz Lang, Alemanha, 1927) tornaram-se marcos do expressionismo, utilizando cenários marcantes e explorando o contraste entre iluminação e sombra para criar uma atmosfera sombria e inquietante. O movimento se caracterizou por suas imagens distorcidas, que visavam evocar as emoções e percepções internas dos personagens, em vez de retratar o mundo exterior de forma realista.

Enquanto isso, na União Soviética, o cinema ganhou novas perspectivas com cineastas como Sergei Eisenstein, que revolucionaram a linguagem cinematográfica ao enfatizar a montagem como ferramenta de expressão.

Em 1924-30, um grupo de jovens cineastas marxistas ficou fascinado pelo poder da edição para criar respostas intelectuais nos espectadores. Rejeitando os métodos de edição de continuidade e de campo/contracampo que evoluíram nas duas primeiras décadas do cinema industrial, eles começaram a justapor planos que tinham pouco a ver uns com os outros nos termos convencionais de enredo ou fluxo de ação. Sua teoria era que os espectadores seriam sacudidos por essas imagens aparentemente não relacionadas e forçados assim, a procurar outra conexão entre elas, talvez em um nível político ou metafórico. essa conexão ativaria os processos de reflexão do público e, desse modo, tornaria o cinema um modo ideal de esclarecer as classes trabalhadoras sobre a natureza de sua sujeição. (Cousins, 2013, p.67)

Obras como *O Encouraçado Potemkin* (Serguei Eisenstein, União Soviética, 1925) ajudaram a consolidar as novas abordagens da montagem e demonstraram o poder da edição para gerar emoções intensas e criar um impacto psicológico no espectador. Eisenstein e outros cineastas soviéticos, como Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov, adotaram a ideia de que o cinema não deveria apenas narrar uma história, mas também provocar uma resposta intelectual e emocional, utilizando a montagem como a principal ferramenta para isso.

Em *O Encouraçado Potemkin*, a famosa sequência da escadaria de Odessa exemplifica magistralmente como a montagem pode intensificar a ação e gerar uma tensão emocional profunda. A técnica de montagem usada por Eisenstein não se preocupava em criar uma transição suave entre as imagens, mas sim em provocar uma reação do público por meio da colisão de imagens e da justaposição de diferentes planos, desafiando a ideia de continuidade e criando um tipo de dilatação temporal na cena. Essa abordagem visava não apenas entreter, mas educar e mobilizar as massas, alinhando-se com a ideologia marxista de despertar a consciência social e política das classes trabalhadoras.

Esses movimentos não se limitam a simplesmente quebrar as convenções estéticas do cinema comercial, mas também procuram expandir os horizontes do cinema global e oferecer alternativas ao modelo hollywoodiano. Eles desafiavam o glamour e o escapismo predominantes no cinema estadunidense, utilizando-se de uma linguagem cinematográfica complexa e expressiva.

Em paralelo a isso, surge o cinema experimental, que explora novas formas de narrativa e estética. Inspirado por movimentos artísticos como o expressionismo e outras vanguardas da época, o cinema experimental ganha força nas décadas de 1920 e 1930 com artistas visuais que viam o cinema como um meio para expandir as possibilidades da arte, se distanciando das formas tradicionais de contar histórias e explorando novas maneiras de se comunicar visual e sensorialmente.

Um dos primeiros passos nessa direção foi dado na Alemanha em 1921, quando artistas plásticos começaram a experimentar com tintas e filmar o resultado, desenvolvendo o que foi considerado a primeira *animação abstrata*. Esse trabalho pioneiro cria uma arte cinematográfica que mais se aproximava da pintura e da abstração visual do que das convenções narrativas do cinema comercial. Em vez de contar uma história linear ou representar personagens, o foco está na exploração das formas, cores e movimentos, gerando uma experiência sensorial.

Simultaneamente, com a crescente do dadaísmo na literatura e nas artes plásticas, esse movimento é incorporado ao cinema, dando origem a uma nova forma de expressão cinematográfica. Artistas como Man Ray, Georges Auric e Marcel Duchamp, na França, foram pioneiros nessa transição, utilizando o cinema para explorar abstrações visuais e experimentar com técnicas que subvertem as convenções narrativas tradicionais.

Man Ray, com filmes como *O Retorno à Razão* (Man Ray, França, 1923), explorava abstrações visuais através de técnicas como a solarização e a sobreposição de imagens. Duchamp, por sua vez, criou *Cinema Anêmico* (Marcel Duchamp, França, 1926), um filme que combinava padrões geométricos giratórios com frases ambíguas e provocativas, refletindo sua abordagem conceitual.

No mesmo período, o filme *Somente as Horas* (Alberto Cavalcanti, França, 1926), rodado na França, mas dirigido pelo brasileiro Alberto Cavalcanti, também se destacou como uma obra marcante dessa fase experimental. As influências do dadaísmo estavam fortemente presentes, proporcionando uma ruptura com as normas estabelecidas e criando um espaço para o cinema se reinventar como uma forma de arte que transcende a narrativa convencional.

Mais ou menos no mesmo período, surgiu o cinema surrealista, fortemente influenciado pelo movimento artístico de mesmo nome. Cineastas como Luis Buñuel e Salvador Dalí foram figuras chave nesse movimento, com a realização de filmes como *Um Cão Andaluz* (Luis Buñuel, França, 1929), que buscavam romper com a linearidade tradicional da narrativa cinematográfica e criar experiências sensoriais únicas. O filme é conhecido por suas imagens provocativas, como a famosa cena do olho sendo cortado, que não segue uma lógica convencional e demonstra a influência do surrealismo, caracterizado por ser baseado no inconsciente.

No mesmo contexto de experimentação cinematográfica, a América Latina também contribuiu com sua própria abordagem inovadora. Um dos marcos do cinema experimental na região foi *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931), dirigido por Mário Peixoto no Brasil. Produzido no Rio de Janeiro, o filme é considerado um dos primeiros exemplos de cinema experimental latino-americano.

Limite se destaca por sua abordagem visual e narrativa não convencional, sem diálogos, utilizando uma linguagem cinematográfica que privilegia a imagem e o ritmo para comunicar emoções e ideias. A obra mistura elementos de surrealismo e vanguarda, utilizando uma montagem fragmentada e uma construção simbólica que desafia a linearidade da narrativa tradicional. O filme é amplamente reconhecido por sua estética inovadora, sendo considerado um dos maiores feitos do cinema brasileiro, embora tenha sido largamente ignorado na sua estreia devido à sua natureza experimental (Cousins, 2013).

Enquanto o cinema experimental desafiava as convenções estéticas e narrativas, uma mudança técnica revolucionária estava transformando a indústria

cinematográfica. Ao longo de toda essa fase de exploração e inovação, o cinema se consolidou cada vez mais como uma ferramenta de comunicação em massa, especialmente com a popularização das salas de cinema ao redor do mundo. No final de 1927, o lançamento de *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, Estados Unidos, 1927), o primeiro filme com som síncrono, não só marcou o fim do cinema mudo, mas também inaugurou uma nova era para a produção cinematográfica, exigindo uma adaptação radical na forma de fazer filmes.

Com a introdução do som, toda a forma de fazer filmes mudou radicalmente. Os cineastas passaram a depender de microfones e a se preocupar intensamente com os sons ao redor, algo que antes não era uma preocupação no cinema mudo. Isso trouxe novos desafios técnicos, especialmente quando se tratava de filmar em locais externos, pois o som ambiente das cidades e até da câmera interferia na gravação do áudio e os equipamentos de som eram muito pesados. Como resultado, a realização de filmes passou a se concentrar em estúdios controlados, onde os cineastas podiam garantir um ambiente mais controlado e com menos interferências sonoras. Essa mudança não só afetou a produção, mas também a estética e a dinâmica dos filmes, já que agora o som se tornou uma parte fundamental da expressão cinematográfica.

Com isso, “Muitos cineastas de filmes mudos, como Chaplin, acharam que a entrada do som destruía a mística do filme e adiaram seu uso o máximo que puderam.” (Cousins, 2013, p.118) Essa resistência também foi compartilhada por Maya Deren, uma das figuras mais importantes do cinema experimental da década de 1940, que, mesmo na era do som síncrono, criava filmes sem usá-lo.

Frequentemente considerada a *mãe do cinema underground*, Deren foi uma artista fundamental na transição da produção vanguardista, até então centralizada na Europa, para os Estados Unidos. Seus filmes exploram temas como sonhos, tempo e identidade, desafiando as convenções narrativas de Hollywood.

Maya Deren, cujo nome de nascimento é Eleanora Derenkowskaia, nasceu em 1917, na cidade de *Kiev*, na Ucrânia, em uma família de origem judaica. No ano de 1922, seus pais emigraram para os Estados Unidos, buscando escapar da crescente perseguição antissemita na Europa Oriental. Estabelecendo-se em *Syracuse*, Nova Iorque, Maya cresceu em um ambiente que valorizava a educação e as artes, influenciada particularmente por seu pai, um psiquiatra que cultivava interesse pela psicanálise e pelos aspectos simbólicos da mente. Essas

experiências, unidas ao contexto de sua herança cultural e à vivência como imigrante, moldaram sua sensibilidade artística, que se manifestou em suas obras experimentais profundamente introspectivas e universais. (Ferro, 2023, p.19)

Ela iniciou seus estudos acadêmicos em literatura inglesa na *Syracuse University*, onde demonstrou grande interesse por poesia e narrativa escrita. Posteriormente, transferiu-se para a *Smith College*, onde se aprofundou em teoria política e estudou os impactos das estruturas sociais sobre o indivíduo. Essa formação multidisciplinar teve um papel central em sua arte, influenciando a maneira como ela combinava elementos poéticos e filosóficos em suas obras.

Durante sua carreira inicial, Maya Deren trabalhou como assistente da renomada coreógrafa Katherine Dunham, uma pioneira na integração da dança afro-caribenha com o balé e a dança moderna:

[...] uma reconhecida coreógrafa, dançarina e antropóloga afroamericana, que vai exercer grande influência no trabalho artístico de Deren e em seus interesses sobre a cultura e religião haitianas, em especial, ao voodoo e aos movimentos de dança desses rituais, que aparecerão mais tarde em seus filmes e escritos teóricos. (Ferro, 2023, p.20)

Essa experiência também a expôs a uma abordagem inovadora do movimento e do ritmo, conceitos que ela incorporaria em sua prática cinematográfica. A convivência com Dunham aprofundou seu interesse pelo corpo como um meio de expressão e pela interação entre movimentos coreografados e improvisados, influenciando diretamente sua visão artística.

Em sua primeira realização no cinema, *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, Estados Unidos, 1943), Maya Deren mergulha em uma narrativa onírica e experimental que desafia as convenções da linearidade. O filme explora temas de repetição, percepção e identidade através de uma série de imagens simbólicas que se entrelaçam, como espelhos quebrados, portas e uma faca que aparece de maneira repetitiva. A obra é caracterizada por uma edição não linear e pela repetição de cenas, o que cria um efeito de estranhamento e confusão, convidando o espectador a refletir sobre o inconsciente e a subjetividade. A presença do corpo e do movimento, sempre uma constante nas obras de Deren, é central em *Meshes*, mas é a manipulação do espaço e do tempo que a distingue, criando uma atmosfera surreal onde a narrativa flui mais como um fluxo de consciência do que como uma história convencional.

Em *At Land* (Maya Deren, Estados Unidos, 1944), sua segunda obra, Maya Deren leva ainda mais longe a exploração da interação entre corpo e espaço, ampliando as fronteiras do cinema experimental. O filme mostra a protagonista (interpretada por ela mesma) atravessando diversos cenários naturais e arquitetônicos, como uma praia e uma mesa de jantar, em uma jornada visual que mescla o real e o surreal. A transição entre esses espaços, com uma edição fragmentada, reflete o conceito de deslocamento e busca da identidade, caracterizando o fluxo contínuo do movimento como parte da experiência cinematográfica. O uso do corpo nesse filme é ainda mais enfatizado, já que o movimento une os diferentes espaços a cada quadro. O filme exemplifica como Deren continuou a fundir a dança e o cinema, utilizando a câmera para capturar o ritmo do movimento e aprofundar a linguagem visual.

Deren explorou a interseção entre dança e cinema de maneira única, utilizando a câmera como uma extensão do movimento coreográfico. Em *A Study in Choreography for Camera* (Maya Deren, Estados Unidos, 1945), ela quebrou as barreiras entre palco e tela, criando um fluxo contínuo em que o corpo do dançarino interagia com diferentes espaços. A obra demonstra como o cinema podia capturar e transcender o movimento físico, unindo dança e linguagem cinematográfica em um diálogo inovador. Esses experimentos foram fundamentais para estabelecer o cinema como um meio capaz de expressar tanto o ritmo visual quanto a dinâmica corporal.

Sua compreensão da linguagem e da dança, aliada à sua busca por um cinema que transcendesse as convenções narrativas, resultou em uma estética profundamente original. Maya Deren explora o inconsciente, utilizando simbolismos carregados de significados para traduzir experiências humanas universais. Suas obras não buscam apenas contar histórias, mas sim criar um espaço onde os espectadores possam se conectar com temas psicológicos, emocionais e filosóficos, revelando dimensões da subjetividade através da linguagem e do ritmo do cinema.

Os filmes de Maya Deren, ao contrário do modelo de produção fordista que dominava a indústria cinematográfica convencional, foram criados em um ambiente intimista e experimental. Enquanto o sistema de produção fordista, adotado por grandes estúdios como a Hollywood clássica, dependia de equipes enormes e de uma divisão rígida de tarefas, Deren trabalhava com uma equipe mínima, muitas vezes composta apenas por ela e, ocasionalmente, mais uma ou duas pessoas.

Essa abordagem permite-lhe maior liberdade criativa e controle absoluto sobre todos os aspectos da produção, desde a direção até a edição. Ao contrário dos cineastas que dependiam dos meios convencionais de exibição, ela tomou as rédeas de seu próprio trabalho, alcançando uma forma de distribuição autônoma:

[...] Deren aluga o Provincetown Playhouse, em Nova York, para uma exibição independente de seu trabalho, chamada "Three Abandoned Films" (LÓPEZ, 2011, p. 30), algo revolucionário que inspirou outros artistas a começarem uma autodistribuição de seus filmes. (Ferro, 2023, p.20)

Ao trabalhar de forma independente, Deren podia experimentar com mais ousadia, sem as limitações impostas pelas exigências comerciais ou pelas convenções da indústria. Seus filmes não eram apenas produtos de resistência ao sistema industrial, mas também pontos de inflexão na própria relação do cineasta com o público, desafiando a forma como os filmes eram feitos e acessados.

Sua produção de filmes refletia o desejo de escapar das normas estabelecidas, criando um cinema íntimo, abrindo caminhos para que o cinema fosse visto como um meio de arte com potencial revolucionário. Seu filme *Ritual in Transfigured Time* (Maya Deren, Estados Unidos, 1946) exemplifica sua busca por uma estética em que a forma e o conteúdo se entrelaçam para criar experiências sensoriais. Além de seus filmes experimentais, Deren também produziu um trabalho significativo no campo da escrita, como em *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946), um ensaio em que ela reflete sobre os aspectos criativos do cinema.

Sua contribuição ao cinema experimental foi amplamente reconhecida, sendo premiada com o grande prêmio de cinema experimental em 16mm no Festival de Cannes de 1947, tornando-se a primeira mulher a receber esse prêmio. (Ferro, 2023, p.21) Sua exploração do mundo e das culturas também se manifestou num filme inacabado (rodado no Haiti, entre 1947 e 1955) e no seu livro *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1953).

Seu último trabalho cinematográfico, *The Very Eye of Night* (Estados Unidos, 1959), continuou a explorar temas do movimento, do corpo e da representação visual, reafirmando sua contribuição significativa para o cinema. Mesmo com a morte prematura de Deren em 1961, sua obra permanece um marco importante no cinema experimental, influenciando cineastas e artistas contemporâneos e estabelecendo um legado que vai além das fronteiras tradicionais do cinema.

1.2. Características e conceitos

Não há consenso na definição de cinema experimental, o que, por si só, já reflete bem a própria essência desse tipo de arte. A dificuldade de encaixar o cinema experimental em categorias fixas e bem delimitadas dentro do cinema se dá pela diversidade de abordagens estéticas e conceituais, que geram características e interpretações únicas para cada obra. Essa indefinição é, de certa forma, uma de suas principais características, pois demonstra sua constante reinvenção.

Conforme seu nome já indica, o cinema experimental tem foco na experimentação e na exploração da forma fílmica. Desta maneira, afasta-se do padrão estético-narrativo comumente difundido pelo cinema comercial, já que as obras experimentais não necessariamente têm compromisso com fórmulas narrativas. Para Arlindo Machado em seu artigo *Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina*, “o cinema ‘experimental’ só pode ser conceituado por sua exclusão, por aquilo que ele tem de atípico ou de não-padronizado[...]” (Machado, 2010, p.25). Ou seja, a arte cinematográfica experimental caracteriza-se fundamentalmente por se opor aos padrões, colocando-a fora do circuito comercial.

Naturalmente, existem outras intenções por trás do cinema experimental além de simplesmente ser contrário ao cinema comercial. Para Jairo Ferreira, o experimental é um cinema que está “interessado em novas formas para novas idéias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas de consciência, revelando novos horizontes do im/provável” (Ferreira, 1986, p.27).

Esse tipo de cinema busca utilizar as ferramentas cinematográficas não apenas para registrar a realidade, mas também para manipular a imagem do real, criando metáforas que refletem as ideias e intenções do artista. Através da desconstrução da narrativa tradicional e da experimentação com elementos visuais e sonoros, o cinema experimental explora dimensões subjetivas da interpretação, quase que exigindo que o espectador reflita sobre o que está sendo exibido na tela. Essa abordagem permite que o cinema vá além da simples representação objetiva, transformando-se em um meio de expressar conceitos, sensações e questionamentos filosóficos.

A relação entre cinema, realidade e realismo é uma questão central na história do audiovisual. Enquanto o cinema comercial frequentemente busca imitar ou reproduzir uma ideia de realidade, muitas vezes por meio do realismo narrativo e visual, o cinema experimental questiona esses pressupostos, propondo uma compreensão mais fragmentada, simbólica e subjetiva. Nesse sentido, a imagem não é tratada como algo objetivo ou estático, mas como uma construção moldada pela percepção e pelas intenções artísticas. O realismo, portanto, é reinterpretado no cinema experimental, que rompe com a ilusão de transparência e revela o caráter mediado e mutável das imagens.

Para aprofundar essa discussão, é essencial compreender melhor alguns desses pontos. Como destacado por Bergson, nós compreendemos a realidade a partir da percepção de estados, que estão em constante mudança:

O artifício de nossa percepção, bem como nossa inteligência, bem como nossa linguagem, consiste em extrair desses devires muito variados a representação única do devir em geral, devir indeterminado, simples abstração que por si mesma nada diz e na qual é mesmo raro que pensemos. (Bergson, 2005, p.329)

A citação de Bergson reforça a ideia de que a realidade não é fixa nem absoluta, mas um fluxo contínuo de transformações, o que dialoga diretamente com a proposta do cinema experimental de reinterpretar o real e suas múltiplas possibilidades de representação.

Neste sentido, entende-se que nossa percepção, inteligência e linguagem têm a habilidade de sintetizar ou extrair um sentido geral de várias experiências e mudanças, criando uma representação abstrata do processo de devir, ou seja, da mudança contínua, que é essencialmente indeterminada e complexa.

Essa representação abstrata, por si só, não carrega um significado claro e direto, e muitas vezes não estamos conscientes dela. É uma simplificação ou abstração que não comunica diretamente algo específico, mas sim uma ideia mais ampla e geral sobre o processo de transformação. Essas transformações, contínuas e constantes, são a essência do movimento e constituem a base da construção imagética da linguagem cinematográfica.

A relação entre a abstração perceptiva e a criação imagética encontra um campo fértil na tecnologia dos dispositivos fotográficos e cinematográficos. Enquanto

a percepção humana sintetiza o fluxo contínuo de transformações em representações abstratas, os dispositivos de captura de imagem permitem cristalizar momentos específicos da realidade, oferecendo uma nova forma de interação com o real. Essa interação não apenas documenta, mas também redefine nossa maneira de observar e compreender o mundo ao nosso redor.

Desde o surgimento dos dispositivos fotográficos, a imagem produzida por estes vem sendo analisada com o intuito de entender suas propriedades e, além disso, a forma com que é percebida. Tal dispositivo proporciona ao usuário um conjunto enorme de possibilidades a serem exploradas, já que é capaz de operar indiscriminadamente, captando toda e qualquer imagem disposta à frente da lente durante o processo. Dessa forma o dispositivo é capaz de reproduzir virtualmente uma cópia fiel da realidade, agregando para si o valor de transparência: a câmera parece oculta, inexistente.

Na perspectiva de teóricos da semiótica, isso significa falar que a fotografia é considerada simultaneamente ícone e índice. Ou seja, a partir de uma observação semiótica, compreendemos que a fotografia opera como um ícone quando possui signos visuais que remetem diretamente às características imagéticas do objeto que representa, enquanto funciona como índice ao estabelecer uma ligação direta com a existência factual desse objeto. Por exemplo, a fotografia de uma cadeira é ícone, pois apresenta características visuais que evocam o ideal coletivo do que é uma cadeira (assento, encosto, etc.), e é índice porque sua existência como fotografia da cadeira é resultado da existência prévia da cadeira no mundo físico.

A fotografia [...] é um processo através do qual um objeto cria sua própria imagem pela ação de sua luz ou de material sensível à luz. Desse modo, ela apresenta um circuito fechado precisamente no ponto em que, nas formas artísticas tradicionais, o processo criativo acontece quando a realidade passa pelo artista. (Deren, 2012, p.137)

A citação de Maya Deren sobre o processo fotográfico como um circuito fechado reforça a ideia de que a fotografia, ao capturar a realidade de forma direta, parece estar desconectada da intervenção criativa do artista. Essa abordagem sugere que, ao contrário de outras formas artísticas tradicionais, que requerem a mediação do artista para transformar a realidade, a fotografia se apresenta como uma espécie de “verdade irrefutável”, pois sua criação é dependente exclusivamente

da presença do objeto e da luz, criando uma ilusão de objetividade e imparcialidade. Contudo, essa impressão é ilusória, pois o processo fotográfico, ao capturar um momento específico da realidade, ainda está sujeito à escolha do fotógrafo, que decide o que será enquadrado, a iluminação, o foco, entre outros elementos. Assim, a fotografia, mesmo sendo um índice da realidade, nunca é completamente neutra.

Portanto, ao analisarmos a fotografia sob a ótica semiótica, vemos que ela possui uma dualidade, funcionando tanto como ícone quanto como índice, dependendo da perspectiva adotada. A fotografia, como ícone, remete à representação visual do objeto, enquanto como índice, aponta diretamente para a existência desse objeto no mundo físico. A dinâmica entre essas duas funções na fotografia pode ser vista como um reflexo da tensão entre a representação e a realidade, onde a imagem não é apenas uma cópia da realidade, mas uma construção que ainda carrega as escolhas e intenções do artista.

Assim, a fotografia, ao capturar a realidade de maneira direta e imediata, apresenta uma dinâmica peculiar no seu processo de criação, permitindo que o objeto representado influencie diretamente sua própria imagem, ao mesmo tempo em que esta é moldada pela ação da luz e do meio sensível à luz. Por conta destas características, por muito tempo a fotografia foi questionada enquanto forma de expressão artística, pois, numa observação superficial, entende-se que o processo fotográfico é um circuito fechado que independe da ação humana.

Nos dias atuais, entretanto, este pensamento já não é tão comum, visto que a percepção da fotografia evoluiu. Ela não é mais vista apenas como um registro mecânico e passivo da realidade, mas sim como uma forma de expressão criativa que, mesmo com sua capacidade de capturar a realidade de forma imediata, é influenciada e moldada pelas escolhas, pela visão e pela técnica da fotógrafa. As escolhas da artista alteram a composição imagética, podendo evocar diferentes significados a depender do enquadramento escolhido, bem como do que se escolhe mostrar – ou não mostrar – na imagem.

A problemática em compreender a imagem fotográfica como uma prova irrefutável da realidade é intrínseca à sua própria natureza ambígua. Embora a fotografia seja capaz de capturar um momento específico da realidade, ela nunca é uma representação objetiva e imparcial. A percepção de que a imagem fotográfica é uma verdade absoluta e incontestável muitas vezes desconsidera o papel do

contexto, da perspectiva e das escolhas do fotógrafo, que influenciam significativamente a interpretação e a mensagem transmitida pela imagem.

Essa controvérsia se intensifica, especialmente com o advento das tecnologias digitais e das ferramentas de edição de imagem. A facilidade com que podemos manipular, alterar e criar imagens digitalmente levanta questões ainda mais complexas sobre o que é real e o que é produzido. A fotografia, que outrora era vista como uma prova incontestável de um momento no tempo, hoje é constantemente questionada, pois qualquer imagem pode ser retocada ou alterada, seja para fins estéticos, jornalísticos ou até para manipulação de informações.

Ainda assim, é importante ressaltar que a imagem fotográfica é, em grande parte, interpretada a partir da ideia de fidelidade que transmite. Por conta dessa veracidade, a imagem fotográfica tem um poder sobre o observador, que pode chegar a ser comparado com o poder da própria realidade. Com base nisso, pode-se afirmar que a imagem cinematográfica é percebida a partir de duas características: fidelidade e autoridade (Barthes, 1984). A reprodução da realidade gera a sensação de fidelidade e, portanto, agrega uma certa autoridade àquela imagem. Com o surgimento do cinema, essas ideias são amplificadas, pois sua imagem conta com uma característica a mais: a temporalidade.

Há no cinema uma ilusão de movimento gerada pela reprodução de diversas fotografias em sequência, exibidas tão rapidamente que o cérebro humano não é capaz de distinguir uma da outra, criando a chamada fotografia em movimento. Este fenômeno estabelece um desenvolvimento temporal para a imagem e faz com que o espectador tenha a sensação de estar vendo o movimento real, que até então era impossível de ser reproduzido.

Conforme afirma Bergson, “[...] o corpo muda de forma a todo instante. Ou antes não tem forma, uma vez que a forma é algo imóvel e a realidade é movimento. O que é real é a mudança contínua de forma [...]” (Bergson, 2005, p.327). Sendo assim, a imagem em movimento tem a capacidade de capturar e condensar as oscilações e fluxos de movimento que permeiam o mundo. Isso estabelece uma semelhança intrínseca entre a imagem cinematográfica e a forma como o cérebro humano interpreta a realidade. Essa conexão, conseqüentemente, amplifica a percepção de fidelidade da imagem em movimento e, portanto, intensifica o poder de ilusão que este meio tem sobre o espectador.

Percebemos então que a imagem cinematográfica conta não apenas com a fidelidade e a autoridade, herdadas da fotografia, mas também com a temporalidade, por conta da reprodução do movimento. Além disso, o movimento visto na tela cria uma percepção do espaço distinta em relação com as linguagens que precedem o cinema, criando a chamada geografia diegética: “[...] a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas o ponto de tensão originário de transformações na configuração dada.” (Xavier, 2005, p.20)

Por conta da fidelidade e da temporalidade, o espectador identifica não apenas o que vê presente no plano, mas inconscientemente supõe a existência de algo além da imagem. Tal fato faz com que a imagem cinematográfica seja observada de maneira distinta da fotografia, pois no primeiro caso o olhar do espectador é conduzido para além dos limites do plano, enquanto que no segundo, a atenção é direcionada para o centro da imagem. Desta maneira, acrescenta-se uma noção ampliada de espacialidade às ideias de fidelidade, autoridade e temporalidade que a imagem em movimento evoca.

O cinema experimental, por sua natureza desafiadora das convenções cinematográficas, joga com essas percepções e transforma a relação do espectador com a imagem. Ao contrário do cinema narrativo comercial, que busca uma representação coesa e transparente do mundo, o cinema experimental muitas vezes distorce ou fragmenta a continuidade da narrativa, manipulando o tempo, o espaço e as sensações. Ao fazer isso, ele questiona e desconstrói as certezas que normalmente associamos à imagem cinematográfica, criando uma experiência que, em vez de simplesmente mostrar, provoca e questiona.

Nesse contexto, o espectador não apenas observa, mas também participa da experiência cinematográfica, sendo conduzido a perceber o movimento e a transformação de maneira subjetiva. A manipulação da percepção temporal e espacial, assim como dos sentidos e das emoções, posiciona o cinema experimental como uma ferramenta significativa para a investigação da complexidade da realidade e das emoções humanas, incentivando uma fruição imagética mais atenta.

Na medida em que o cinema é observado com base nas ideias de fidelidade, autoridade, temporalidade e espacialidade, ele cria metáforas da realidade a partir de dois aspectos principais: a filmagem e a montagem. Na filmagem, como visto anteriormente, a câmera captura o que está diante dela, mas também – ou

principalmente – molda a percepção do espectador. Já na etapa da montagem, as imagens são organizadas de maneira a estabelecer um ritmo e uma relação sequencial entre as imagens, manipulando não apenas a percepção de tempo e de espaço, mas também a interpretação e a atmosfera emocional das imagens.

Tomemos como exemplo uma fotografia de um jardim. Desprovida de uma temporalidade definida, podemos observá-la por um segundo ou por uma hora, captando assim mais ou menos informações inscritas ali. Neste caso, uma bióloga pode focar na variedade da flora, enquanto que uma urbanista pode avaliar a formatação e localização do jardim, e uma criança pode focar nas cores vibrantes das flores ali presentes. No entanto, sem um encadeamento sequencial que a conecte a outras imagens, toda percepção se baseia no que a foto revela individualmente e nas memórias e experiências de quem a observa.

No contexto cinematográfico, essa mesma imagem do jardim ganha novos significados através da montagem. Se vemos a imagem desse jardim seguido do plano de um pé pisoteando uma flor, a característica da fragilidade fica em evidência e o espectador é induzido a identificá-la. Ou seja, a montagem cria uma relação entre duas ou mais imagens e estabelece um sentido novo para ambas, evidenciando uma ou mais características da imagem de acordo com a função que o cineasta queira atribuir às ações retratadas. Maya Deren afirma:

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)

Assim, Deren enfatiza que a montagem não distorce a realidade, mas sim a transfigura, conferindo novos sentidos às imagens sem perder sua autenticidade. A montagem então não é apenas uma mera técnica de edição, mas uma ferramenta de conexão entre as imagens capaz de influenciar a maneira com que o receptor irá compreendê-las. Essa capacidade única de reorganizar e reinterpretar imagens aproxima o cinema da poesia, onde o ritmo, a repetição e o contraste criam experiências sensoriais e simbólicas.

Como teorizado por nomes como Sergei Eisenstein, a montagem não é neutra, mas uma força criativa capaz de influenciar diretamente a forma como o

espectador compreende a obra. Cortes abruptos, justaposições inesperadas ou a repetição de ações são apenas algumas das formas de distorcer o espaço-tempo e desafiar o olhar passivo, transformando o ato de assistir em um exercício ativo de interpretação. Deren defende o uso criativo da forma cinematográfica e brinca com a percepção do espectador, induzindo-o à percepção alterada das ideias de tempo e espaço em suas obras.

Assim, vimos que o cinema, especialmente no contexto experimental, utiliza a câmera e a montagem não apenas como ferramentas técnicas, mas como elementos essenciais na construção da realidade diegética e na manipulação da percepção do espectador. A partir da reflexão sobre as características da imagem cinematográfica, podemos entender como o processo de filmagem e de montagem se tornam um campo fértil para a experimentação, onde o espaço-tempo é moldado de acordo com a visão artística da artista, criando a *realidade criativa*.

2. SOBRE O CINEMA DE MAYA DEREN

2.1. Realidade Criativa

Such a delicate manipulation between the really real and the unreally real is, I believe, one of the major principles of film form.¹

(Maya Deren)

Nos filmes de Maya Deren, é comum notar uma certa manipulação da realidade. Ela defende o uso criativo da forma cinematográfica e brinca com a percepção do espectador, induzindo-o à percepção alterada de conceitos como tempo e espaço em suas obras. “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.” (Ferro, 2021, p.282). Desta maneira, entende-se que o que favorece o uso da realidade de forma criativa no cinema é a exploração de métodos únicos do meio cinematográfico e de características da imagem fotográfica (fidelidade, realidade e autoridade).

Nesse contexto, a manipulação do tempo e espaço se torna uma característica fundamental para a criação de sentidos mais profundos e subjetivos, permitindo que o espectador experimente uma ideia de realidade que se distingue da experiência sensorial da vida no cotidiano. Ao compreender a percepção da relação espaço-temporal como uma ferramenta de transfiguração da representação da realidade, o cinema ganha uma nova perspectiva, permitindo a experimentação com a forma cinematográfica.

Para Deren, a *realidade criativa* é criada a partir dos elementos próprios do instrumento cinematográfico: as *imagens* (em movimento), que “são como fragmentos de uma memória permanente e incorruptível” (Deren, 2012, p.144); e a *montagem*, que ordena e compõe qualquer premissa. A imagem cinematográfica, por sua própria natureza fotográfica, cujas características intrínsecas (fidelidade, realidade e autoridade) servem como apoio para sua interpretação, possibilita a ação criativa ao transcender a ideia de representação do mundo visível.

¹ Tradução nossa: “Uma manipulação tão delicada entre o real e o irreal é, eu acredito, um dos maiores princípios da forma cinematográfica.”

Desta maneira, a realidade criativa se refere à capacidade do cinema de construir um mundo que parte dos elementos reconhecíveis da realidade material, mas que organiza-os de maneira a criar novos significados, experiências e interpretações. Trata-se de uma forma de expressão que mantém uma conexão com o mundo concreto, utilizando as ferramentas exclusivas do cinema para reconfigurar o tempo e o espaço diegéticos.

A realidade criativa difere da arte abstrata porque não rompe completamente com o mundo físico. No abstracionismo, a representação do real é substituída por formas, cores e movimentos que não remetem a elementos concretos ou reconhecíveis. Enquanto o abstrato rejeita narrativas e referências ao mundo material, a realidade criativa de Deren se ancora na materialidade e na natureza fotográfica do cinema como base para sua construção.

O envolvimento do espectador viria justamente da tensão advinda da percepção dessa diferença: o gesto é o mesmo e não é, é real e não é, porque está transfigurado. O abstracionismo não seria capaz de produzir este efeito, pois não teria a mediação da "realidade da fotografia" para provocar uma reação que é específica ao cinema. (Xavier, 2005, p.118)

Essa transfiguração da realidade, característica da abordagem criativa de Deren, resulta em uma experiência única para o espectador, pois explora a dualidade entre o real e o imaginado, entre o concreto e o simbólico. Ao contrário do abstracionismo, que elimina as conexões com o mundo físico, Deren utiliza elementos reconhecíveis da realidade como ponto de partida, transformando-os por meio de técnicas cinematográficas para gerar novas interpretações e sensações.

Ela criticava as animações abstratas no cinema por acreditar serem um desvio das possibilidades únicas que o meio cinematográfico oferece. Para ela, essas obras, embora visualmente instigantes, usavam o cinema como uma manifestação das artes plásticas, aproximando-o mais da pintura do que o que considerava ser a essência do cinema: a interação entre espaço e tempo.

A nova escola de artes gráficas não aprofunda essas iniciativas mas antes as reverte, pois aqui os artistas têm usado o cinema como uma extensão das artes plásticas. Isso fica especialmente claro quando se analisa o princípio de movimento que empregam, pois geralmente não passa de uma articulação sequencial – um tipo de enunciação temporal – da dinâmica já implícita no desenho de uma composição individual. O termo mais adequado para descrever esse tipo de obra, que são muitas vezes

interessantes e engenhosas, e que certamente tem seu lugar nas artes visuais, é "pinturas animadas". (Deren, 2012, p.135)

Ao empregar o termo "pinturas animadas", Deren argumentava que as animações abstratas se limitavam a explorar o movimento como uma sequência de alterações visuais que já estavam presentes em uma única composição estática. Ou seja, o movimento não surgia de uma interação viva com o espaço e o tempo, mas sim de uma dinâmica previamente contida em um desenho individual.

Da mesma forma, a realidade criativa também é distinta do surrealismo, que tende a explorar o inconsciente, o onírico e o irracional, com pouca ou nenhuma preocupação em estabelecer relações causais claras e frequentemente de maneira individualista. O surrealismo busca o choque, o inesperado e o ilógico, enquanto a realidade criativa, mesmo ao flertar com o simbolismo e a poesia visual, mantém uma organização racional, ainda que profundamente inventiva, do espaço-tempo.

Em seus textos, Maya Deren veementemente se distanciava do surrealismo, tanto conceitualmente quanto metodologicamente. Mesmo assim, até hoje, muitos associam sua filmografia a este movimento, visto que sua obra, à primeira vista, compartilha elementos estéticos com o movimento. Entretanto, um olhar mais aprofundado revela que a abordagem de Deren diverge significativamente.

Enquanto o surrealismo é guiado pelo acaso e pela exploração do inconsciente como fonte criativa, Deren se preocupava em estruturar cuidadosamente suas obras, utilizando o cinema como um instrumento de transformação consciente. Para ela, o filme deveria ser planejado de maneira ritualística, com o propósito de evocar emoções e percepções específicas, enraizadas na coletividade e nas técnicas sociais que moldam o indivíduo.

No livro de Nichols (2001) há trechos em que Deren argumentava que o surrealismo carecia de uma compreensão mais profunda da relação entre cultura e criatividade, tratando o inconsciente como um fim em si mesmo, ao invés de uma ferramenta a ser integrada em uma visão mais ampla e socialmente conectada. Nesse sentido, sua realidade criativa buscava transcender os limites do individualismo e do acaso, propondo um diálogo dinâmico entre os elementos culturais, o espaço e o tempo, estruturado por meio da montagem e da composição cinematográfica. (Nichols, 2001, p. 10-14).

Enquanto os surrealistas priorizavam a exploração do inconsciente, da espontaneidade e de uma criatividade que brotava de processos automáticos ou oníricos, Deren “criticava o surrealismo no ponto mesmo que este se esforçava por eliminar a função da consciência, ao menos conceitualmente.” (Ferro, 2023, p.35) Ela rejeitava essas abordagens por considerá-las desconectadas das dimensões culturais e coletivas que ela acreditava serem fundamentais para o cinema.

Em resumo, a realidade criativa não é um rompimento com o mundo real, nem uma fuga para o irracional ou o abstrato. Ela propõe um engajamento profundo com a realidade, utilizando as ferramentas cinematográficas para ampliar a percepção sensorial e intelectual do espectador. Através dessa interação, o cinema de Deren oferece uma nova forma de ver e interpretar o mundo, não como uma mera abstração, mas como um meio de revelar camadas ocultas e transformadoras da experiência cotidiana.

Desta maneira, o que favorece o uso da representação da realidade de forma criativa no cinema dereniano é a exploração de métodos únicos do meio cinematográfico, seja a própria forma cinematográfica (formada por filmagem e montagem) ou as características intrínsecas da imagem fotográfica (fidelidade, realidade e autoridade). A utilização da realidade de forma criativa no cinema exige que o cineasta vá além das convenções narrativas tradicionais.

Para Deren (2012), a realidade criativa é composta por dois fatores: a imagem gerada pela câmera e a posterior montagem dessas imagens. Ela foca no uso destes componentes para desenvolver suas obras. A cineasta defende que é essencial que a imagem capturada pela câmera e sua montagem subsequente sejam trabalhadas de maneira a explorar a potencialidade única do cinema como meio artístico. Essa potência técnica e criativa do cinema oferece uma riqueza de possibilidades inerentes à linguagem cinematográfica.

No entanto, para a cineasta, muitos realizadores acabam se perdendo nas opções, decidindo simplificar suas obras ao limitar o uso de algumas técnicas de filmagem ou montagem. Essa abordagem, apesar de prática, impossibilita a exploração criativa do meio e enfraquece a complexidade que o cinema pode alcançar quando todas as suas ferramentas são usadas de forma deliberada.

É essa profusão de potencialidades que parece criar confusão nas mentes da maioria dos cineastas, uma confusão que é diminuída pela eliminação da

maior parte daquelas potencialidades em favor de uma ou duas, sobre as quais o filme acaba sendo estruturado. (Deren, 2012, p.136)

Com isso, realizadores aproximaram suas obras cada vez mais do realismo, visto que a fidelidade da imagem proporciona uma ilusão de realidade ideal para a construção narrativa nos moldes do teatro e da literatura, por exemplo. Aos poucos, esta característica tornou-se um grande paradigma do cinema comercial.

Da mesma forma que nos casos da abstração e do surrealismo, Deren também se distanciava dos realistas, pois via neles uma abordagem excessivamente limitadora e mecanicista, que não explorava o potencial transformador e simbólico do cinema. Para Deren (1946), tanto os surrealistas quanto os realistas falharam ao tratar o cinema de maneira a afastá-lo de sua verdadeira capacidade criativa.

Maya Deren propõe-se a aproveitar as distintas possibilidades do meio cinematográfico para construir suas obras, já que acredita que a introdução do conceito de realismo no cinema “é uma redundância absurda que tem servido meramente para privar o meio cinematográfico de sua dimensão criativa.” (Deren, 2012, p.142.) Ela busca um equilíbrio em que a multiplicidade do cinema seja canalizada de maneira orgânica, aproveitando suas características singulares sem perder de vista a coesão artística.

Ela reconhece o poder único do cinema em capturar a realidade de forma fotográfica, mas enfatiza que essa captura é apenas o ponto de partida. “Deren assume que, diante de uma fotografia ou uma imagem cinematográfica, nossa leitura começa pelo ‘reconhecimento’ de uma certa realidade, por comparação” (Xavier, 2005, p.118). No entanto, esse reconhecimento inicial não deve limitar o cinema a uma reprodução fiel do real; ao contrário, ele deve ser transformado, ressignificado e reorganizado através das ferramentas criativas do meio: “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.” (Ferro, 2023, p.51) Assim, a realidade não deve ser negada, mas transformada.

Ao invés de se limitar ao realismo ou à pura abstração, Deren sugere um equilíbrio onde o cinema aproveita sua conexão com o mundo físico enquanto o transfigura artisticamente. Dessa forma, o cinema não apenas representa a realidade, mas também a reinventa, explorando sua materialidade para dialogar com

a imaginação e a cultura. O cinema, para Maya Deren, é o meio mais rico de expressão artística, pois combina duas características fundamentais: sua flexibilidade estrutural e sua base na realidade:

Este é o mais rico de todos os meios de expressão porque é flexível o suficiente para permitir todas as ricas variações de estruturas espaço-temporais; e ele é "natural" o suficiente para fornecer um status de "fato físico e visível" para construções que são isomorfas (semelhantes em estrutura) à consciência e, em última instância, às formas da cultura. (Xavier, 2005, p.118)

Como destacado acima, o cinema é capaz de explorar variações de estruturas espaço-temporais graças à sua maleabilidade técnica, enquanto sua natureza fotográfica oferece um status de fato físico que ancora as construções criativas no mundo concreto. Essa dualidade, que combina ideação e materialidade, permite ao cinema não apenas registrar a realidade, mas também reorganizá-la em formas que dialogam com a consciência humana e, de forma mais ampla, com as estruturas culturais.

Deren via o cinema como algo além de uma experiência estética individual: para ela, o cinema era um ritual coletivo, uma prática capaz de unir os espectadores por meio de significados compartilhados. A ideia de ritual também dialoga com o controle que Deren exercia sobre seus filmes. Para que o cinema cumprisse essa função coletiva, era necessário que cada elemento – da captura da imagem à montagem – fosse cuidadosamente planejado.

Deren enxergava nessa característica do cinema a possibilidade de ir além da simples representação do real, alcançando um território em que a arte cinematográfica cria novas realidades. Nesse contexto observamos que “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.” (Ferro, 2023, p.51)

Para Deren, o registro fotográfico do real não é um fim em si mesmo, mas o ponto de partida para uma transformação artística que só o cinema pode proporcionar. A montagem, a manipulação da sequência de imagens e o ritmo narrativo são ferramentas fundamentais para essa transfiguração, criando experiências sensoriais e emocionais únicas para o espectador.

Por essa razão, Deren era contrária à improvisação e valorizava o controle total sobre cada etapa de seus filmes. Ela acreditava que o potencial criativo do cinema só poderia ser explorado plenamente se houvesse um planejamento detalhado e um domínio completo sobre os elementos que compõem a obra. Esse controle era possível porque Deren trabalhava fora dos estúdios tradicionais e de grandes produções industriais, optando por criar seus filmes de forma quase independente. Sem as restrições impostas por grandes equipes ou demandas comerciais, ela tinha liberdade para moldar cada detalhe de suas obras, garantindo que todas as escolhas artísticas refletissem sua visão criativa.

Esse modelo de produção, baseado em sua autonomia e atenção aos detalhes, reflete a crença de Deren de que o cinema não é apenas um registro passivo da realidade, mas uma arte transformadora que exige precisão técnica e conceitual. Sua abordagem reafirma que o poder do cinema está em sua capacidade de reimaginar a realidade, criando experiências que transcendem os limites do mundo físico e alcançam novas dimensões artísticas.

Nesse contexto, Deren defende a abordagem vertical do instante, ou seja, uma análise profunda do momento tal como é vivido pela consciência, em vez de se limitar a uma narrativa horizontal linear. Essa perspectiva vertical explora a essência subjetiva do tempo e da experiência humana, valorizando a densidade emocional e simbólica de um único instante. Para Deren, a montagem é essencial para traduzir essa abordagem no cinema, pois é por meio de estruturas específicas que o instante vivido pode ser desconstruído, reorganizado e amplificado em sua potência expressiva. É a montagem que permite transformar um momento ordinário em uma experiência rica, revelando camadas de significado que apenas o meio de expressão artístico cinematográfico pode alcançar.

2.2. Técnicas de Filmagem e Montagem

A ação criativa do filme, portanto, ocorre em sua dimensão temporal.

(Maya Deren)

Maya Deren se opunha à decupagem clássica, que é amplamente utilizada no cinema comercial para garantir uma narrativa fluida e contínua. Ela via essa abordagem como uma forma de neutralizar a *descontinuidade elementar* (Xavier, 2005, p.118), ou seja, a quebra natural entre os diferentes momentos e espaços da história. Para ela, essa continuidade forçada escondia a verdadeira riqueza da experiência cinematográfica, que reside justamente na fragmentação e na possibilidade de criar rupturas e alternâncias espaciais e temporais.

Ela acreditava que a descontinuidade poderia ser uma ferramenta poderosa para transmitir a complexidade da consciência humana, e não algo a ser evitado ou minimizado. Sua técnica buscava explorar o poder da montagem para destacar essas rupturas, permitindo que o cinema revelasse uma dimensão mais profunda da realidade e da percepção do tempo. Ao rejeitar a decupagem clássica, ela propôs uma nova forma de pensar o cinema, onde a fragmentação não era um erro ou falha, mas uma escolha estética e narrativa essencial.

O seu ataque à decupagem clássica é motivado pela obediência desta decupagem a uma concepção do tempo como fluxo linear e contínuo, o que é resolvido em sua proposta por um salto metafísico: a domesticação deste fluxo para afirmar a supremacia das formas atemporais (Xavier, 2005, p.118)

O "tempo como fluxo linear e contínuo" é a maneira tradicional de abordar a narrativa cinematográfica, onde o tempo flui de forma ininterrupta e lógica, seguindo uma sequência linear de eventos, como na forma clássica de contar histórias. Essa abordagem busca uma continuidade temporal que não interrompa o fluxo natural da ação e da narrativa. No entanto, para Deren, essa concepção de tempo é limitante, pois ela não permite explorar as potencialidades criativas do cinema.

O *salto metafísico* mencionado se refere à maneira radical com que ela propõe reverter esse fluxo contínuo, subvertendo as expectativas temporais do

público. Em vez de seguir a linearidade tradicional, ela sugere uma domesticação desse fluxo, ou seja, uma maneira de controlar e manipular o tempo para que ele possa ser moldado de forma mais flexível e atemporal, a serviço de uma exploração mais profunda da consciência, das percepções e das realidades subjetivas.

Deren está defendendo a ideia de que o tempo, no cinema, não deve ser encarado como uma linha reta e contínua, mas sim como algo que pode ser manipulado e fragmentado para criar novas experiências estéticas e filosóficas. Ela acredita que o cinema deve ir além da mera reprodução do tempo como ele é percebido no mundo real e, em vez disso, aproveitar o potencial do meio para explorar diferentes camadas e dimensões do tempo, muitas vezes mais relacionadas à experiência subjetiva e psicológica do que à linearidade objetiva.

Essencialmente, ela argumenta que o engajamento ativo com a condição natural – em vez de simplesmente aceitá-la – é o que impulsiona a criação de conhecimento, investigação e criatividade na ciência, filosofia e arte. Essa proposta desafia a ideia de um cinema meramente narrativo e busca um cinema que possa explorar as profundezas da mente humana e suas interações com o mundo de forma não linear, desafiando a convencionalidade da decupagem clássica e permitindo uma maior liberdade artística.

A visão de Maya Deren sobre a montagem é profundamente ligada a esta ideia de *transfiguração da realidade*, onde o cinema não se limita a registrar o mundo, mas o reinterpreta e reorganiza para revelar camadas de significado que ultrapassam a percepção cotidiana. A montagem não é apenas uma ferramenta técnica de conexão entre planos, mas uma forma de diálogo entre imagens, capaz de construir realidades e propor novas formas de compreensão para o espectador.

Nesse sentido, a edição funciona como uma espécie de gramática visual, onde os cortes e justaposições não apenas estruturam a narrativa, mas também guiam as emoções e a percepção, alterando as ideias de tempo, espaço e continuidade. O cinema, por ser um meio único e flexível, oferece ao cineasta uma gama de possibilidades criativas que vão além da mera representação da realidade. Para ela, o cinema não deveria ser apenas um registro da vida cotidiana, mas uma forma artística capaz de manipular a percepção do espectador e transfigurar a realidade, criando uma experiência estética e intelectual.

Deren defende no cinema a possibilidade de desenvolver fatores como ritmo, profundidade e montagem de uma maneira alternativa, manipulando a

percepção de realidade para criar uma linguagem criativa e que aproveite as inúmeras potencialidades oferecidas ao artista do campo do cinema.

Naturalmente, a montagem no cinema, por si só, já representa uma transformação espaço-temporal, pois ela conecta momentos e locais distintos, estabelecendo uma continuidade entre eles.

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento do colapso da “objetividade” contida na indexalidade da imagem. Cada imagem em particular foi impressa na película, como consequência de um processo físico “objetivo”, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação. (Xavier, 2005, p.24)

Na decupagem clássica, o objetivo é muitas vezes ocultar o ato de manipulação do corte e da montagem, criando uma continuidade invisível que serve para manter a fluidez narrativa e garantir que o espectador se concentre na história sem ser interrompido pela percepção do processo de edição. Esse esforço para esconder os cortes reflete uma tentativa de preservar a objetividade e a semelhança das imagens com a realidade, de modo que o fluxo da narrativa se mantenha coeso e natural. No entanto, como destaca Xavier (*O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 2005), ao realizar um corte, o cineasta coloca em xeque essa semelhança com o mundo visível. O corte não é apenas uma mudança na imagem; ele também questiona a continuidade do tempo e do espaço, desafiando a ideia de uma representação objetiva e linear da realidade.

Em vez de ser uma transição natural, como muitas vezes se tenta fazer parecer na decupagem clássica, o corte é uma intervenção humana que rompe com a linearidade da percepção, oferecendo um espaço para a manipulação da temporalidade e do espaço. Essa substituição brusca de uma imagem por outra, como observa Xavier, revela que a montagem não é apenas uma técnica de transição, mas um ato criativo que pode transformar a percepção do espectador e dar novas significações ao conteúdo narrativo. Portanto, enquanto a decupagem clássica busca esconder a manipulação através da fluidez e continuidade, o cinema de Deren e outros cineastas experimentais abraça a visibilidade do corte como uma

forma de intervenção artística e uma maneira de questionar a objetividade e a linearidade da representação cinematográfica.

O grande diferencial da abordagem de Maya Deren no cinema está no uso criativo e disruptivo do tempo e do espaço, em que ela os manipula de maneiras inovadoras para transformar a percepção do espectador. Ela utiliza o tempo como um elemento contínuo e expansivo para ampliar o espaço, modificando sua ordem natural por meio de cortes e montagens que desafiam a linearidade e a continuidade esperadas no cinema comercial.

Maya Deren se destaca por ir além das convenções da montagem tradicional. Os cortes são utilizados de forma inovadora, funcionando como elementos de conexão entre os planos por meio do movimento, do ritmo e da coreografia.² Em sua abordagem, Deren atribui ao corte não apenas uma função narrativa, mas também um valor artístico capaz de transformar a experiência sensorial do espectador. A maneira como os planos são conectados, muitas vezes, segue uma lógica interna que explora a fluidez do movimento e a continuidade do ritmo, criando uma dança visual que vai além da simples progressão do enredo.

Ao alterar o fluxo temporal, seja pela repetição de ações ou pela modificação do ritmo, Deren cria um espaço que se estende e se transforma, como se o próprio espaço físico fosse flexível, moldado pelo tempo. Esse processo cria uma nova forma de percepção, onde tempo e espaço não são apenas elementos que seguem uma ordem rígida e previsível, mas são tratados como materiais maleáveis na construção do filme.

Assim, a manipulação desses elementos desafia as concepções convencionais de como o cinema deve representar a realidade, permitindo uma abordagem mais criativa. A ideia de Deren é que, ao brincar com o tempo e o espaço, ela não só cria uma nova percepção da realidade, mas também abre a porta para uma linguagem cinematográfica que vai além da mera imitação da vida real.

Ao usar o movimento físico e a coreografia dos corpos dentro do quadro, Deren amplia as possibilidades da montagem, tornando-a uma maneira de intensificar a expressão e a emotividade da narrativa. Assim, ela redefine a montagem como um mecanismo criativo, capaz de explorar a relação entre os

² Exemplos das técnicas descritas neste capítulo podem ser observados nas figuras apresentadas ao longo das análises fílmicas (p.46-93).

corpos e o espaço de maneira única, fazendo com que o ritmo e o movimento se tornem forças centrais na construção da experiência cinematográfica.

Através dessas manipulações, ela buscava criar uma linguagem cinematográfica única, onde as transições, os cortes e as justaposições entre as cenas serviam como base para a expressão artística. Além disso, Deren adota uma abordagem única ao usar a imagem de forma autônoma como base para a narrativa, afastando-se da tradicional concepção de que a narrativa deve guiar a construção da imagem. Para ela, o filme não deve ser entendido como um simples veículo para contar uma história de maneira linear ou explícita, como um livro, mas sim como uma experiência visual e sensorial onde a imagem tem seu próprio valor narrativo.

Ao contrário de filmes que dependem de um enredo que orienta o desenvolvimento visual, Deren propõe que as imagens devem existir por si mesmas, tendo a liberdade de se organizar de forma autônoma. Em suas obras, as imagens não servem apenas para ilustrar um roteiro ou seguir uma estrutura narrativa pré-estabelecida; elas se tornam elementos expressivos que podem contar histórias por meio de sua própria presença e força. Isso está diretamente ligado à sua manipulação do tempo e do espaço, como vimos anteriormente, onde o movimento, o ritmo e a montagem se tornam protagonistas na construção da narrativa.

Nesse sentido, a narrativa cinematográfica de Deren é mais uma sensação do que uma explicação clara ou direta, permitindo ao espectador uma experiência mais subjetiva e emocional, sem a necessidade de uma tradução literal dos eventos. As imagens, então, são a base para a criação da narrativa, não o contrário.

Esses deslocamentos da lógica convencional de montagem e de construção narrativa abrem espaço para que o cinema explore dimensões mais amplas da percepção. Ao fazer isso, a cineasta tem a capacidade de desenvolver uma narrativa que não fosse restrita ao mundo físico, mas que explorasse as muitas dimensões que o cinema oferece.

Quando Deren sugere essas modificações da montagem, no entanto, ela não está focada em ferramentas que apenas modifiquem o modo de revelar a ação ou a informação no filme – como *flashback* ou *montagem paralela*, por exemplo – mas em artifícios que afetem diretamente esta ação, fazendo com que a manipulação espaço-temporal se torne parte estrutural do filme: "O tipo de manipulação de tempo e espaço a qual me refiro se torna, ele mesmo, parte da

estrutura orgânica de um filme. Existe, por exemplo, a ampliação do espaço pelo tempo e do tempo pelo espaço." (Deren, 2012, p.145/146)

A ampliação do espaço pelo tempo e do tempo pelo espaço, como ela descreve, exemplifica como esses conceitos podem ser transformados para expandir a experiência do filme e a percepção do espectador.

Essa manipulação vai além do simples jogo temporal ou da alteração da percepção espacial – ela se integra de maneira orgânica ao filme, tornando-se parte do tecido narrativo, emocional e estético da obra. O espaço e o tempo, ao serem manipulados, não apenas afetam a forma como a história é contada, mas como ela é vivenciada, criando uma experiência única e imersiva. Dessa forma, Deren não vê a edição e a manipulação do tempo e do espaço como um truque ou uma técnica, mas como uma parte essencial da linguagem cinematográfica, capaz de transformar o cinema em uma experiência mais rica e complexa.

No caso de ampliação *do espaço pelo tempo*, pode-se observar como exemplo a *repetição da mesma ação através de diferentes planos e ângulos* e a *alteração de cenários durante a ação*. Já no caso do *tempo pelo espaço*, tem-se como exemplo o uso da *câmera lenta* e da *câmera reversa*. Algo interessante sobre essas ferramentas é que elas existem apenas na mente do espectador, já que dependem da identificação do ritmo natural da ação retratada que, inconscientemente em comparação com a cena cuja temporalidade está modificada, gera uma maior expressividade.

Ao retomar os conceitos de Bergson sobre o devir e a percepção contínua da realidade, pode-se compreender como o cinema manipula o tempo e a temporalidade de maneira criativa. Bergson (2005) argumenta que a percepção humana está em constante fluxo, capturando transformações infinitas que formam o movimento. No cinema, essa fluidez é amplificada pela montagem e pela manipulação do ritmo, criando uma experiência sensorial que transcende a simples reprodução da realidade.

Assim, as ferramentas do cinema, como o ritmo da ação e a manipulação temporal, existem na mente do espectador, que, ao comparar cenas com diferentes tempos, ativa inconscientemente seu senso de percepção do devir. A modificação do tempo na tela, então, não apenas altera a experiência temporal, mas também a intensidade emocional e expressiva da cena, revelando a plasticidade do tempo como elemento central da construção cinematográfica.

O primeiro artifício de manipulação da realidade a ser observado é o uso da *câmera lenta*. Quando a imagem é desacelerada, o espectador experimenta uma dupla exposição temporal, uma sobreposição entre o tempo real e o tempo subjetivo da cena. Essa técnica tem o poder de amplificar sensações, tanto positivas quanto negativas, dependendo do contexto sequencial em que é inserida. Ao desacelerar o movimento, o cineasta cria uma experiência de *tempo expandido*, permitindo que o espectador vivencie momentos com maior intensidade emocional.

Este artifício pode ser utilizado para revelar vários estados de espírito, a depender do contexto que é utilizado. Numa cena de romance, pode indicar tremenda alegria, enquanto que numa cena dramática, aumenta a sensação de angústia e de desespero. Tal mecanismo age não apenas como um extensor do movimento ou como um *microscópio do tempo*³, mas como uma oposição à realidade, visto que a percepção de *câmera lenta* só existe a partir do reconhecimento do ritmo comumente associado àquela ação. Desta forma, existe apenas na mente do espectador, que identifica a manipulação do tempo a partir da comparação com a vida cotidiana.

Deren assume que, diante de uma fotografia ou da imagem cinematográfica, nossa leitura começa pelo “reconhecimento” de uma certa realidade, por comparação. [...] O envolvimento do espectador viria justamente da tensão advinda da percepção dessa diferença: o gesto é o mesmo e não é, é real e não é, porque está transfigurado. (Xavier, 2005, p.118)

Nesse sentido, a *câmera lenta* só pode existir por conta das ideias de autoridade e fidelidade que a imagem fotográfica oferece. A fotografia, como um registro direto da realidade, estabelece uma relação de confiança com o público, que acredita na veracidade do que é mostrado. Ao manipular essa veracidade – desacelerando o tempo, por exemplo – o cineasta expõe uma outra camada da realidade, que não se limita à observação objetiva, mas sim à percepção e à experiência subjetiva do momento.

Outro mecanismo utilizado por Deren em seus filmes é a *câmera reversa* que, pelos mesmos motivos, transmite a sensação de que o tempo está sendo desfeito. Quando a ação é projetada para ocorrer ao contrário, o movimento de retroceder no tempo provoca uma distorção na percepção do espectador, desafiando

³ Termo utilizado por Deren para descrever a *câmera lenta*.

a ordem natural dos acontecimentos. Ao fazer com que a ação seja "desfeita", a câmera reversa quebra a linearidade temporal e coloca o espectador diante de uma noção não mais de progresso, mas de retrocesso. O poder dessa manipulação temporal está em sua capacidade de evocar um sentimento de irrealidade, questionando as leis naturais da física e da cronologia.

No contexto da obra de Deren, esse artifício é utilizado como a própria ordem natural do tempo diegético. Ou seja, ela não utiliza a câmera reversa apenas para retomar ao ponto de início da ação retratada, mas para criar uma sequência em que a ação é filmada no movimento oposto ao seu desenvolvimento normal. Na verdade, Deren filma a ação em reverso de maneira que, quando a imagem é revertida na montagem, a ação esteja ocorrendo de forma que pareça ser uma progressão normal, mas com um caráter distorcido que só pode existir dentro do universo de manipulação temporal criado pelo próprio cinema.

Esse uso da câmera reversa reflete a ideia de que o tempo não é linear, mas fluido e subjetivo, com a possibilidade de ser moldado e manipulado para servir ao ritmo e à experiência emocional que o cineasta deseja transmitir. Ao contrário de uma simples inversão para sugerir um retorno ao passado, a reversão na obra de Deren propõe uma nova forma de vivenciar o tempo, onde a continuidade e a causalidade são questionadas e reconfiguradas, permitindo ao espectador uma vivência temporal que transcende a realidade física e objetiva.

Nestes dois casos, a cineasta aproveita-se da autoridade, da fidelidade e até do próprio realismo que a imagem fotográfica entrega para subverter a ideia de realismo nas suas obras.

Além dessas possibilidades entregues pela câmera, existem também as manipulações próprias da ferramenta da montagem, que proporcionam a ampliação do *espaço pelo tempo*. Deren defende que "no filme, a imagem pode e deve ser apenas o começo, o material básico da ação criativa." (Deren, 2012, p.144). Por isso a importância da preocupação sobre os métodos de montagem a serem utilizados, já que é nesse processo que se cria a relação sequencial das ações.

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. (Ferro, 2021, p.281)

Essa forma de manipulação temporal e espacial transforma a montagem em uma ferramenta não só de organização dos elementos da história, mas de criação de um novo mundo sensorial, onde a relação entre o tempo e o espaço é subjetiva e permite ao espectador uma imersão em uma experiência cinematográfica que vai além da mera representação da realidade.

Um exemplo do uso da montagem para manipular o tempo e espaço muito presente nas obras de Maya é a união de espaços diferentes na montagem através da continuidade de movimentos. Em *At Land*, a diretora cria a ilusão de que a personagem sobe num tronco de árvore situado à beira mar até chegar no topo: em cima de uma mesa enorme, numa sala fechada. Sobre este recurso estético, Maya afirma:

Lugares distantes e separados podem não apenas ser relacionados, mas podem se tornar contínuos por uma continuidade de identidade e movimento: uma pessoa começa um gesto num cenário, esta tomada é imediatamente seguida pela mão entrando noutro cenário e lá se completa o gesto. [...] Em meu *At Land*, usei a técnica para reverter a dinâmica da *Odisseia* 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 é a única constância. (Deren, 2012, p.147)

Desta maneira, a continuidade do movimento em diferentes cenários faz com que a ação se torne o fator dominante da cena, que unifica os cenários e a sensação de desorientação que a personagem está sentindo passa para o espectador à medida que o espaço é contraído.

A montagem, portanto, se torna um ato criativo fundamental para a construção do universo do filme, permitindo ao cineasta manipular a percepção do espectador, quebrando as expectativas normais sobre o fluxo do tempo e a continuidade do espaço, e criando novas formas de representação que desafiam as convenções narrativas tradicionais.

Dessa forma, fica evidente que as intenções artísticas de Deren são manifestadas através de uma montagem que desafia as convenções tradicionais de tempo e espaço. A partir do registro fotográfico obtido pela câmera, Deren cria ações que se deslocam de um espaço para outro, rompendo com a linearidade narrativa do

cinema comercial. Essa transgressão, ao invés de criar caos, oferece novas significações, permitindo que o espectador se envolva em uma trama que reconfigura suas percepções.

Assim, através da montagem, a artista tece uma narrativa, utilizando a relação sequencial entre os planos para conferir significados profundos às imagens que, separadamente, não teriam o mesmo impacto. Através dessa meticulosa construção visual, as imagens, inicialmente uma mera reprodução da realidade, passam pelo espectador, desencadeando uma identificação que permite a manipulação espaço-temporal. É nesse ponto de encontro entre a percepção do espectador e a linguagem cinematográfica que se possibilita o uso criativo da ilusão da realidade no cinema.

3. SOBRE OS FILMES

3.1. *Meshes of the Afternoon* (1943)

Tradução: *Tramas do Entardecer*

Duração: 13 minutos e 47 segundos

Formato: Preto e branco, 16mm

Local: Califórnia, EUA

Meshes of the Afternoon marca a estreia cinematográfica da cineasta e teórica Maya Deren. Este curta-metragem experimental foi totalmente realizado por Maya Deren, com a colaboração de seu até então marido, Alexander Hamid. Originalmente, o filme foi lançado sem som direto nem trilha sonora, mas, em 1952, uma música composta pelo músico japonês Teiji Ito foi adicionada⁴.

Esse filme mostra uma personagem feminina, encenada por Maya Deren, que testemunha a presença de uma figura misteriosa nas proximidades de sua casa. Após entrar em sua residência, uma sequência de situações incomuns se desencadeia. A trama é marcada pela confusão entre sonho e realidade, graças à constante repetição de elementos visuais, como movimentos, ações e objetos.

A primeira imagem do filme é uma mão de manequim segurando uma flor. A mão surge do topo da imagem, desliza para baixo, e apoia a flor no chão, como se fosse algum ser alheio à narrativa que irá se seguir a partir desta flor, que aparecerá em diversos momentos ao longo da trama. A sombra de Mulher⁵ entra no plano e se encosta com a flor antes mesmo que sua mão possa alcançá-la.

Figura 01: *Manequim*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (00'19")

⁴ Nesta análise, a música inserida posteriormente será desconsiderada.

⁵ A partir daqui chamarei a personagem interpretada por Maya Deren como "Mulher".

Logo nesta primeira imagem já surge uma dúvida: porque ela escolheu usar um braço de manequim? O início de seus filmes já são criados com a intenção de ditar a atmosfera que irá permear toda a narrativa, então, nesse caso, o que um manequim pode significar? O uso do manequim é uma forma de distanciar a figura da mão da humanidade e do individualismo, transformando-a em um símbolo neutro e universal que atua como um mediador entre o mundo real e o mundo diegético que a protagonista irá explorar. A mão, desprovida de um corpo humano completo, pode representar uma presença misteriosa ou uma força externa que introduz elementos de abstração, preparando o espectador para a jornada simbólica que está por vir.

Em seguida, acompanhamos os pés e a sombra de Mulher enquanto ela caminha com a flor na mão numa passagem ao ar livre e sobe as escadas em direção à porta de sua casa. Ao tentar abrir a porta, ela deixa cair a chave, que desce as escadas rolando. Após recuperar a chave, Mulher finalmente entra em casa. A sala de entrada é revelada em um plano geral em primeira pessoa, em que dois elementos se destacam: uma faca cravada em um pão sobre a mesa e um telefone fixo fora do gancho em um degrau da escada.

Figura 02: *Faca 01*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (01'48")

Figura 03: *Telefone fixo 01*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (01'58")

Estes dois objetos aparecerão em outros momentos do filme, mas cada vez em lugares diferentes. Inicialmente, essa alteração da posição dos objetos pode ser interpretada como um marcador no avanço temporal do filme. No entanto, à medida que a narrativa se desenvolve, torna-se possível perceber outra camada de significado: funcionam como espaços compartilhados entre diferentes versões da mesma mulher que surgem ao longo do filme.

Esses elementos, deslocados e recontextualizados, simbolizam a fragilidade e a instabilidade das percepções da protagonista, além de sugerir que esses espaços são palcos para as diversas manifestações de seu inconsciente. O telefone fora do gancho pode representar uma comunicação interrompida, enquanto a faca e o pão evocam temas de sustento e conflito. Assim, Deren usa esses objetos não apenas para indicar a passagem do tempo, mas também para construir uma rede de significados que liga os diferentes episódios e estados psicológicos da protagonista ao longo da narrativa.

Na sequência, Mulher passa pela faca, agora caída sobre a mesa, e pelo telefone e sobe as escadas em direção ao quarto. Um plano em primeira pessoa mostra detalhes da escada, uma cortina preta balançando na janela do quarto, uma cama, roupas masculinas espalhadas pelo chão e, em destaque, uma vitrola. Mulher desliga a vitrola, desce as escadas e se acomoda numa poltrona, acariciando suavemente o próprio corpo (2'50").

Figura 04: *Faca sobre a mesa*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (01'55")

Figura 05: *Vitrola 01*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (02'30")

Desde o primeiro contato com o filme, a imagem da faca caindo sobre a mesa suscita questionamentos. Se no plano que vimos anteriormente ela estava cravada no pão, como poderia cair logo em seguida? E outra coisa: por que ela desliga a vitrola? Digo isso, porque 1) se não havia ninguém em casa, porque a vitrola estava ligada? e 2) Qual a motivação dela para desligar a vitrola?

A seguir, em uma série de planos intercalados, podemos ver os olhos de Mulher se fechando lentamente e a imagem da janela à sua frente. Ambas as imagens escurecem levemente até que, em um movimento de *zoom out*, a janela é vista através de um cilindro, como se fosse um de portal para outra dimensão. Através deste cilindro, somos apresentados pela primeira vez à imagem de uma Pessoa Misteriosa, envolta dos pés à cabeça com roupas pretas e longas, de maneira que nenhuma parte de seu corpo esteja exposta.

Esta sequência agrega um tom sublime às imagens e sugere um afastamento da realidade, o que será explorado ao longo de todo o curta-metragem. Nesse momento, a repetição de elementos visuais se inicia: Pessoa Misteriosa percorre a mesma passagem ao ar livre que Mulher caminhou no início do filme e segura a mesma flor encontrada anteriormente no chão. Em um plano traseiro, vemos Pessoa Misteriosa virando-se em direção à câmera, revelando que, na verdade, há um espelho no lugar de seu rosto.

Figura 06: *Passagem ao ar livre 01*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (00'15")

Figura 07: *Passagem ao ar livre 02*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (03'33")

Esse trecho reforça a exploração de elementos simbólicos e a criação de uma atmosfera onírica que permeia toda a narrativa. A repetição de ações e objetos visuais cria um ciclo que transcende a linearidade temporal, evocando uma sensação de *déjà-vu* e continuidade. A revelação do espelho no lugar do rosto da Pessoa Misteriosa amplia ainda mais o afastamento da realidade, sugerindo a introspecção, a dualidade e a percepção fragmentada da identidade.

Figura 08: *Flor 01*

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (00'32")

Figura 09: *Flor 02*

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (03'39")

A repetição do cenário e do objeto serve como ponto de partida para representar a confusão vivenciada pela personagem. A partir desse momento, diversos elementos visuais são apresentados de forma recorrente, com algumas pequenas variações. Conforme a história se desenrola, a narrativa torna-se progressivamente mais repetitiva, destacando alguns objetos pontuais dos cenários iniciais, bem como enquadramentos e movimentos – de câmera ou de personagens. Essa repetição evoca a ideia de um ciclo ou um reflexo das experiências da protagonista, estabelecendo um vínculo visual entre os momentos do filme.

Entretanto, esta escolha vai além de apenas representar um estado emocional da personagem. Maya Deren desafia convenções do cinema comercial ao desenvolver a narrativa a partir da imagem, sem depender exclusivamente do texto ou do diálogo, porque a diretora utiliza a imagem cinematográfica como base criativa do filme. Enquanto os filmes do cinema comercial criaram um método de mostrar as imagens com o intuito de seguir a narrativa, Deren usa as imagens como fonte da criação da narrativa.

Um exemplo dessa abordagem é a sequência que se segue à introdução da Pessoa Misteriosa no filme: Mulher, que instantes antes foi mostrada dormindo no primeiro andar da casa, agora está de volta na passagem ao ar livre, logo atrás de Pessoa Misteriosa. Mulher corre atrás de Pessoa Misteriosa, sem êxito em alcançá-la. A cada corte de plano, testemunhamos Mulher refazendo o mesmo percurso, com uma mudança sutil no enquadramento, enquanto Pessoa Misteriosa está cada vez mais longe.

Figura 10: *Repetição 01*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (03'41")

Figura 11: *Afastamento 01*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (03'44")

Figura 12: *Repetição 02*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (03'46")

Figura 13: *Afastamento 02*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (03'49")

Figura 14: *Repetição 03*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (03'52")

Figura 15: *Afastamento 03*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (03'56")

Algum tempo depois de lançar este filme, Maya Deren cunhou o termo *ampliação do espaço pelo tempo* para descrever esse tipo de artifício. Neste caso específico, essa ampliação é alcançada através da variação do espaço ao longo da continuidade do tempo. Em outras palavras, o espaço (a passagem ao ar livre) é modificado enquanto o tempo (movimento de Mulher correndo) permanece contínuo. Em todos os planos que Mulher corre, os movimentos são interligados através da montagem, criando uma unidade temporal. Ao mesmo tempo, o pequeno espaço percorrido é estendido através da montagem a cada novo plano apresentado.

Após três recorrências desta mesma ação, a repetição finalmente se encerra na quarta tentativa. No entanto, Mulher, que estava desesperadamente tentando alcançar Pessoa Misteriosa, subitamente para de correr e sobe as escadas em direção à porta de casa. A aparente contradição entre o empenho demonstrado pela personagem ao longo da narrativa e sua desistência repentina levanta questionamentos sobre suas motivações e os limites de sua perseverança.

No contexto do filme, é possível compreender que esse ser estranho colocou Mulher em transe e a fez esquecer do seu objetivo. Um elemento visual que reforça essa leitura é a vinheta escura que rodeia a imagem de Pessoa Misteriosa nessa sequência do filme. Trazendo essa metáfora para a realidade, talvez Mulher tenha sido confrontada com uma percepção da realidade que a fez reavaliar suas prioridades. Ou, de uma perspectiva um pouco mais pessimista, ela pode ter simplesmente abdicado de sua própria vontade para se ver livre do *loop*. De todo modo, Mulher se afasta do ciclo de repetições, seja por vontade própria ou não, para buscar um novo caminho, mesmo que isso signifique renunciar ao desejo.

Essa interpretação sugere que Mulher, na *diegese*, é um ser inferior a Pessoa Misteriosa, pois enquanto Mulher percorre o mesmo espaço diversas vezes, Pessoa Misteriosa consegue avançar no espaço e aumentar a distância entre as duas. Outra coisa que pode colocar Mulher num contexto de inferioridade ou de vulnerabilidade é o fato de que, desde sua introdução, no terceiro plano do filme (00'27"), a presença da protagonista é apenas insinuada através de sua sombra ou de fragmentos de seu corpo: pés, mãos ou olhos. Nos primeiros 44 planos subsequentes do filme, a protagonista aparece em 26 desses, mas seu rosto é mostrado por completo apenas no 45º plano do filme (04'20"), quando Mulher desiste de seguir Pessoa Misteriosa.

Esta demora para revelar o rosto de Mulher pode ser também uma estratégia de Maya Deren para aumentar a tensão e o mistério em torno da personagem. Ao manter o rosto da protagonista oculto por quatro minutos e vinte segundos – equivalente a aproximadamente 31,4% do tempo total do filme –, Deren cria uma sensação de antecipação no espectador, gerando questionamentos sobre a identidade e os motivos de Mulher. Além disso, a revelação tardia do rosto de Mulher pode ser vista como mais um símbolo da confusão entre realidade e sonho, já sua face só se torna visível após os primeiros indícios de alterações no espaço.

De volta ao filme: Após subir as escadas com um olhar confuso, Mulher abre a porta de casa. Nesse instante seus cabelos são balançados por um vento misterioso, mas ao contrário do esperado, ele parece emanar de dentro da casa, soprando seus cabelos em direção à rua. A princípio, o balançar do cabelo ao vento pode passar despercebido, mas por se tratar de um fenômeno tão incomum, o espectador interpreta a cena, mesmo que inconscientemente, como onírica e surreal. O vento vindo de dentro da casa, ao invés de fora, quebra as expectativas normais e contribui para o clima de estranhamento e ambiguidade, intensificando a sensação de um mundo onde as regras da realidade são imprevisíveis.

Um plano em primeira pessoa revela a sala da casa, da mesma perspectiva que é vista no início do filme, agora com a faca caída na escada, substituindo o telefone fixo que estava lá antes. Quando vê a faca, Mulher inicialmente exita em subir as escadas em direção ao quarto, mas repentinamente começa a correr escada acima. Às vezes Deren inclui em seus filmes um breve momento de hesitação por parte dos personagens, e aqui esse instante de incerteza pode ser visto como um reflexo das suas dúvidas internas e da transição entre diferentes estados de consciência.

Este momento de hesitação, seguido pela corrida impetuosa, simboliza a luta interior de Mulher entre a aceitação do seu destino e a tentativa de alterar o seu caminho. Deren usa esses momentos sutis para explorar a complexidade emocional dos personagens e para subverter a expectativa do espectador, reforçando a ideia de que a narrativa não segue uma linha reta, mas é permeada por ciclos e repetições. A faca caída e o movimento frenético de Mulher ressaltam a ideia de um ciclo interminável e a tensão entre a vontade de escapar e a inevitabilidade do retorno.

Esta cena conta com uma repetição de três planos de Mulher subindo o primeiro lance de escada. Entretanto, a ação de correr é mostrada em câmera lenta, novamente apresentando um elemento visual de maneira contrária ao que é esperado. Neste sentido, a câmera lenta evoca a ideia de alteração da consciência, não necessariamente representando um sonho. No contexto da cena, o artifício é utilizado para firmar uma ideia de dilatação temporal que resulta em uma contração espacial, possibilitando a presença de outros corpos de Mulher no mesmo espaço.

Essa abordagem ecoa nas experimentações de Maya Deren, que utiliza a câmera lenta como um dos principais artifícios para alterar a percepção temporal no cinema. A diretora viria a cunhar o termo *ampliação do tempo pelo espaço* para descrever o uso de artifícios que alteram a representação da ordem natural do tempo, em especial o uso da câmera lenta e da câmera reversa. Quem assiste a cena com a imagem desacelerada testemunha uma variação temporal a partir da continuidade espacial. Isso evoca no espectador uma dupla exposição temporal, visto que a câmera lenta só pode existir por conta da identificação do tempo (movimento) em sua demonstração natural, em contraste com a desaceleração da imagem no filme.

Essa percepção de um tempo mais dilatado, por sua vez, contribui para uma ideia de contração espacial, onde o espaço parece ser comprimido ou adaptado para permitir a coexistência de múltiplas versões de Mulher. Nesse sentido, não se trata apenas de uma representação literal de um sonho, mas de uma transformação metafórica na percepção do tempo e do espaço, ampliando as possibilidades narrativas e estéticas do filme.

O fato da ação de subir as escadas correndo ser mostrada através da câmera lenta representa uma ruptura com a percepção tradicional do tempo no cinema. Essa *ampliação do tempo pelo espaço* não apenas cria uma atmosfera intrigante, mas também desafia as convenções cinematográficas, destacando o papel crucial da imagem na construção da narrativa nos filmes de Deren.

Na sequência, Mulher se inclina de maneira expressiva sobre o parapeito da escada, tentando observar o quarto adiante do segundo lance de escada. A imagem em câmera lenta amplifica a percepção da expressividade do corpo dela. Um corte no plano transporta Mulher para outro ambiente: ela está passando pela cortina preta, como se estivesse entrando no quarto pela janela.

A princípio, essa ação pode ser compreendida como uma estratégia para imprimir no filme a ideia de *ampliação do espaço pelo tempo*. No entanto, após analisar as semelhanças entre este filme e *At Land* (1944), uma questão simbólica passou a se destacar: por que a personagem atravessa a janela, não a porta?

Neste ponto da narrativa, a personagem está vivenciando uma transformação profunda em sua percepção de tempo e espaço, simbolicamente representada pela passagem através da janela. Esse momento de transição reflete um estágio crucial na evolução da narrativa, onde a percepção de Mulher sobre o mundo ao seu redor começa a se desestabilizar, abrindo caminho para uma repetição mais frequente dos elementos visuais presentes no filme.

Figura 16: *Faca 02*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (05'29")

Figura 17: *Telefone fixo 02*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (05'26")

O telefone agora está em cima da cama, ainda fora do gancho. Mulher passa a mão sobre o travesseiro e os lençóis, de maneira semelhante a quando acariciou o próprio corpo. Ao arrastar o lençol, Mulher revela a mesma faca, agora posicionada em cima da cama. Sua imagem distorcida reflete na faca brilhante. Mulher cobre a faca rapidamente como se tentasse esquecer do que viu e encaixa o telefone no gancho, num esforço para organizar o ambiente confuso.

A tentativa, no entanto, é ineficiente. A imagem de Mulher retorna à janela com cortinas pretas, ainda no quarto. A câmera se inclina num giro de quase 90° e o corpo da personagem acompanha o movimento de câmera. Numa breve sequência de planos (entre 05'41" e 06'04"), vemos Mulher cair de costas sobre o parapeito da escada, depois pelos degraus da escada, acompanhando o movimento de câmera,

que gira verticalmente. Ela termina o plano com o corpo ereto e a cabeça próxima ao teto, como se estivesse flutuando.

A cena da escada inicia uma sequência que culmina no clímax do filme: de volta ao primeiro andar, Mulher observa a sala e se vê adormecida na poltrona. Com um movimento suave, ela parece flutuar até o chão. Ela ignora sua duplicata adormecida e se empenha em desligar a vitrola pela segunda vez.

Figura 18: *Vitrola 02*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (06'24")

A repetição desse gesto levanta a pergunta: por que desligar a vitrola é tão importante? Esse ato parece sugerir a existência de algo que, assim como Pessoa Misteriosa, é superior, ou que sabe algo que nem a protagonista nem os espectadores sabem. O foco é na vitrola porque, diferente dos outros objetos, que mudam de lugar a cada repetição, a vitrola parece apenas reiniciar ao seu estado original. Nesse sentido, os elementos como o telefone e a faca mudam de posição, mas são preservados iguais a como vimos anteriormente: telefone fora do gancho (01'58" e 05'26"); faca limpa e brilhante (01'55" e 05'29"); enquanto que a vitrola permanece no mesmo espaço, mas volta a seu estado original (06'24"), mesmo depois de testemunharmos sua alteração: Mulher desligando a vitrola (02'30").

Certamente, a presença de uma segunda versão de si mesma em cena geraria uma maior sensação de urgência em compreender essa duplicidade do que em desligar a música de fundo. Essa escolha narrativa levanta a hipótese de que Maya Deren tenha estabelecido um diálogo intencional, crítico ou irônico, com o cinema sonoro de sua época.

No contexto cinematográfico, quando um personagem desliga uma música em cena, duas possibilidades predominam: A) a música para de tocar na diegese, mas continua na extra-diegese ou B) o filme nos faz perceber a música primeiramente como extra-diegética, mas nos surpreende ao mostrar um personagem desligando a música na diegese.

Entretanto, considerando que o filme de Deren foi concebido originalmente sem som, pode-se questionar se ela utilizou essa ausência de áudio como uma estratégia criativa para reinterpretar ou subverter esse recurso típico do cinema comercial, oferecendo, assim, uma reflexão sobre as convenções do som e sua relação com a narrativa.

Ainda no mesmo cômodo, Mulher vai até a janela: vê Pessoa Misteriosa caminhando pela passagem ao ar livre, enquanto uma terceira versão de si mesma desiste de persegui-la e sobe as escadas em direção à porta de casa. É como se ela testemunhasse a própria libertação, ou abdicação, de fora do corpo, como uma dissociação. Mulher cospe a chave que usara para abrir a porta (6'40" a 7'05"). A terceira versão de Mulher entra na casa e vê Pessoa Misteriosa carregando a flor escada acima. Esforça-se para seguir Pessoa Misteriosa subindo as escadas, mas a câmera volta a se comportar de maneira distinta, demarcando o clímax.

Até então, estávamos notando a manipulação das noções de espaço e de tempo a partir da percepção do uso de artifícios de câmera lenta e da repetição ou alteração das locações em função da continuidade do movimento. A partir de agora, a câmera parece se tornar um personagem. Não por conta de um plano em primeira pessoa, que já havia sido usado em outros momentos anteriores, mas graças à maneira com que Deren escolhe relacionar o movimento de câmera com a atmosfera diegética.

Nesta sequência (07'17" a 08'22"), a gravidade do espaço parece mudar conforme a câmera se movimenta, arrastando o corpo de Mulher sempre em direção à parte inferior da tela, mesmo quando vemos que o espaço localizado na parte inferior é uma parede ou até o teto, por exemplo. Assim, a câmera assume um papel ativo no filme, interagindo e influenciando as ações da personagem de uma maneira que pode até se equiparar à superioridade até então atribuída à Pessoa Misteriosa: nenhuma das duas quer que Mulher consiga subir as escadas.

Figura 19: Gravidade 01

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (07'20")

Figura 20: Gravidade 02

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (07'26")

Figura 21: Gravidade 03

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (07'29")

Figura 22: Gravidade 04

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (07'31")

Figura 23: Gravidade 05

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (07'43")

Figura 24: Gravidade 06

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (07'51")

Esta é uma das partes mais marcantes do filme. O mundo da personagem parece ser a imagem gerada pela câmera. Conceitualmente, todos os filmes funcionam dessa forma, uma vez que tudo o que se vê é fruto de uma gravação. No entanto, neste caso, a câmera assume um papel ativo na construção e transformação da narrativa, atuando como uma força externa que redefine a realidade no filme e expande as possibilidades narrativas e estéticas.

Essa transformação da câmera em um agente ativo na narrativa também serve para explorar e amplificar o tema central do filme: a fluidez e a mutabilidade da realidade. Ao transformar a câmera em uma força que molda a percepção e a experiência dos personagens, Deren desafia as expectativas do espectador e estimula uma reflexão sobre a natureza da percepção e da realidade no cinema. A movimentação da câmera e a manipulação do espaço nos convidam a questionar como a realidade é construída e percebida, oferecendo uma nova dimensão à experiência do filme que é tanto uma exploração técnica quanto filosófica sobre a própria essência do meio cinematográfico.

Enquanto Mulher tenta subir as escadas, Pessoa Misteriosa parece notar sua presença e desaparece repentinamente, deixando-a imersa em choque e perplexidade. O desaparecimento parece uma forma de evitar ser identificada ou perseguida. Assim, como no início do filme, essa figura enigmática parece ser capaz de alterar o estado de consciência de Mulher para se proteger de uma possível revelação de sua própria natureza.

Figura 25: *Pessoa Misteriosa 01*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (08'22")

Figura 26: *Pessoa Misteriosa 02*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (08'22")

Quando Pessoa Misteriosa vira seu rosto-espelho em direção a Mulher e desaparece, o ritmo muda completamente. A nova cena é pontuada por uma montagem rápida em *jump cut* (08'23" a 08'32"), em que Mulher parece se teleportar de um lugar para outro na escada, alternando entre subir e descer sem que haja um movimento físico visível. Tanto nesse trecho, quanto na primeira repetição (03'41"), a sensação é a mesma: Mulher não consegue se aproximar de Pessoa Misteriosa.

Entretanto, há uma mudança significativa em Mulher. Apesar de não obter êxito em sua tentativa, dessa vez ela não desistiu de tentar alcançar Pessoa Misteriosa. A persistência de Mulher, mesmo diante da impossibilidade aparente, simboliza um desejo renovado de alcançar aquilo que lhe escapou.

Embora a realidade dessa personagem pareça estar cada vez mais imprevisível, a unidade de Mulher como corpo e mente parece evoluir com o desenvolvimento da narrativa. Mesmo sabendo, por experiência própria, que a tentativa de seguir Pessoa Misteriosa lhe deixaria presa em um *loop*, Mulher reivindica seu desejo e persiste em seu objetivo.

Apesar disso parecer algo muito positivo, a sequência do *jump cut* deixa uma sensação desagradável: A mudança de ritmo parece representar uma punição, possivelmente mais severa que o *loop*.

Na primeira repetição, a consequência de seguir Pessoa Misteriosa era vivenciar uma repetição do espaço a partir da continuidade do movimento, e desistir era o bastante para seguir em frente. Agora Mulher consegue ultrapassar o obstáculo da repetição e se esforça para subir as escadas enquanto a câmera manipula sua realidade, mas é punida por não desistir então é deixada imóvel, mas mesmo assim vagando pela escada, sem ter controle sobre seus próprios movimentos. Essa série de planos sugere uma tentativa de Pessoa Misteriosa de manter sua identidade oculta e suas intenções ambíguas, enquanto Mulher é deixada lutando para compreender a realidade que a cerca.

A punição se manifesta não apenas como um problema físico, mas também como uma metáfora para as consequências emocionais e psicológicas de sua determinação. Ao invés de uma nova tentativa bem-sucedida ou uma resolução clara, a sequência oferece uma sensação de estagnação, o que levanta reflexões sobre a impossibilidade de Mulher em alcançar seu objetivo.

Figura 27: Jump cut 01

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (08'24")

Figura 28: Jump cut 02

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (08'26")

Figura 29: Jump cut 03

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (08'27")

Figura 30: Jump cut 04

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (08'28")

Figura 31: Jump cut 05

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (08'30")

Figura 32: Jump cut 06

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (08'31")

A câmera determina o funcionamento do mundo físico da diegese.
A construção da imagem cria tensão e controla a narrativa do filme.

Após esta sequência, Mulher está na sala e transita seu olhar entre a faca e a versão de si mesma que ainda dorme na poltrona. Olha pela janela e, pela segunda vez, ela vê uma nova versão de si mesma perseguir Pessoa Misteriosa e depois subir as escadas. Agora, na minutagem 09'11", a sequência mostrada entre 06'40" a 07'05" se repete, mas a chave que Mulher tira da boca subitamente se transforma na faca em sua mão.

Figura 33: *Chave-Faca 01*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (09'11")

Figura 34: *Faca-Chave 01*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (09'12")

Os acontecimentos do início do filme fizeram compreender que os objetos podem mudar de lugar em cada repetição, mas esses dois planos instituem uma nova regra sobre o comportamento dos objetos no filme: agora um objeto pode de repente se transformar em outro.

Nesse caso, a chave pode significar acesso a algo, ou um momento de revelação de algo. Por ter saído de sua boca, exatamente enquanto observava a si mesma presa num ciclo, pode sugerir que ela está acessando uma parte profunda de si mesma, desenterrando uma verdade que estava oculta. Quando a chave se transforma na faca, o tom da cena se altera um pouco.

Este momento é outra representação do aumento da sua determinação. Apesar de já termos visto a faca outras vezes, essa é a primeira vez que a vemos nas mãos de Mulher. Quando antes a personagem passa direto pela faca, depois a encontra na cama, a sensação é que ela tenta ignorar a faca. Na segunda vez ela até se afasta rapidamente do objeto, dando a impressão de susto ou medo. Nesse trecho, Mulher não apenas deixa de fugir da faca, mas a segura. E além disso, mantém a lâmina da faca direcionada ao próprio corpo.

Nas primeiras análises do filme, o foco recaiu principalmente sobre a transformação dos objetos nesse momento específico. Contudo, ao revisitar a cena, outros aspectos chamam atenção. No início do filme, quando a faca aparece pela primeira vez, ela está fincada em um pão. Embora à primeira vista esse detalhe pareça comum, uma investigação mais aprofundada revela possíveis simbologias associadas, especialmente considerando que, em algumas tradições cristãs, o pão simboliza o corpo.

Ao observar Mulher segurando a mesma faca apontada em sua direção, surge a hipótese de que esse gesto antecipa eventos futuros na narrativa. De qualquer forma, a chave e a faca, nesse momento, podem ser interpretadas como símbolos do crescente ímpeto da personagem para assumir o controle sobre o caos que a cerca. Entretanto, neste filme, a determinação da protagonista não parece representar algo positivo.

Em sequência, a terceira versão de Mulher, que acaba de desistir da perseguição para se livrar do *loop*, entra em casa. Diferentemente das outras versões de Mulher, essa segura a faca, apoiando-a em seu colo, com um gesto que parece ser de autoproteção. Essa personagem parece mais segura que as outras e entra na sala com uma postura de firmeza. Na cozinha, ao redor da mesa em que a faca originalmente estava, duas versões anteriores de si mesma observam atentamente os movimentos de Mulher. Ela caminha até a mesa e coloca a faca no centro, mas a faca se transforma novamente na chave.

Figura 35: *Mulher*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (09'16")

Figura 36: *Mulheres*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (09'21")

Figura 37: *Faca-Chave 02*

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (09'28")

Figura 38: *Chave-Faca 02*

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (09'30")

Uma das versões de Mulher, com os olhos fechados, estende a mão em direção à chave, pegando-a da mesa, mas a chave retorna misteriosamente ao seu lugar. A segunda versão repete o movimento, e a chave reaparece sobre a mesa pela terceira vez. Nestes dois planos (09'37" e 09'54"), as versões de Mulher acariciam o próprio corpo de maneira semelhante a como ela o faz numa das primeiras cenas do filme (02'50"). Nesse momento, as mulheres fecham os olhos e pendem a cabeça para o lado, o que gera a impressão de que estão em transe.

Considerando que a chave pode significar acesso a algum lugar ou alguma coisa que está trancada, mais provavelmente no inconsciente da personagem, o retorno da chave à mesa pode simbolizar que nem todas as versões de Mulher conseguem acessar esse conhecimento. Essa repetição pode indicar uma barreira no inconsciente das primeiras versões da personagem.

Ambas as versões encaram Mulher, aguardando que ela repita a mesma ação. Quando Mulher finalmente pega a chave, percebe que a palma de sua mão está pintada, e, ao segurar a chave, esta se transforma novamente na faca. Instantaneamente, as duas versões de Mulher colocam a mão direita sobre a boca, como se tentassem se proteger de algo desconhecido, criando uma crescente tensão na narrativa.

Esse gesto sincronizado cria a sensação de perigo, pois parece um movimento de autoproteção. As duas se assustam com o súbito aparecimento da faca na mão de sua semelhante e, aparentemente de forma involuntária, levantam a mão para proteger o rosto:

Figura 39: Gesto 01

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (10'14")

Figura 40: Gesto 02

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (10'15")

A imagem volta a mostrar a versão de Mulher adormecida na poltrona, que agora se debate suavemente. Enquanto isso, uma nova versão dela mesma, com óculos de lentes esféricas de material reflexivo, segura a faca. Ao contrário das outras vezes que Mulher manuseia este objeto, agora sua postura não é tão suave. Se antes parecia que ela usaria a faca para sua proteção, nesta cena ela parece pronta para atacar primeiro. Sua aparência, tanto pela postura, quanto pelos óculos, sugere uma atitude de superioridade e um domínio do conhecimento que as outras versões ainda não possuem.

Mulher se levanta rapidamente e, num corte que mantém o movimento ascendente, se encontra ao ar livre. A cada passo, percorre diversos ambientes abertos (campo, praia, a passagem ao ar livre) antes de retornar à sala, onde se inclina com a faca em direção à sua própria versão adormecida.

Figura 41: Facada 01

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (10'48")

Figura 42: Facada 02

Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (10'51")

A ação de se aproximar da Mulher adormecida (que é a Mulher original, já que esta foi a primeira a chegar em casa) com a faca na mão possa ser mais uma tentativa de escapar desse mundo cuja natureza é tão imprevisível. Por outro lado, essa atitude também pode revelar o verdadeiro desejo mais íntimo da personagem.

A cena corta para Mulher acordando sobressaltada e onde antes estava sua versão assassina, agora está um Homem que lhe dá um beijo. A primeira reação de Mulher nesse momento é de, num aparente terror, levantar a mão para se proteger, imitando o gesto de suas outras versões.

Figura 43: *Gesto 03*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (10'57")

Pela maneira que Homem age, fica claro que existe certa intimidade entre ele e Mulher. Ele entrega a chave, um gesto que simboliza uma conexão entre os dois, e Mulher, por sua vez, lhe oferece a flor que o manequim segurava no início do filme. Ao seguir para subir a escada, a faca e o telefone estão exatamente nos mesmos lugares em que estavam no início, estabelecendo uma continuidade entre os eventos passados e presentes. Mulher observa essa cena a partir da mesma perspectiva com a qual viu Pessoa Misteriosa anteriormente, o que estabelece um vínculo visual e emocional entre essas duas figuras.

A presença de Homem traz à tona a repetição de elementos e configurações do primeiro ciclo, reestabelecendo uma série de objetos e símbolos que marcaram o início da narrativa. A flor, a chave, o telefone e a faca com o pão são todos reintegrados, sugerindo que este momento marca um reinício no ciclo.

Os planos se repetem, mas agora é Homem no lugar da Pessoa Misteriosa. Ele coloca a flor na cama e olha na direção de Mulher, que completa a subida das

escadas e entra no quarto. Da mesma maneira que Pessoa misteriosa quando revelou seu rosto-espelho pela primeira vez, Homem apoia a flor em cima da cama e encara Mulher, na esperança que ela o siga.

Figura 44: *Homem 01*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (08'22")

Figura 45: *Homem 02*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (08'22")

Nesse momento Maya Deren dá mais uma dica sobre os próximos acontecimentos do filme. A semelhança entre as ações e as imagens de Pessoa Misteriosa (figuras 25 e 26) e Homem (acima) evocam dois sentimentos distintos: 1) a sensação de *déjà-vu*, como se ela estivesse vivendo algo semelhante ao que sonhou; e 2) a ideia de reinício das situações confusas.

No primeiro caso, as ações de Homem parecem inofensivas. Ele acorda Mulher, que está dormindo numa poltrona, e a leva para o quarto. Essa é uma atitude de carinho comum, apresentada com um tom de carinho e cuidado, sugerindo que ele deseja o conforto dela e está agindo com boas intenções. A maneira gentil com que ele a desperta e a conduzirá ao quarto transmite uma sensação de proteção e bem-estar, como se ele estivesse simplesmente tentando garantir a segurança dela.

A segunda opção, por outro lado, revela um sentimento mais sombrio e manipulativo. Embora a aparente gentileza de Homem possa inicialmente parecer inofensiva, sua verdadeira intenção é muito mais insidiosa. Ele quer que Mulher siga suas instruções para que os tormentos que ela enfrenta possam continuar se desenrolando, mantendo-a presa em um ciclo de sofrimento e confusão.

De uma forma ou de outra, Mulher segue Homem até o quarto. Ela vê o rosto dele refletido num espelho na cabeceira da cama, mas ele vira o espelho de

cabeça para baixo, como se tentasse evitar a associação com o rosto-espelho de Pessoa Misteriosa. Lentamente, ela se deita na cama como se estivesse em transe novamente. Homem se senta no chão ao lado da cama e acaricia o corpo de Mulher, como ela mesma havia feito antes (2'50", 9'37" e 9'54"). Ele se inclina em direção a Mulher, que quase adormece.

Desde o surgimento de Homem na narrativa (10'54") até este momento (12'31'), o mundo parece estar completamente normal outra vez. Mulher consegue se movimentar sem obstáculos, os objetos se comportam de maneira natural e ela não parece estar presa em nenhum ciclo. Entretanto, a flor ao seu lado subitamente se transforma na faca. Essa alteração do objeto faz Mulher perceber que nada mudou. Com um gesto rápido e firme, Mulher pega a faca e ataca o rosto de Homem, que se quebra como um espelho, revelando o mar por trás. Os cacos de espelho caem na areia e são levados por uma onda.

Figura 46: *Homem-Espelho*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (12'35")

Figura 47: *Espelho-Homem*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (12'42")

A faca, antes um mero objeto em cena, agora se torna um agente de ação e confrontação, revelando a continuidade do tormento que Mulher havia tentado esquecer. Este ato de ataque não é apenas um movimento físico, mas um gesto carregado de significado psicológico e simbólico, onde a destruição do rosto de Homem expõe a verdade oculta por trás das aparências.

A imagem do mar que surge por trás do espelho pode ser vista como uma metáfora para a vastidão e a profundidade das emoções e experiências que Mulher enfrentou ao longo da trama. O espelho, tradicionalmente um símbolo de auto-reflexão e verdade, é o principal elemento que relaciona as figuras de Pessoa

Misteriosa e Homem. Parece que Mulher, Pessoa Misteriosa e Homem estão interligados e que cada um reflete aspectos diferentes da experiência emocional do mesmo ser: a primeira versão de Mulher.

A cena muda para uma visão da janela, em que vemos Homem subindo as escadas em direção à porta de casa, pegando uma flor que estava no chão e usando a chave para abrir a porta. Em primeira pessoa, vemos a sala da casa repleta de cacos de vidro e de alguma planta que se parece com algas pelo chão e sobre Mulher. Uma gota de sangue escorre pela boca de Mulher, deitada na poltrona, antes adormecida e agora morta.

Figura 48: *Morte 01*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (13'36")

Figura 49: *Morte 02*



Fonte: *Meshes of the Afternoon*, 1943. (13'40")

A cena revela uma metáfora poderosa sobre o impacto emocional devastador que Mulher experimenta. O espelho, em conjunto com o mar tumultuado, destaca a profundidade das suas vivências internas e a complexidade de suas emoções. A visão da sala devastada, com cacos de vidro espalhados e plantas que lembram algas, reflete a desolação e a sensação de estar afundada em um caos quase orgânico. Mulher, ao ser encontrada sem vida na poltrona, torna-se um símbolo da tristeza e do desespero.

3.2. *At Land* (1944)

Tradução: *Em Terra*

Duração: 14 minutos e 49 segundos

Formato: Preto e branco, 16mm

Local: Nova Iorque, EUA

At Land (1944) é o segundo curta-metragem experimental da cineasta e teórica Maya Deren, uma das figuras mais influentes do cinema vanguardista. Assim como em seu trabalho anterior, *Meshes of the Afternoon*, Deren explora a fronteira tênue entre o sonho e a realidade, transportando o espectador para um espaço onde o convencional e o irreal se entrelaçam. O filme segue a jornada de uma mulher, interpretada pela própria Maya Deren, que emerge do oceano e atravessa uma paisagem enigmática, marcada por uma série de transições abruptas de locais e tempos. A trama, sem diálogos, utiliza uma montagem e uma coreografia de movimentos que desafiam a linearidade narrativa, proporcionando uma experiência sensorial característica.

Nesse filme, a protagonista é confrontada com uma realidade fragmentada e múltiplas representações do espaço e do corpo. A ausência de uma narrativa cronológica e os elementos simbólicos que surgem em sua trajetória sugerem uma reflexão sobre os limites da identidade e da percepção humana. A ideia de transição, de um ambiente natural para um social; de uma realidade para outra, permeia o filme, criando uma sensação de deslocamento e incerteza.

A primeira imagem do filme estabelece de imediato a atmosfera simbólica que permeia toda a obra. A cineasta escolhe mostrar o mar revolto, um elemento que não só evoca o movimento incessante da vida, mas também prepara o espectador para a fluidez narrativa que seguirá. Nesse momento, vemos as ondas do mar em câmera lenta, o que altera a interpretação que fazemos da imagem.

Observamos que a água se movimenta delicadamente, em câmera lenta, mas, simultaneamente, identificamos e compreendemos que o mar está agitado. Dessa forma, somos postos em uma dupla posição, que experiencia, ao mesmo tempo, a rapidez e a lentidão da imagem. Essa escolha inicial é significativa, pois

apresenta uma paisagem que não é apenas um cenário, mas também um reflexo emocional e psicológico da protagonista.

A escolha de representar o mar em câmera lenta enfatiza a relação simbólica entre a protagonista e os elementos naturais. O movimento da água parece ser um reflexo das emoções humanas, oscilando entre a serenidade e a turbulência, como se o mar fosse um espelho de seu estado interior. A lentidão do movimento também cria uma atmosfera que dilata o tempo, marcando o início de uma jornada que transcende a cronologia tradicional.

Mulher emerge das ondas e é trazida para a areia, quase como se fosse um ser nascido da água. Esse momento inicial serve para apresentar a personagem, que nesse filme tem o rosto revelado assim que aparece pela primeira vez. A forma com que Maya cria essa primeira sequência sugere um renascimento ou uma transição entre estados de existência dessa personagem.

Figura 50: *Vai*



Fonte: *At Land*, 1944. (00'30")

Figura 51: *Volta*



Fonte: *At Land*, 1944. (00'43")

Ao mesmo tempo, a câmera reversa é introduzida nessa sequência, alguns planos após o início do filme. O mar, antes visto através da câmera lenta, que trouxe Mulher à cena, agora recua em câmera reversa, revelando, num *vai e vem*, uma ruptura na linearidade temporal. Esse movimento antinatural de retorno parece simbolizar um desdobramento inverso da narrativa, como se a própria realidade estivesse sendo desfeita.

Deren, ao reverter o fluxo das ondas, transforma o mar em um elemento dinâmico, sugerindo que seu espaço-tempo diegético pode ser manipulado ou

revogado. Conforme a onda recua, o corpo da protagonista é misteriosamente deixado na areia, como se o mar tivesse a responsabilidade de posicioná-la no ponto de partida de sua jornada. Segundo relatos da própria Deren, este efeito foi alcançado ao virar a câmera de cabeça para baixo durante as filmagens, uma solução impressionante que reflete sua inventividade ao trabalhar com película. (Deren, 1946, p. 48)

Figura 52: *Molhada*



Fonte: *At Land*, 1944. (00'34")

Figura 53: *Seca*



Fonte: *At Land*, 1944. (00'37")

A inversão do movimento, além de um truque visual, carrega um profundo simbolismo. O mar, que tradicionalmente é associado ao ciclo da vida, ao inconsciente e ao eterno fluxo do tempo, aqui se torna um agente de transformação. A personagem na areia fica completamente seca quando o mar se afasta, como se a própria natureza estivesse retirando dela sua conexão com o elemento primordial e, ao mesmo tempo, sinalizando o fim de um ciclo. Esse afastamento do mar sugere um abandono, uma forma de mostrar que as cenas que veremos a partir de então refletem sua solidão.

A escolha de representar o mar em câmera lenta enfatiza a relação simbólica entre a protagonista e os elementos naturais. O movimento da água parece ser um reflexo das emoções humanas, oscilando entre a serenidade e a turbulência, como se o mar fosse um espelho de seu estado interior. A lentidão do movimento também cria uma atmosfera que dilata o tempo, marcando o início de uma jornada que transcende a cronologia tradicional.

Em seguida, a narrativa é marcada por dois cortes abruptos e uma movimentação rápida, que contrastam com a suavidade inicial da câmera lenta.

Essa montagem rítmica gera uma súbita intensidade emocional, ao passo que funcionam como quebras na continuidade temporal.

A partir disso, somos apresentados a um plano contraplano entre a protagonista e o mar, que agora recua lentamente, sugerindo um ciclo entre partida e retorno. Esse diálogo visual entre personagem e paisagem é interrompido quando Mulher, de repente, levanta a mão em direção ao céu, se agarra em algo e puxa o corpo em direção aos limites do quadro.

Figura 54: *Subida 01*



Fonte: *At Land*, 1944. (01'24")

Figura 55: *Subida 02*



Fonte: *At Land*, 1944. (01'27")

O próximo plano (figura 55) continua o movimento de Mulher, mostrando que ela se agarra num tronco. Entretanto, esse objeto não estava presente em nenhum dos planos anteriores, mesmo aqueles que mostravam os arredores de onde Mulher estava. O corte ignora a continuidade espacial, mas mantém a continuidade temporal, o movimento, reforçando a lógica fragmentada que atravessa a personagem. O mundo ao redor da protagonista se reconfigura sem aviso, obedecendo na diegese a uma ordem própria, onde o tempo e o espaço não seguem uma progressão linear, mas sim um fluxo imprevisível. Esse deslocamento brusco não apenas desorienta, mas também reafirma a natureza mutável do espaço-tempo diegético e da própria identidade da personagem, que nunca parece pertencer completamente a lugar algum.

O tronco surge como se sempre estivesse ali, mas sua aparição repentina denuncia a arbitrariedade desse espaço. Essa ruptura desafia a percepção do espectador, desmontando suas expectativas. Em vez de um cenário estável, Deren propõe um universo maleável, onde o espaço e tempo se recriam a cada novo

enquadramento, e a personagem, mais do que explorá-lo, parece ser arrastada por sua fluidez imprevisível.

Figura 56: *Tronco*



Fonte: *At Land*, 1944. (01'30")

Seu corpo se move de forma lenta e fluida, como numa coreografia cuidadosamente ensaiada, enquanto ela se ergue. O gesto reforça a qualidade rítmica do filme, onde os movimentos parecem flutuar entre a lógica do sonho e a precisão da dança. Ela parece tão confusa quanto os espectadores, como se, por um breve instante, reconhecesse a estranheza da situação.

No entanto, essa hesitação dura pouco. Sua adaptação é imediata, e ela aceita a nova realidade sem resistência, mas com curiosidade. A instabilidade do espaço e do tempo não é um obstáculo, mas uma condição essencial da jornada. A protagonista não questiona as regras desse mundo em mutação, ela simplesmente continua, fluindo com ele.

É perceptível que o tronco é baixo, mas a diretora constrói a imagem de forma que esse objeto pareça se estender além de suas dimensões reais. Através da montagem, a escalada – que na realidade nem seria possível de existir, devido ao tamanho do tronco – é dilatada e o espaço torna-se muito maior.

Esse efeito é alcançado pela fragmentação dos planos e pela justaposição das imagens, que dilatam o percurso e fazem com que o espaço se estique de maneira imprevisível. Ao mesmo tempo, vemos a personagem se mover em câmera lenta, e de forma muito fluida, como se estivesse em uma coreografia, e seu deslocamento ganha uma dimensão irreal, onde o tempo e o espaço se reorganizam e se prolongam sem obedecer a uma lógica concreta. Assim, a escalada não é

apenas um movimento físico, mas um deslocamento dentro de um espaço-tempo que se reinventa a cada corte:

Figura 57: Escalada 01



Fonte: *At Land*, 1944. (01'38'')

Figura 58: Escalada 02



Fonte: *At Land*, 1944. (01'43'')

Figura 59: Escalada 03



Fonte: *At Land*, 1944. (01'47'')

Figura 60: Escalada 04



Fonte: *At Land*, 1944. (01'54'')

Figura 61: Escalada 05



Fonte: *At Land*, 1944. (01'58'')

Figura 62: Escalada 06



Fonte: *At Land*, 1944. (02'02'')

A montagem destes planos é feita com base na continuidade do movimento no mesmo espaço, mas através de diferentes ângulos, o que gera a percepção de que a personagem está escalando um tronco enorme. Primeiro uma mão surge de baixo para cima, agarrando-se no tronco e, em seguida, o corpo da artista aparece, seguindo na mesma direção, criando na *mise-en-scène* um espaço que não existe, mas que torna-se crível por conta do aspecto autoritário e fidedigno da imagem.

Deren continua com a manipulação espacial nos planos seguintes: a personagem alcança o topo, mas, diferentemente do que se espera, ela chega numa sala fechada, escalando uma mesa de jantar. Ainda assim, o espaço anterior conecta-se com o novo espaço, como comprova-se na *figura 64*, plano em que é mostrado os pés da personagem terminando a subida:

Figura 63: Cabeça



Fonte: *At Land*, 1944. (02'11")

Figura 64: Pés



Fonte: *At Land*, 1944. (02'35")

Deren constrói o filme inteiro seguindo esse padrão de montagem. Dessa maneira, a diretora desenvolve uma estética em que o movimento e a ação tornam-se procedimentos dominantes cuja função é unificar os espaços.

Essa sequência pode ser considerada uma das mais impactantes de toda a filmografia de Maya Deren. A montagem se destaca pela complexidade formal, evidenciando um trabalho minucioso de articulação entre os planos. Ainda que possa parecer aleatória a uma observação desatenta, cada corte contribui para a construção de um universo instável, no qual o espaço se desdobra e se reconfigura constantemente. A aparente arbitrariedade esconde uma estrutura rigorosamente

pensada, em que o movimento da protagonista não apenas conecta diferentes cenários, mas também os transforma.

Essa sequência destaca-se por provocar um impacto sensorial que ultrapassa a compreensão racional. A montagem desafia a lógica tradicional e cada enquadramento parece carregar uma energia própria, oscilando entre o controle absoluto e o caos. A manipulação do tempo e do espaço por Deren resulta em uma experiência cinematográfica que convida o espectador a sentir a lógica interna do filme, mais do que apenas compreendê-la intelectualmente.

Trata-se de um momento em que a materialidade do cinema se torna evidente, e em que imagem e montagem assumem protagonismo pleno. A sequência traduz, de forma prática, os princípios teóricos defendidos por Maya Deren em seus textos, ao mesmo tempo em que revela a singularidade da linguagem cinematográfica enquanto arte visual autônoma.

Conforme a narrativa avança, Mulher é mostrada rastejando pela mesa de jantar, cercada por pessoas fumando e conversando. O uso de planos e contraplanos nesta sequência cria um contraste entre o movimento fluido da protagonista e a quase imobilidade das figuras à mesa. Enquanto ela se arrasta de maneira quase animalesca, com um ritmo lento e orgânico, os outros personagens permanecem conversando, aparentemente alheios ao seu comportamento.

A mesa, com seus ocupantes indiferentes, parece representar uma realidade paralela ou uma convenção social rígida, enquanto o corpo de Mulher desafia essa rigidez, questionando a própria natureza do espaço e da interação social. A sequência, carregada de tensão, transita entre o absurdo e o realismo, criando um ambiente de desconforto psicológico.

Enquanto Mulher rasteja pela mesa, vemos, por breves instantes, a personagem em outro ambiente, agora externo, passando por dentro de arbustos, enquanto mantém a mesma ação atravessando-a por ambos os ambientes. Logo depois, a câmera assume o ponto de vista subjetivo de Mulher. Agora, à medida que a câmera avança lentamente, o espectador observa a cena à sua frente a partir de seu olhar, movendo-se em direção à outra ponta da mesa.

Figura 65: Arbusto 01

Fonte: *At Land*, 1944. (02'47")

Figura 66: Mesa 01

Fonte: *At Land*, 1944. (02'52")

Figura 67: Arbusto 02

Fonte: *At Land*, 1944. (03'05")

Figura 68: Mesa 02

Fonte: *At Land*, 1944. (03'14")

Figura 69: Arbusto 03

Fonte: *At Land*, 1944. (03'37")

Figura 70: Mesa 03

Fonte: *At Land*, 1944. (03'26")

No entanto, há um detalhe que se destaca de forma particular: a inclusão de um elemento que, à primeira vista, pode ser interpretado como um erro: o momento em que uma mulher sentada à mesa lança um breve olhar em direção à câmera. Esse gesto, aparentemente casual, levanta a hipótese de intencionalidade. Considerando o controle minucioso que Maya Deren exercia sobre suas produções, é plausível supor que essa interação tenha sido deliberada.

Caso tenha sido planejado, o breve olhar introduz uma camada de ambiguidade à cena. Enquanto todos os demais personagens ignoram a figura que se arrasta sobre a mesa, essa Outra Mulher rompe com a lógica da indiferença ao encarar diretamente a lente da câmera, por consequência, os olhos da protagonista.

Figura 71: *Outra Mulher*



Fonte: *At Land*, 1944. (03'23")
(Grifo nosso)

Figura 72: *Imagem ampliada 01*



Fonte: *At Land*, 1944. (03'23")

Seria essa figura, ao contrário das demais, uma observadora ativa? Estaria ela, de alguma forma, direcionando seu olhar ao espectador? Ou tratar-se-ia apenas de um deslize durante a filmagem? A resposta sobre as intenções de Maya Deren com essa ação, caso tenha sido intencional, nunca poderá ser determinada. Ainda assim, independentemente da intenção, esse momento pode ser interpretado como uma ruptura da *quarta parede*, estabelecendo um elo inesperado entre a diegese e quem assiste ao filme.

Quando a personagem observa o homem na ponta da mesa jogando xadrez, mais uma camada de complexidade é adicionada. O tabuleiro de xadrez está posicionado de lado em relação a ele, o que já sugere um desvio das convenções usuais do jogo. Suas ações indicam que ele pode estar jogando sozinho, detalhe

que reforça uma possível sensação de superioridade e que o destaca como uma figura de controle ou domínio dentro daquele espaço. A escolha de colocá-lo isolado na tomada de decisões, enquanto os demais personagens permanecem apáticos ao seu redor, contribui para essa impressão de autoridade implícita.

Figura 73: *Xadrez*



Fonte: *At Land*, 1944. (03'33")

Figura 74: *Imagem ampliada 2*



Fonte: *At Land*, 1944. (03'33")

Além disso, a posição do tabuleiro introduz um paradoxo visual e narrativo: se essa fosse uma cena realista, as verdadeiras jogadoras seriam as duas mulheres sentadas ao redor dele (essa à esquerda na *figura 73* e a Outra Mulher na *figura 71*). No entanto, elas permanecem passivas em relação ao jogo, enquanto ele manipula as peças, invertendo a lógica tradicional do xadrez e reforçando uma hierarquia implícita na cena. Essa inversão pode ser lida como uma metáfora do apagamento das figuras femininas, que, apesar de estarem estrategicamente posicionadas para o jogo, não parecem ter agência dentro dele.

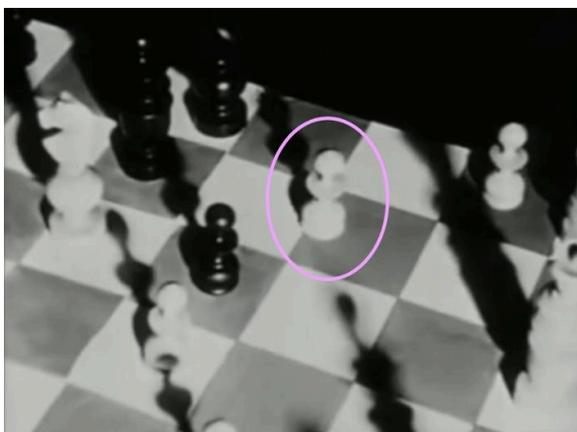
Outro detalhe significativo é que, até aquele momento, apenas as peças brancas haviam sido movimentadas e estavam justamente à frente de Outra Mulher. A posição das peças sugere que, em um contexto convencional, ela deveria ser a jogadora ativa, mas sua aparente imobilidade contradiz essa expectativa. Quando o homem finalmente movimenta uma peça preta, a dama, ele imediatamente se levanta e sai. Esse momento marca uma transição na cena, pois, em um efeito dominó, todos os outros à mesa também se levantam e saem, como se a permanência dos outros naquele espaço estivesse diretamente atrelada à presença e às ações dele.

Enquanto todos estão saindo, uma pequena sequência em *stop motion* mostra as peças se movendo sozinhas sobre o tabuleiro. Mulher observa atentamente esse movimento autônomo, mas há um detalhe intrigante: as peças definitivamente não estavam na mesma posição anteriormente. Essa discrepância gera uma sensação de descontinuidade espaço-temporal, rompendo ainda mais com qualquer lógica realista dentro da cena.

Essa mudança na disposição das peças no tabuleiro levanta uma questão essencial sobre a intencionalidade da montagem: trata-se de um erro de continuidade ou de uma escolha deliberada de Maya Deren? A transformação súbita da configuração do jogo poderia sugerir um deslocamento de tempo ou realidade, intensificando a sensação de desorientação vivida pela protagonista e, conseqüentemente, pelo espectador.

O movimento emancipado das peças culmina na queda de um peão branco em uma cachoeira, deixando incerto se a peça que o derrubou foi a dama, o bispo ou o rei, e reforçando a ideia de fragmentação e perda de controle. Conforme observado anteriormente, as peças brancas estavam à disposição da mulher que olhou para a câmera. A queda do peão, uma peça tradicionalmente associada à subordinação dentro da hierarquia do xadrez, pode reforçar a ideia de que aquela personagem, apesar de parecer alheia ao jogo, exerce um papel central e simbólico dentro da narrativa. Mulher segue o peão, que transita entre paisagens enquanto mantém a velocidade do movimento. No entanto, a peça muda no decorrer da ação, e parece tornar-se uma versão da peça que a derrubou:

Figura 75: Peão antes



Fonte: *At Land*, 1944. (04'07")
(Grifo nosso)

Figura 76: Dama depois



Fonte: *At Land*, 1944. (04'25")

O que inicialmente era um peão branco vai adquirindo características que remetem a outra peça: parece uma dama. Essa mudança reforça a lógica diegética da transformação espacial, mas agora de maneira distinta, já que além do ambiente mudar enquanto o movimento se mantém, agora o próprio objeto que se movimenta também muda. Além disso, a mudança do peão para a dama, em específico, evoca Outra Mulher, da sequência anterior.

Se as peças brancas estavam sob domínio de Outra Mulher, a transformação do peão pode ser interpretada como um reflexo de sua influência na narrativa, ainda que sua presença tenha sido breve. Se o peão representa a peça mais fraca do tabuleiro, a sua transformação na dama durante o percurso pode simbolizar uma subversão da hierarquia tradicional do xadrez. Além disso, se de fato a peça que o derrubou anteriormente foi uma dama, esse detalhe adiciona um elemento de ciclo ou substituição, onde o objeto caído ressurge como sua própria causa. Esse movimento circular, típico da estrutura narrativa do filme, acentua a dissolução das barreiras entre causa e efeito, reforçando a experiência sensorial proposta por Maya Deren.

Após vermos que a peça na verdade é a dama, vemos que Mulher segue-a por um caminho de pedras acima da cachoeira, aparentemente perigoso, por alguns planos. No entanto, vemos ela, que até o momento estava percorrendo espaços em busca de alcançar a peça, desistir de perseguí-la e sair da cachoeira. Sua desistência repentina em alcançá-lo levanta uma pergunta: por que ela abandona seus objetivos?

A dama, no xadrez, representa o ápice do poder e da mobilidade. Sua transformação pode ter alterado a relação da protagonista com o objeto e com sua busca. Enquanto um peão pode ser visto como algo acessível, frágil ou necessitado de resgate, a dama já é um elemento autônomo e dominante. A desistência pode estar ligada a uma frustração, ou a uma percepção de que o objeto já não requer sua interferência.

Ao sair da cachoeira, Mulher se vê imediatamente em uma estrada, cercada por vegetação densa. Curiosamente, essa paisagem lembra o ambiente pelo qual ela já havia passado antes, nos trechos que cortavam a cena da mesa. A sequência que surge daí evoca novamente a ideia de que não apenas os ambientes são mutáveis, mas os objetos (ou personagens) também:

A cena começa com Mulher sozinha (*figura 77*), caminhando de longe, em direção à câmera. Conforme ela vai se aproximando da lente, a câmera começa a se mover, acompanhando seus movimentos. Subitamente, a imagem corta e vemos um Rapaz (*figura 78*), que surge sem explicação lógica.

Mulher e o Rapaz interagem por um momento, trocando olhares e palavras, como se ambos estivessem em busca de algo, mas com objetivos não explicitados. Em primeiro momento, Mulher leva tudo com naturalidade.

A cena segue com um plano sequência, onde o olhar da câmera transita de um personagem para o outro de maneira fluida. Inicialmente, vemos Rapaz, depois a câmera se move em direção a Mulher, que parece absorver a situação ao seu redor, refletindo sobre a continuidade e a fluidez do ambiente. Porém, quando a câmera retorna a Rapaz, ele já não é mais o mesmo: o rosto mudou, a postura está diferente, mas ele continua com a mesma roupa e se encontra no mesmo lugar, agora como Rapaz 2 (*figura 80*). Mulher observa a cena demonstrando certa agitação. Em sequência, vemos um corte para um plano conjunto que, em seguida, volta a mostrar ela. A câmera se movimenta em *pan* para a direita, revelando agora uma nova versão dele, Rapaz 3 (*figura 82*), novamente com as mesmas roupas, no mesmo local.

A mudança do Rapaz parece mais um reflexo das constantes transformações que acontecem ao longo da obra, como se as figuras, os espaços e até as próprias percepções estivessem em um estado de mutação contínua. Embora o local e as roupas permaneçam, a troca de identidade do personagem sugere que há uma instabilidade latente no que vemos, uma transitoriedade que questiona a permanência das coisas e das pessoas.

Essa transição repentina, que acontece sem qualquer aviso ou contextualização explícita, amplia a desconstrução da narrativa linear e tradicional. A aparência repetida, mas a essência alterada, se torna um reflexo do próprio processo de transformação que Deren insere no filme, criando um jogo com a percepção do espectador. Isso não apenas confunde a identidade do homem, mas também desafia nossa compreensão de tempo e espaço, estabelecendo uma tensão entre o familiar (a roupa, o cenário) e o novo (a mudança no rapaz), criando uma atmosfera de incerteza.

Figura 77: Mulher 01



Fonte: *At Land*, 1944. (05'18")

Figura 78: Rapaz 01



Fonte: *At Land*, 1944. (05'23")

Figura 79: Mulher 02



Fonte: *At Land*, 1944. (05'25")

Figura 80: Rapaz 02



Fonte: *At Land*, 1944. (05'38")

Figura 81: Mulher 03



Fonte: *At Land*, 1944. (05'59")

Figura 82: Rapaz 03



Fonte: *At Land*, 1944. (06'00")

A sequência cria um paralelismo com a transformação das peças de xadrez, questionando o conceito de permanência e identidade, e trazendo uma reflexão sobre a própria natureza das figuras e do espaço dentro do filme. Esse jogo de transformações e desconstruções é uma característica central do cinema de Deren, onde tudo parece estar em constante transformação, refletindo a fluidez da própria realidade. Se a troca do peão para a dama indicava uma transição de status e identidade dentro do jogo, aqui a substituição do Rapaz por outro pode sugerir algo semelhante. Ele continua no mesmo espaço e posição, mas sua identidade é outra, assim como a peça que se deslocava na cachoeira sem deixar de ser um elemento do tabuleiro.

Depois disso, Rapaz sai disparado na frente de Mulher, parecendo tentar evitar sua presença. Mulher, inicialmente surpresa, acelera o passo, tentando acompanhar seu ritmo. À medida que ele se distancia, ela aumenta a velocidade, passando de uma caminhada apressada para uma corrida, determinada a não perdê-lo de vista. Após percorrerem o trecho da estrada, Rapaz chega a uma casa de madeira e, sem hesitar, entra rapidamente, fechando a porta atrás de si. Mulher para diante da entrada, encarando a barreira imposta pelo fechamento abrupto.

Em um movimento instintivo, abaixa-se e percebe um buraco sob a casa, um espaço estreito, mas suficiente para que possa atravessar. Sem hesitação, ela se curva e entra pelo pequeno vão, rompendo mais uma vez com a lógica convencional de acesso e deslocamento. A parte interior da casa definitivamente não condiz com a parte exterior, pois uma parece abandonada e é feita de madeira, enquanto a outra aparenta ser mais sofisticada (apesar de indícios de estar desocupada):

Figura 83: *Dentro*



Fonte: *At Land*, 1944. (06'57")

Figura 84: *Fora*



Fonte: *At Land*, 1944. (06'27")

Lentamente, ela se ergue e olha ao redor. A câmera acompanha seu olhar em *pan*, revelando sua perspectiva. O ambiente está coberto por panos brancos, que escondem móveis e outros objetos (*figura 83*). No entanto, à medida que seu olhar percorre o espaço, a imagem apresenta uma variação entre o tempo normal e um tempo alongado, com momentos de câmera lenta que introduzem uma sensação peculiar de hesitação (06'53" a 07'01").

Sempre que o ritmo desacelera, a cena parece retornar ligeiramente no tempo antes de prosseguir novamente. Essa repetição sutil desafia a linearidade da cena e reforça a ideia de que o espaço em que Mulher se encontra não segue as regras convencionais do tempo e da continuidade. A sensação de *déjà vu* se intensifica, e o olhar da personagem parece estar aprisionado nesse ciclo de avanços e retrocessos, incapaz de fixar uma imagem definitiva daquilo que a cerca.

No fundo do cômodo, um Senhor repousa sobre uma cama. Mulher imediatamente fixa seu olhar na pessoa deitada, que parece imóvel, como se estivesse à beira da morte ou presa em um estado de transição. O encontro entre as duas personagens acontece em um silêncio absoluto. Seus olhares se cruzam e se sustentam por um longo período, sem qualquer piscada ou desvio. Os tecidos esvoaçam levemente, sugerindo a presença de uma corrente de ar, mas não há qualquer janela visível que justifique esse movimento.

Nesse momento, uma luz peculiar ilumina o rosto de Mulher. O brilho irregular reflete em sua pele de maneira instável, criando a ilusão de um movimento aquoso, como se seu rosto estivesse sendo iluminado por um reflexo de água em alguma superfície tremulante de um rio ou do mar. A origem dessa luz é incerta. Não há qualquer indício visível ou lógico de água no ambiente, e ainda assim, a iluminação em seu rosto sugere a presença da água ao seu redor. Seria essa luz uma evocação do mar que, em outra cena, a trouxe até este lugar? A conexão reforçaria a ideia de que Mulher está presa em um fluxo cíclico, onde os espaços se sobrepõem e se transformam de maneira imprevisível.

De repente, sem qualquer transição visível, um gato surge em seus braços. O animal aparece de maneira abrupta, sem que haja qualquer indicação prévia de sua presença. Essa interferência inesperada quebra a tensão do momento e parece servir como um gatilho para que ela continue seu caminho. Mulher, sem parecer surpresa, solta o gato, que se afasta rapidamente, e então decide sair do local, enquanto Senhor acompanha seus movimentos com o olhar.

A partir desse ponto, ela entra em uma nova sequência, onde começa a atravessar uma sucessão de portas. Cada porta que ela abre a conduz de volta a um lugar semelhante ao anterior, criando um efeito de repetição e deslocamento. A sensação é de que ela está num labirinto, tentando encontrar a porta que a levará ao caminho correto para a saída. O jogo de continuidade entre os planos torna essa passagem visualmente marcante, dando a impressão de que Mulher está presa em um ciclo espacial sem saída. A montagem estabelece uma fluidez entre os planos, fazendo com que os espaços se interconectem, confundindo as noções de avanço e retrocesso.

Essa sequência se destaca tanto por seu impacto narrativo quanto pela elaboração visual da *mise-en-scène*. A iluminação, cuidadosamente construída, desenha sombras e silhuetas que conferem densidade e profundidade à imagem. A composição do quadro revela um arranjo meticuloso dos elementos, gerando uma sensação de equilíbrio e coesão visual.

O movimento de Mulher dentro do quadro é outro aspecto a se destacar. Seu percurso é fluido, atravessando os quadros com continuidade e organicidade. A relação entre seu movimento e a organização dos planos sugere uma *mise-en-scène* que não apenas estrutura o espaço, mas também orienta e tensiona a leitura do espectador.

Além disso, a construção da profundidade de campo destaca-se como um aspecto relevante nesta cena. A imagem aparenta ser chapada à primeira vista, característica decorrente da disposição precisa dos elementos e do uso predominante de linhas retas, que evitam diagonais. Essa escolha confere à composição uma estética gráfica rigorosa e organizada.

No entanto, apesar dessa aparente bidimensionalidade, a movimentação da personagem quebra essa ilusão, transitando com sutileza entre primeiro, segundo e terceiro plano. Esse contraste entre a disposição estática dos elementos e a dinâmica da personagem configura uma complexidade visual que contribui significativamente para a cena. Essa oposição não apenas cria um equilíbrio dinâmico na composição, mas também reforça temas centrais da narrativa, como a instabilidade da realidade e a fluidez do espaço-tempo no filme. Além disso, essa interação entre o estático e o móvel evidencia o domínio técnico na direção de fotografia e montagem, demonstrando como recursos visuais podem ser mobilizados para intensificar a experiência sensorial e interpretativa do espectador.

Figura 85: Porta 01

Fonte: *At Land*, 1944. (08'27")

Figura 86: Porta 02

Fonte: *At Land*, 1944. (08'29")

Figura 87: Porta 03

Fonte: *At Land*, 1944. (08'35")

Figura 88: Porta 04

Fonte: *At Land*, 1944. (08'41")

Figura 89: Porta 05

Fonte: *At Land*, 1944. (08'45")

Figura 90: Porta 06

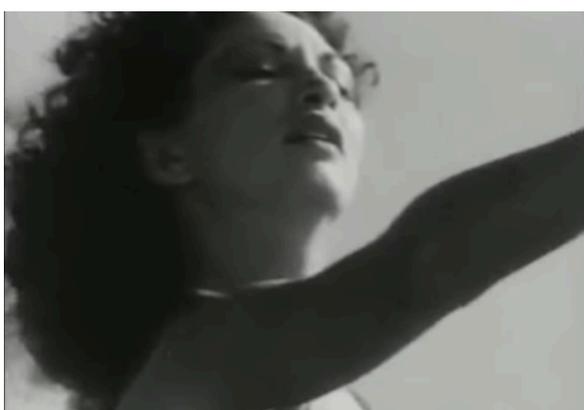
Fonte: *At Land*, 1944. (08'52")

A sequência destaca-se não apenas pela sua composição plástica, mas também pela inteligência na articulação entre espaço e movimento. Trata-se de um exemplo contundente de como a *mise-en-scène* pode intensificar a experiência sensorial e emocional do filme, elevando um simples deslocamento entre espaços a um momento de significância narrativa.

Uma última porta aberta quebra essa lógica de labirinto ao transportar Mulher para um ambiente aberto. Ela se vê diante de um precipício, um espaço amplo e sem contorno definido, que contrasta drasticamente com os espaços fechados pelos quais vinha transitando. O súbito confronto com o vazio interrompe seu movimento. O precipício marca um limite físico intransponível, que parece simbolizar um impasse narrativo. No entanto, ao contrário de quando estava sobre as pedras na cachoeira, agora ela prossegue com a sua jornada.

Nesse momento, a cena retorna à câmera lenta, intensificando a sensação de suspensão no tempo e no espaço. Mulher hesita por um instante, observa a paisagem à sua frente e, então, decide tentar descer e pular. Esse movimento evoca diretamente um gesto que viria a ser explorado posteriormente no filme *A Study in Choreography for Camera* (Estados Unidos, 1945), no qual a relação entre corpo, movimento e câmera é cuidadosamente coreografada para desafiar a percepção de gravidade e deslocamento.

Figura 91: *At land*



Fonte: *At Land*, 1944. (09'15")

Figura 92: *A Study in Choreography for Camera*



Fonte: *A Study in Choreography for Camera*, 1945. (01'58")

Mulher salta de uma pedra a outra, se agarrando nas superfícies irregulares, deslizando pelo relevo até que, inevitavelmente, cai de costas em uma praia. O

impacto não é brusco, mas sim dilatado no tempo, acompanhando a lógica sensorial da cena anterior.

Logo em seguida, a narrativa visual resgata a estrutura da sequência das portas, mas agora transposta para a paisagem arenosa. Mulher atravessa montes de areia, desaparecendo atrás de um e ressurgindo em outro espaço, como se desafiasse a continuidade espacial tradicional. O movimento dela, embora natural, adquire um caráter quase coreográfico, remetendo à plasticidade dos deslocamentos no cinema experimental. Essa dinâmica reforça a lógica cíclica e fluida do filme, onde a travessia pelos espaços não segue um eixo fixo, mas sim um percurso subjetivo e fragmentado. O desaparecimento e reaparecimento de Mulher entre os montes de areia reforça a sensação de deslocamento atemporal, como se o ambiente fosse um labirinto orgânico, mutável e inconstante.

Vemos Mulher, agora em um estado de desespero crescente, catando diversas pedras no chão. Cada vez mais, ela tenta segurar as pedras, mas à medida que as coleta, seu movimento se torna mais intenso, uma busca incessante para abarcar o máximo possível. Chega um momento em que ela não tem mais espaço para segurar as pedras, e mesmo assim continua, agora usando o vestido para ajudar a carregá-las, colocando mais e mais sobre si. As pedras se acumulam de tal maneira que, eventualmente, caem de suas mãos, pois não há mais espaço para todas as pedras em suas mãos.

De repente, Mulher para de catar as pedras ao olhar para o lado. Sem hesitar, ela solta todas as pedras no chão e caminha em direção ao que viu: Duas Mulheres jogando xadrez na praia. Se, naquela sequência anterior (04'06" a 04'56") ela desistiu da sua busca pela dama, agora ela desiste das pedras e retorna sua atenção novamente ao xadrez.

Mulher se aproxima das mulheres e observa o jogo com curiosidade, até que uma das mulheres move a dama preta e elimina um peão, da mesma maneira que aconteceu antes. Esse gesto provoca uma reação em Mulher, que parece ficar desconfiada. Há algo na repetição desse movimento que a intriga, como uma ligação entre o jogo e os eventos que ela viveu até ali, algo que a faz questionar se a dinâmica entre ela e as peças não seria mais do que mera coincidência.

Esse trecho da cena começa mostrando as duas mulheres jogando xadrez, uma em frente à outra, imersas em seu jogo silencioso. Vemos a mulher da esquerda jogar, e à medida que o plano se move em pan, vemos as duas mulheres

no lado direito do plano, sendo acariciadas por Mulher, que parece estar tentando desorientá-las:

Figura 93: Esquerda



Fonte: *At Land*, 1944. (08'27")

Figura 94: Direita



Fonte: *At Land*, 1944. (08'29")

É nesse momento de transição que Maya entra em cena, demonstrando uma ação quase maternal ao fazer carinho na cabeça das mulheres. O gesto de carinho está deslocado dentro do contexto da tensão do jogo, demonstrando a tentativa de Mulher em manipular as Duas Mulheres.

Figura 95: Acima



Fonte: *At Land*, 1944. (08'27")

As Duas Mulheres, agora em um estado quase meditativo, movimentam os peões sem olhar para o tabuleiro. A cena transmite uma breve sensação de serenidade, com as três personagens aparentando um estado de tranquilidade e alegria. No entanto, a tranquilidade do momento é quebrada quando Mulher, impulsivamente, pega a dama branca do tabuleiro e deixa as mulheres para trás.

Assim que ela consegue capturar a dama que buscava desde o início do filme, Mulher começa a correr em direção ao mar. No entanto, ela desiste de retornar ao mar e decide correr para o lado oposto, com os braços levantados, numa ação aparentemente descontrolada. O impulso inicial de Mulher ao correr em direção ao mar, logo após capturar a dama, levanta questões sobre a simbologia do mar em sua jornada. Por que, ao alcançar seu objetivo, ela abandona o caminho que parecia ser o desfecho de sua busca, assim como foi o início? Será que, ao finalmente capturar a dama, ela se depara com a realização de que o mar não é, de fato, a resposta que ela procurava?

No início do filme, o mar parecia ser um agente de movimento e transformação, levando-a para um destino desconhecido, como um veículo de sua busca ou de um chamado que ela não entendia completamente. Esse primeiro impulso para o mar, ao capturar a dama, poderia sugerir que ela buscava voltar ao ponto de origem, como uma tentativa de fechar um ciclo ou de encontrar um lugar que, de alguma forma, estava relacionado ao seu início. No entanto, ao abandonar essa direção, Mulher parece sinalizar que, embora o mar tenha sido o ponto de partida, ele não é o fim de sua busca. Isso sugere uma complexidade emocional e psicológica: a água que a trouxe até ali agora parece não ser mais suficiente ou relevante para a resolução que ela busca.

Conforme ela corre, a montagem da sequência se torna um jogo temporal e espacial, como se ela estivesse atravessando camadas de sua própria trajetória. Cada plano que aparece, refletindo cenas passadas, parece interagir com sua ação no presente, criando uma sensação de continuidade, mas ao mesmo tempo de transitoriedade, como se ela estivesse em um estado constante de retroalimentação com sua própria jornada. Ela passa novamente pela Mulher que acaricia as jogadoras de xadrez, pela que coleta pedras, pela que estava à beira do precipício, vendo momentos que já fazem parte de sua experiência, mas que, ao serem revisitados, ganham um novo sentido à luz de sua ação atual. Através dessa movimentação, ela retorna aos montes de areia, à estrada, à casa, à mesa de jantar até finalmente voltar ao tronco da sequência inicial.

O trânsito por essas diferentes paisagens não é apenas uma repetição, mas um movimento de ressignificação. Parece que Mulher reconquista o início de sua trajetória de uma maneira mais consciente, uma tentativa de reinício ou de entendimento do que realmente a trouxe até aquele ponto.

Figura 96: Duplicata 01

Fonte: *At Land*, 1944. (13'31")

Figura 97: Duplicata 02

Fonte: *At Land*, 1944. (13'54")

Figura 98: Duplicata 03

Fonte: *At Land*, 1944. (14'03")

Figura 99: Duplicata 04

Fonte: *At Land*, 1944. (14'09")

Essa sequência de retornos e revisitações das cenas passadas sugere que a jornada de *Mulher* não é linear, mas um processo de constante reavaliação e tentativa de entendimento. A repetição dos ambientes e encontros anteriores não aponta para uma busca por algo novo, mas para uma busca por reconciliação com o que foi vivido. O movimento cíclico não busca uma resolução final, mas um reconhecimento de que, apesar da busca incessante, ela nunca deixa de estar conectada a essas experiências passadas.

Assim, a repetição de seus passos no filme sugere uma reflexão sobre o próprio processo de autodescoberta, onde cada etapa, cada cena e cada movimento são fundamentais para a construção de sua identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema de Maya Deren se destaca por sua abordagem experimental e inovadora, explorando a relação entre tempo, espaço e movimento. Suas obras desafiam a narrativa tradicional e criam uma experiência sensorial única para o espectador. No decorrer desta dissertação, observei suas técnicas e identifiquei elementos que contribuem para essa estética singular, por exemplo a *câmera lenta*, a *câmera reversa*, a *repetição de elementos* e a *conexão entre os planos a partir do movimento*. Com essas técnicas, Deren construiu um cinema que rompe com as convenções narrativas e abre espaço para novas formas de expressão audiovisual.

Dessa forma, sua obra não apenas influenciou o cinema experimental de sua época, mas também segue inspirando cineastas e artistas contemporâneos que exploram as possibilidades do meio audiovisual para além das narrativas convencionais. Sua abordagem reafirma o cinema como uma arte que não se limita à representação linear da realidade, mas que pode operar em um campo poético, subjetivo e sensorial.

A análise dos filmes *Meshes of the Afternoon* (1943) e *At Land* (1944) realizada ao longo desta dissertação permitiu compreender como Maya Deren utilizou a linguagem cinematográfica para subverter expectativas e construir uma experiência fílmica que dialoga diretamente com o inconsciente e com a percepção do espectador. Seus filmes demonstram que o cinema pode ser um território de experimentação, no qual tempo e espaço são maleáveis, abrindo caminho para novas formas de expressão visual.

O fio que conduzia a pesquisa inicialmente estava centrado na necessidade de explorar e aprofundar o entendimento sobre as inovações estéticas e narrativas do cinema experimental, especificamente no contexto da obra de Maya Deren, uma figura fundamental para essa corrente cinematográfica. Diante disso, este estudo contribui para a valorização do cinema experimental como um campo fundamental dentro da história do audiovisual, ressaltando a importância desta cineasta que desafiou as normas estabelecidas e expandiu os limites da linguagem cinematográfica através de suas técnicas e teorias.

Nesse sentido, a pesquisa contribui para resolver o problema proposto ao oferecer uma análise das estratégias utilizadas por Deren, demonstrando a maneira

com que suas ideias acerca do cinema apareciam em seus filmes e como essas ideias desafiavam as convenções narrativas. As obras de arte de Maya Deren reverberam até os dias atuais justamente por sua capacidade de usar a imagem como centro para a criação da narrativa.

Ela entendeu que o cinema, como linguagem, tem um poder único de transcender a realidade e explorar a subjetividade de formas que outras mídias não conseguem. Ao focar na imagem e nas possibilidades de manipulação visual, Deren não apenas contou histórias, mas construiu atmosferas e experiências sensoriais que desafiam as convenções não só de sua época, mas também do cinema contemporâneo.

O método de pesquisa adotado, focado na análise qualitativa e exploratória dos filmes, mostrou-se eficaz e adequado para compreender essas especificidades estéticas e narrativas do cinema de Maya Deren. A abordagem criada a partir da observação permitiu uma investigação das técnicas de montagem, repetição e manipulação da imagem, fundamentais para a construção da linguagem cinematográfica experimental de Deren.

Além disso, a pesquisa bibliográfica, ao integrar fontes teóricas de autores relevantes, como *Deren*, *Nichols*, *Ferreira*, *Bergson* e *Cousins*, possibilitou um entendimento sobre o contexto histórico do cinema experimental, bem como as contribuições de Deren para a evolução dessa forma de expressão audiovisual. A obra de Deren, analisada à luz dessas teorias, confirma a ideia de que o cinema experimental se distingue do cinema comercial ao buscar romper com a linearidade narrativa e explorar o potencial sensorial da imagem.

A repetição e a fragmentação do tempo e espaço, identificadas nos filmes de Deren, reforçam as reflexões de *Ismail Xavier* sobre a *opacidade* e a *transparência*, visto que ela cria seus filmes de maneira a evidenciar a forma de seus filmes, ao invés de tentar apagá-las. Dessa forma, seus filmes tornam-se uma experiência em que a forma é percebida com a mesma intensidade que o conteúdo, fazendo com que o espectador se conscientize de sua participação ativa na construção do sentido do filme. Essa abordagem, que expõe as camadas de criação e manipulação das imagens, dialoga diretamente com a concepção de opacidade de Xavier, que entende a opacidade como um processo revelador, e não oculto, do cinema.

A *realidade criativa*, conforme abordado em obras como *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946) e em *Cinema: o uso criativo da realidade*, de

Deren demonstra como ela subverte as convenções do cinema clássico, criando novas formas de representação da realidade. Deren não vê a realidade como algo a ser simplesmente capturado pela câmera de maneira objetiva, mas sim como algo que pode ser moldado através das possibilidades do cinema.

Em seus escritos, ela argumenta que o cinema deve ser entendido como uma arte que transcende a mera reprodução do real, utilizando a imagem como base criativa para criar uma nova percepção da realidade. Ao invés de se conformar às regras tradicionais da narrativa linear e da representação realista, Deren opta por explorar as distorções temporais e espaciais como formas de destacar a complexidade da experiência humana.

Dessa forma, essa dissertação pode colaborar positivamente para o campo do cinema. Para os realizadores e pesquisadores do cinema, a análise das técnicas e da linguagem cinematográfica de Maya Deren pode servir como um guia para a criação de filmes, experimentais ou não, que explorem novas formas de narrativa, manipulação da imagem e montagem. A pesquisa pode inspirar a adoção de práticas não lineares, como a repetição, a fragmentação temporal e espacial, para construir experiências sensoriais.

A pesquisa também pode influenciar futuras investigações sobre a interseção entre o cinema experimental e outras formas de expressão artística, como a dança e o teatro, ou até outras áreas de conhecimento, como a física, estimulando um olhar interdisciplinar sobre o profundo potencial criativo e simbólico do cinema de Maya Deren. Dessa forma, os resultados têm a capacidade de expandir o campo das produções experimentais e teóricas, incentivando novas abordagens na criação e no estudo do cinema.

Sua abordagem criativa transforma o cinema em um campo de possibilidades ilimitadas, onde a realidade se torna maleável e sujeita às transformações poéticas da forma cinematográfica. Deren nos convida a uma experiência sensorial e reflexiva, onde a percepção do tempo, do espaço e da subjetividade se entrelaçam de maneira inovadora, e onde a realidade é uma construção aberta, livre das amarras da representação convencional.

No entanto, esta pesquisa não está isenta de desafios. Um dos principais obstáculos encontrados ao longo do estudo foi a dificuldade de acesso a textos completos e a fontes primárias de Maya Deren, como seus escritos teóricos e cartas, que são essenciais para uma compreensão mais aprofundada de suas ideias e

práticas. Apesar de alguns de seus textos estarem disponíveis, muitos outros não estavam facilmente acessíveis ou eram limitados em suas versões físicas, o que restringiu a possibilidade de uma análise mais ampla de sua obra teórica.

Esse contexto, porém, não diminui a importância da análise realizada, mas aponta para a necessidade de mais esforços no sentido de preservar, divulgar e disponibilizar a obra de Deren para futuras gerações de estudiosos e cineastas. A superação dessas dificuldades, ao mesmo tempo, reforça a relevância de seu legado no campo do cinema experimental. Em estudos futuros, seria interessante expandir a análise para outras obras de Maya Deren, explorando o desenvolvimento contínuo de suas práticas cinematográficas e teóricas ao longo de sua carreira.

No meu caso, pretendo dar continuidade a essas investigações durante o doutorado, buscando aprofundar o estudo do cinema experimental, com ênfase na relação entre teoria e prática cinematográfica, e nas influências que esse movimento exerce sobre as produções audiovisuais contemporâneas. A análise do trabalho de Deren será um ponto de partida para explorar novas abordagens que desafiem as convenções narrativas e estéticas no cinema atual, utilizando a pesquisa teórica como base para o desenvolvimento de uma obra artística que dialogue diretamente com as questões contemporâneas do audiovisual. Através desse estudo, desejo não apenas expandir os limites do cinema experimental, mas também explorar suas potencialidades dentro de contextos mais atuais, incluindo a incorporação de novas tecnologias e formas de distribuição digital.

REFERÊNCIAS

- A Study in Choreography for Camera***. Direção: Maya Deren. Estados Unidos, 1945. PB, 02 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>>. Acesso em: 25 nov. 2024.
- AT land***. Direção: Maya Deren. Nova Iorque, EUA: 1944. PB, 14 min.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro/RJ, Brasil: Nova fronteira, 1984.
- BASTOS, Dorotea. **Coreocinema: Maya Deren e o Cinema Experimental de Dança**. Salvador/BA, Brasil: Universidade Federal da Bahia, 2012.
- BERGSON, Henri. **A evolução Criadora**. São Paulo/SP, Brasil: Martins Fontes, 2005.
- CINEMA Anêmico**. Direção: Marcel Duchamp, Man Ray, Marc Allégret. França: 1926. PB, 07 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=grSosFoddjU>>. Acesso em: 25 nov. 2024.
- COUSINS, Mark. **História do Cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DEREN, Maya. **An anagram of ideas on art, form and film**. New York, EUA: *The Alicat Book Shop Press*, 1946.
- DEREN, Maya. **Cinema: o uso criativo da realidade**. Devires, Belo Horizonte, vol 9, nº 1, Janeiro/Junho, 2012.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo/SP, Brasil: Editora Max Limonad/Embrafilme, 1986.
- FERRO, Fernanda Ianoski. **A realidade criativa nas obras da cineasta Maya Deren**. 1ª edição. Araraquara/SP, Brasil: Letraria, 2023.
- FERRO, Fernanda Ianoski. **Teorizar o cinema: escritos cinematográficos de Maya Deren**. O Mosaico, [S. l.], n. 20, 2021. Disponível em: <<http://200.201.12.34/index.php/mosaico/article/view/3864>>. Acesso em: 01 out. 2022.
- LIMITE**. Direção: Mário Peixoto. Brasil, 1931. PB, 120 min.
- LÓPEZ, Carolina Martínez. **An exploration of Maya Deren's haitian footage and Jean Rouch's les maîtres fous**. Valencia, Espanha: L'Atalante nº 22, 2016.

MACHADO, Arlindo. **Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina**. Significação, São Paulo, vol 37, nº 33, 2010.

MESHES of the afternoon. Direção: Maya Deren. Califórnia, EUA, 1943. PB, 13 min.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1927. PB, 13 min. PB, 150 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Oa1qWCdSKHo>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

MOURÃO, Maria Dora Genis. **A montagem cinematográfica como ato criativo**. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, São Paulo, 2006. (p. 229-250).

NAPOLÉON. Direção: Abel Gance. França, 1927. PB, 562 min.

NICHOLS, Bill (ed). **Maya Deren and the american avant-garde**. Los Angeles: University of California Press, 2001.

NOSFERATU. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Alemanha, 1922. PB, 94 min.

O Cantor de Jazz. Direção: Alan Crosland. Estados Unidos, 1927. PB, 88 min.

O Cavalo Fujão. Direção: Charles Pathé. França, 1908. PB, 06 min. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x22phiu>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

O Encouraçado Potemkin. Direção: Serguei Eisenstein. União Soviética, 1925. PB, 74 min.

O Gabinete do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Alemanha, 1919. PB, 77 min.

O Grande Roubo do Trem. Direção: Edwin S. Porter. Estados Unidos, 1903. PB, 12 min.

O Retorno à Razão. Direção: Man Ray. França, 1923. PB, 02 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jSyCYjHw3gs>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

RITUAL in Transfigured Time. Direção: Maya Deren. Estados Unidos, 1946. PB, 14 min.

SOMENTE as Horas. Direção: Alberto Cavalcanti. França, 1926. PB, 45 min.

THE Very Eye of Night. Direção: Maya Deren. Estados Unidos, 1959. PB, 15 min.

UM Cão Andaluz. Direção: Luis Buñuel. França, 1929. PB, 16 min.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.