

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

NICOLE DONATO PINTO MACHADO

RITUAL E FORMA NO COREOCINEMA DE MAYA DEREN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gustavo Pereira De Souza Correia

SÃO CRISTÓVÃO

2024

NICOLE DONATO PINTO MACHADO

RITUAL E FORMA NO COREOCINEMA DE MAYA DEREN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza
Correia (orientador)
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Damyler Ferreira Cunha
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Cesar de Siqueira Castanha
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Cristian da Silva Borges
Universidade de São Paulo

São Cristóvão, 15 de agosto de 2024

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

M149r Machado, Nicole Donato Pinto.
Ritual e forma no coreocinema de Maya Deren / Nicole Donato Pinto
Machado; orientador Luiz Gustavo Pereira de Souza. - São Cristóvão, SE,
2024.
142 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) – Universidade
Federal de Sergipe, 2024.

1. Cinema. 2. Ritos e cerimônias. 3. Cinema - Montagem. 4. Cinema
experimental. I. Deren, Maya, 1917-1961. II. Souza, Luiz Gustavo Pereira de,
orient. III. Título.

CDU 791.31

Para meu pai.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, por viabilizar minha dedicação a esta pesquisa.

À minha família, por todo o suporte que me permite ser esta pesquisadora.

A meu orientador, Luiz Gustavo Correia, e aos professores membros das minhas bancas de qualificação e defesa: Ana Ângela Gomes, sob a orientação de quem iniciei minha jornada de pesquisa no PIBIC; Damyler Cunha, que acompanhou o desenlace desta pesquisa de uma banca a outra, e com quem pude realizar meu estágio docência; Cesar Castanha, meu orientador de TCC da graduação e meu querido amigo; Cristian Borges, pela generosidade de aceitar meu convite para a banca de defesa sem conhecimento prévio da pesquisa.

A meus amigos e amigas, sem os quais a vida seria muito menos saborosa. Em especial, a Letícia Rocha e Laís Kalena, por compartilharem das aflições e soluções, das dores e delícias da vida acadêmica.

A todos os professores e colegas do PPGCINE/UFS que, direta ou indiretamente, contribuíram para o êxito deste Mestrado. O processo de pesquisa é, por muitas vezes, solitário, mas encontra fôlego nos encontros.

Finalmente, a Maya Deren, ainda e ao mesmo tempo musa e mistério.

MACHADO, Nicole Donato Pinto. **Cinema e interdisciplinaridade**: narrativas sociais. 142 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2024.

RESUMO

A presente pesquisa busca responder de que modo a noção de ritual de Maya Deren informou sua obra teórica e fílmica, e como se transformou ao longo do desenvolvimento do seu coreocinema, identificando e analisando elementos ritualísticos nos seus filmes. Para estabelecer a concepção dereniana de ritual, delimitamos os pressupostos teóricos da forma ritualística de arte. Para analisar seus filmes, categorizamos seu coreocinema em três fases. Na primeira fase, com o respaldo da antropologia da performance de Turner e Schechner, *Meshes of the Afternoon*, *At Land*, *A Study in Choreography for Camera* e *Ritual in Transfigured Time* foram analisados pelo viés do rito de passagem. A segunda fase dedicou-se ao projeto de documentário sobre o vodu haitiano, pelas características coreocinematográficas presentes nas sequências existentes, e ao livro *Divine Horsemen*, decorrente dessa experiência, na sua descrição dos princípios básicos de tal cosmologia. A terceira fase, composta por *Meditation on Violence* e *The Very Eye of Night*, foi analisada com base no encontro entre a cosmologia do vodu e a forma ritualística dereniana, numa atualização do seu coreocinema. Por fim, a montagem cinematográfica dereniana é posta em diálogo com as lógicas de montagem apresentadas por Vincent Amiel, e é destacada pela sua relevância na proposta de cinema vertical de Maya Deren, e na construção de ritmo da forma ritualística.

Palavras-chave: Maya Deren. Ritual. Coreocinema. Montagem cinematográfica. Cinema experimental.

MACHADO, Nicole Donato Pinto. **Cinema e interdisciplinaridade: narrativas sociais**. 142 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2024.

ABSTRACT

This research seeks to answer how Maya Deren's notion of ritual informed her theoretical and filmic work, and how it transformed itself throughout the development of her choreocinema, by identifying and analyzing ritualistic elements in her films. To establish the Derenian concept of ritual, we determined the theoretical concepts of the ritualistic art form. To analyze her films, we categorized her choreocinema into three phases. In the first phase, with the support of Turner and Schechner's *Anthropology of Performance*, *Meshes of the Afternoon*, *At Land*, *A Study in Choreography for Camera* and *Ritual in Transfigured Time* were analyzed from the perspective of the rite of passage. The second phase was dedicated to the documentary project about Haitian voodoo, due to the choreographic characteristics present in the existing film sequences, and to the book *Divine Horsemen*, resulting from this experience, in its description of the basic principles of such cosmology. The third phase, composed of *Meditation on Violence* and *The Very Eye of Night*, was analyzed based on the encounter between the cosmology of voodoo and the Derenian ritualistic form, in an update of her choreocinema. Finally, Deren's montage is put into dialogue with the montage logics presented by Vincent Amiel, and is highlighted for its relevance in Maya Deren's vertical cinema proposal, and in the construction of rhythm in the ritualistic form.

Keywords: Maya Deren. Ritual. Choreocinema. Montage. Experimental cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>At Land</i> , 1944, dir. Maya Deren.....	33
Figura 2 – <i>A Study in Choreography for Camera</i> , 1945, dir. Maya Deren.....	40
Figura 3 – <i>Ritual in Transfigured Time</i> , 1946, dir. Maya Deren.....	41
Figura 4 – <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943, dir. Maya Deren.....	57
Figura 5 – <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943, dir. Maya Deren.....	58
Figura 6 – <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943, dir. Maya Deren.....	59
Figura 7 – <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943, dir. Maya Deren.....	60
Figura 8 – <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943, dir. Maya Deren.....	61
Figura 9 – <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943, dir. Maya Deren.....	62
Figura 10 – <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943, dir. Maya Deren.....	63
Figura 11 – <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943, dir. Maya Deren.....	65
Figura 12 – <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943, dir. Maya Deren.....	66
Figura 13 – <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943, dir. Maya Deren.....	67
Figura 14 – <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943, dir. Maya Deren.....	68
Figuras 15 e 16 – <i>At Land</i> , 1944, dir. Maya Deren.....	70
Figuras 17, 18 e 19 – <i>At Land</i> , 1944, dir. Maya Deren.....	71
Figuras 20 e 21 – <i>At Land</i> , 1944, dir. Maya Deren.....	73
Figura 22 – <i>At Land</i> , 1944, dir. Maya Deren.....	75
Figura 23 – <i>At Land</i> , 1944, dir. Maya Deren.....	76
Figura 24 – <i>At Land</i> , 1944, dir. Maya Deren.....	77
Figura 25 – <i>A Study in Choreography for Camera</i> , 1945, dir. Maya Deren.....	79
Figura 26 – <i>A Study in Choreography for Camera</i> , 1945, dir. Maya Deren.....	80
Figura 27 – <i>A Study in Choreography for Camera</i> , 1945, dir. Maya Deren.....	81
Figuras 28 e 29 – <i>Ritual in Transfigured Time</i> , 1946, dir. Maya Deren.....	83
Figura 30 – <i>Ritual in Transfigured Time</i> , 1946, dir. Maya Deren.....	85
Figura 31 – <i>Ritual in Transfigured Time</i> , 1946, dir. Maya Deren.....	86
Figuras 32 e 33 – <i>Ritual in Transfigured Time</i> , 1946, dir. Maya Deren.....	88
Figura 34 – <i>Ritual in Transfigured Time</i> , 1946, dir. Maya Deren.....	89
Figura 35 – <i>Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti</i> , 1977, dir. Maya Deren.....	104
Figuras 36 e 37 – <i>Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti</i> , 1977, dir. Maya Deren.....	105
Figuras 38, 39 e 40 – <i>Meditation on Violence</i> , 1948, dir. Maya Deren.....	108
Figuras 41 e 42 – <i>Meditation on Violence</i> , 1948, dir. Maya Deren.....	109
Figura 43 – <i>Meditation on Violence</i> , 1948, dir. Maya Deren.....	110
Figura 44 – <i>The Very Eye of Night</i> , 1958, dir. Maya Deren.....	113
Figura 45 – <i>The Very Eye of Night</i> , 1958, dir. Maya Deren.....	114

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. FORMA RITUALÍSTICA E COREOCINEMA	22
2.1 Pressupostos da forma ritualística.....	24
2.2 Da dança ritual ao coreocinema	40
2.3 Encaminhamentos para uma análise do coreocinema ritualístico.....	45
3. O RITUAL COREOCINEMATOGRAFICO	48
3.1. Primeira fase: <i>Meshes of the Afternoon</i> (1943), <i>At Land</i> (1944), <i>A Study in Choreography for Camera</i> (1945), <i>Ritual in Transfigured Time</i> (1946)	56
3.2. Segunda fase: Os Cavaleiros Divinos	94
3.3. Terceira fase: <i>Meditation on Violence</i> (1948), <i>The Very Eye of Night</i> (1958).....	106
4. MONTAGEM, O PULSO DA FORMA.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
REFERÊNCIAS.....	139

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo identificar e analisar elementos ritualísticos no coreocinema de Maya Deren, de modo a responder de que maneiras a sua noção de ritual informou sua obra teórica e filmica, e como se transformou ao longo de seu desenvolvimento. Para tanto, partimos do *corpus* de sua obra como um todo dinâmico, que nos provê os pilares desse coreocinema ritualístico conceitualmente, na sua teoria, e efetivamente, nos seus filmes. Em diálogo com estudos a respeito da obra dereniana, bem como com perspectivas da antropologia da performance, buscamos evidenciar o ritual como mobilizador do coreocinema de Maya Deren, e como isso se revela, especialmente, na tecitura da montagem cinematográfica.

O coreocinema, neologismo cunhado pelo crítico John Martin em relação à abordagem singularmente imbricada de filme e dança na obra de Maya Deren, ainda hoje é mais uma terminologia de um modo, ou um meio, de fazer fílmico que um conceito ou gênero cinematográfico. Explorado mais frequentemente pela vídeo-dança, na prática, e por teóricos e pesquisadores da dança (Austvoll, 2004, e Bastos, 2013), da história da arte e das intermedialidades (Rocha, 2019, e Bastos, 2019), bem como das artes e comunicação de modo geral, o sufixo cinema parece haver ficado em segundo plano ou ter sido suficientemente contemplado pelos seus “sinônimos”.

Em termos gerais, coreocinema diz respeito a uma obra de arte cinematográfica em que o aspecto coreográfico é central, e as coreografias dos corpos fílmicos que dançam (ou não-dançantes mobilizados a uma coreografia pelo filme), a coreografia da câmera em relação aos corpos e a coreografia única construída pela montagem são equivalentes em importância. No caso de Maya Deren, que chegou a chamar suas obras de filmes de dança, essa equivalência é palpável, bem como a sua insistência em firmar que esse tipo de obra de arte só é possibilitado pelas características inerentes ao meio cinematográfico.

Maya Deren foi uma cineasta e teórica de cinema nascida em Kiev, Ucrânia, tendo emigrado ainda na infância com a família para os EUA, onde se instituiu como referência do cinema experimental norte-americano e mundial (Nichols, 2001), sendo vanguardista de um cinema de poesia (Deren, 1953). A concepção cinematográfica de Deren foi sempre atravessada pela reflexão do cinema enquanto linguagem, pelo filme enquanto meio e forma de arte.

Portanto, o seu processo criativo permanece numa relação dinâmica com a teoria, o que a cineasta enxerga como um *development*¹ da obra (Deren, 1946).

O corpo em movimento tem papel de destaque através de toda a sua filmografia, desde *Meshes of the Afternoon* (1943) a *The Very Eye of Night* (1958). É estruturando a coreografia corpo-câmera-montagem que Maya Deren dá forma ao seu cinema. Por meio dos corpos em cena, Deren realiza o “acidente controlado” de manipulação da realidade apropriada pelo espaço-tempo fílmico (Deren, 2012). Nos termos de sua própria teoria, é assim que ela articula o construto poético de seus filmes, que se inserem na lógica de emoções do cinema vertical.

Por cinema vertical, defendido mais explicitamente por Deren no simpósio *Poetry and the Film* (1953), promovido pela sociedade cinematográfica nova-iorquina Cinema 16, entende-se aquele que se organiza em outro eixo que não o horizontal, linear, do cinema narrativo clássico. Enquanto o filme construído horizontalmente depende de uma lógica causal de ações, a construção vertical do filme opera nas camadas dos acontecimentos e incidentes, atando-lhes por uma lógica de emoções ou ideias centrais.

Partindo dessa verticalidade, o que se produz é um filme poético, ou filme de poesia, no sentido de uma abordagem à experiência do e no filme. É dessa noção de poética – realizar prospecções da profundidade emocional de um momento – que Maya Deren trata. O que se destaca no filme poético não é, primordialmente, o que acontece, mas como acontece. A poética de Maya Deren é estruturada através da forma fílmica, manipulando espaço e tempo, desde a imagem até a montagem, de modo que afete não apenas a maneira de mostrar uma ação (como em *flashbacks*, montagem paralela), mas a própria estrutura dessa ação (Deren, 1946, 1953).

Deren preocupa-se, então, em propor a forma de arte ritualística, tendo por método uma manipulação consciente da realidade imediata para criar uma realidade nova, inventada, que tem no cinema a sua potência máxima. Para ela, somente através do filme pode-se manipular espaço e tempo, por meio da câmera e da montagem, sem desconsiderar os elementos da natureza, da realidade, de outras artes, mas criando uma realidade própria à obra cinematográfica, independente do contexto original de que foi abstraída (Deren, 1946).

Na forma de arte ritualística, e por consequência no cinema vertical, os elementos da experiência – sensações, ideias, desejos, medos – são rearranjados num todo que transcende a soma das partes (Deren, 1946). São as imagens dos corpos coreografados que estão no cerne da forma ritualística de Maya Deren, cujo cinema procurou mobilizar os corpos fílmicos e

¹ Optamos por manter o termo em inglês, por entendermos que a ideia de *development* na obra dereniana diz respeito não somente ao desenvolvimento dos filmes, que pode ser confundido com, apenas, a sua feitura, mas ao caráter processual do seu *corpus* como um todo dinâmico.

manipular os instrumentos de filmagem e montagem para criar uma obra de arte somente possibilitada por esse meio, em que o movimento do corpo está coreografado de maneira singular.

Fazendo uso da dança para estruturar a sua forma, Deren passa a chamar seus filmes de coreografias para câmera, filmes de câmara ou cinepoemas. Desde a concepção da coreografia dos corpos em cena, à decupagem dos planos que revela a coreografia paralela da câmera, ao ritmo do filme construído na montagem, é realizada uma obra filmica que dança, ou um filme de dança. A maneira como Maya Deren foi capaz de articular essas duas formas de arte, sem incorrer na subserviência de uma à outra, mas se apropriando fundamentalmente de elementos próprios a cada uma, logrando uma abordagem singular dos corpos no filme, irrompeu como a “virtualmente nova arte” do coreocinema.

Do ponto de vista mais pessoal, esta pesquisa deriva de um processo por mim iniciado no Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual na UFS, que por sua vez foi adaptado de um projeto de pesquisa para um trabalho prático audiovisual que tencionava produzir um filme de dança. Diante de limitações de ordem prática impostas pela pandemia da COVID-19 e pelo consequente período letivo remoto, em especial a insegurança sanitária para realizar um filme com envolvimento de toda uma equipe, o projeto de curta-metragem deu lugar a uma monografia sobre cineastas que eram as suas referências.

No trabalho “O coreocinema de Maya Deren e de *Beau Travail*”, procurei em *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945) e *Ritual in Transfigured Time* (1946) elementos formais do que Perez (2006) trata por cinedança. No filme *Beau Travail* (1999), de Claire Denis, analisei a coreografia corpo-câmera que permeia a obra. A partir disso, tracei encontros entre os cinemas de Deren e Denis pela forma como os corpos neles aparecem, fundamentados nos conceitos de metadança audiovisual (Perez, 2006) e do coreocinema (Cleghorn, 2016).

O desenlace dessa monografia evocou a necessidade de percorrer o caminho inverso: não o de entender Maya Deren por teorias de cinema e dança, mas o de voltar as atenções à própria teoria de cinema dereniana em sua relação dialógica com os filmes. Já nesta pesquisa de mestrado, tive por objetivo, inicialmente, realizar uma investigação teórica acerca do aspecto formal do coreocinema de Maya Deren, para identificar as características singulares de sua criação cinematográfica.

Na revisão de literatura preliminar, motivada pelas discussões e produções das disciplinas do mestrado, o que emergiu foi que o coreocinema dereniano teve, em todas as suas

fases², o ritual como mobilizador. Seja na defesa de uma forma de arte ritualística e na influência da dança moderna afro-americana, na primeira fase, na pesquisa e registros do vodu haitiano que configuram a segunda fase, ou na consequente afetação dos seus últimos filmes, a terceira fase, por essa cosmologia. Portanto, tornou-se questão norteadora da dissertação analisar **de que maneiras o ritual deu forma ao coreocinema dereniano**.

Para compreender o coreocinema dereniano, é preciso, em primeiro lugar, buscar os seus pilares nas fontes primárias: os filmes e textos teóricos de Maya Deren. Em seu livro *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946), Deren desenvolve uma teoria do cinema enquanto forma de arte, situada e refletindo as responsabilidades ético-estéticas do artista no contexto sociocultural do pós-guerra, e centralizada na ação criativa de manipulação e transfiguração da realidade através do filme.

A grosso modo, para Maya Deren, é justamente do ponto de partida formal que se efetiva uma distinção ética na criação artística que, por sua vez, pode desembocar em uma nova forma de arte. A organização de ideias de *Anagram* aponta para a formulação de um cinema vertical, filme poético ou cinedança. *Anagram* foi escrito posteriormente à realização de quatro filmes de Deren, *Mesher of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945) e *Ritual in Transfigured Time* (1946), que concretizam uma coreografia corpo-câmera construída efetivamente na montagem.

Especialmente em *A Study*, Maya Deren ergue a sua proposição de cinedança. O filme, como revela o título, funciona como um estudo, um exercício de como coreografar os corpos em relação à câmera, e a câmera em relação aos corpos coreografados, de modo que se constitua uma coreografia única e possível apenas no filme. A especificidade formal da coreografia cinematográfica encontrada nas obras de Maya Deren é o que se estabelece como coreocinema.

Para pensar caminhos teórico-metodológicos de uma investigação acerca da influência, ou mesmo do papel, do ritual na construção formal do coreocinema de Maya Deren, especialmente em relação aos corpos coreografados nos seus filmes, primeiramente esta pesquisa busca respostas possíveis para as seguintes questões: de que concepção de ritual estamos falando, de quem e de que forma parte o olhar cinematográfico diante dele, e que tipo de cinema essa visão realiza.

A hipótese deste trabalho é a de que o olhar dereniano sobre os corpos ritualizados informou a coreografia dos corpos no seu cinema experimental ou, como aqui optamos por chamar, o seu coreocinema. Nos primórdios da sua produção intelectual e, também, de seu

² Essa categorização é uma proposta metodológica desta pesquisa, como veremos mais adiante.

cinema, Maya Deren encontrou referência nas pesquisas de etnógrafos como Margaret Mead, Gregory Bateson, e da coreógrafa e antropóloga Katherine Dunham, sobre rituais afro-caribenhos. Do meio para o final de sua filmografia, Deren voltou-se especialmente sobre os rituais, e coreografias, do vodu haitiano.

Para analisar essa construção formal, é preciso ancorar esta pesquisa não somente ao corpo de filmes e à teoria de cinema desenvolvida por Deren, como também à sua biografia, seu histórico profissional e ao seu estudo antropológico que culminou no livro *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, e em um filme homônimo finalizado postumamente.

A aproximação entre Maya Deren e Katherine Dunham, coreógrafa, antropóloga e ativista afro-americana, pode ter sido a fagulha para o interesse de Deren pelo vodu haitiano e a referência para a sua visão da coreografia ritualizada dos corpos, como Sullivan (2001) observa em seu artigo *Maya Deren's Ethnographic Representation of Ritual and Myth in Haiti*, que trata de uma

dimensão negligenciada da obra de Deren [...]. Sua associação inicial com a dançarina afro-americana Katherine Dunham, ela mesma formada em antropologia e estudante da cultura haitiana, e seu contato contínuo com Gregory Bateson, Margaret Mead, Joseph Campbell e Melville Herskovits (mentor de Dunham na Universidade de Chicago) formam um rico nexo do qual Deren desenvolveu suas próprias e originais teorias sobre o ritual do *Voudoun*, cerimônias de possessão e harmonia social (Nichols, 2001, p. 18, tradução própria)³.

A partir de seu contato com Dunham, trabalhando como sua secretária pessoal, Deren teve acesso aos seus estudos de campo (que incluíam filmes em 16mm) na região do Caribe, o que a levou a publicar artigos sobre a possessão religiosa na dança, enfocando, neste primeiro momento, a personalidade dos possuídos. Mais adiante, a questão da despersonalização no ritual torna-se central na sua obra, denotando como o indivíduo torna-se apenas um receptáculo, um “cavalo”, durante a possessão pelo *loa* (Sullivan, 2001).

A análise de Sullivan permite que nos aproximemos das questões levantadas acima, ou seja, qual ritual é abordado por Maya Deren e de que modo se dá essa abordagem. Já no parágrafo introdutório é possível pontuar, por um lado, como os objetivos etnográficos de Deren foram afetados pelo contato com os sujeitos de sua pesquisa e, por outro, o impacto da experiência no Haiti sobre a sua criação cinematográfica.

³ No original: “Taking up another neglected dimension of Deren’s work [...] Her early association with African American dancer Katherine Dunham, who was herself trained in anthropology and was a student of Haitian culture, and her continuing contact with Gregory Bateson, Margaret Mead, Joseph Campbell, and Melville Herskovits (Dunham’s mentor at the University of Chicago) form a rich nexus from which Deren developed her own, original theories on Voudoun ritual, possession ceremonies, and social harmony.”. As subseqüentes citações dessa mesma referência são, também, de tradução própria.

A tese defendida pela autora no artigo se faz de extrema relevância diante das questões norteadoras da nossa investigação, visto que ela atesta que “os princípios do *Voudoun* haitiano descritos em *Divine Horsemen* expandiram a visão de Deren enquanto cineasta e inauguraram novas dimensões para o trabalho criativo em etnografia” (Sullivan, 2001, p. 207, tradução própria)⁴. Retomando Nichols (2001),

De fato, a atração de Deren pelas cerimônias de possessão do *Voudoun*, pela dança, brincadeira, jogos e, especialmente, pelo ritual, origina-se na sua crença da necessidade vital de descentralizar nossas noções de *self*, ego e personalidade. [...] ela queria tratar dos aspectos rituais de jornada, busca e descoberta que eram menos pessoais que sociais ou coletivos (Nichols, 2001, p. 8-10)⁵.

Aqui há uma aproximação que se esboça com o filme etnográfico de Jean Rouch, no sentido da sua intenção de compreender o ritual e o transe pelo seu potencial de ressignificação coletiva de códigos sociais, em oposição à visão eurocêntrica estereotipada e pré-concebida de religiões de matriz africana. Nesse sentido, Rouch seguiu a linha dereniana de “esforços para entender a histeria, o transe e o ritual como atos de associação coletiva socialmente localizados, ao invés de uma disfunção pessoal” (Nichols, 2001, p. 13-14)⁶.

Deren, no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, e Rouch, no final dos anos 1950 e prosseguindo pelos anos 1960, compartilhavam da preocupação de realizar filmes etnográficos que se afastassem do olhar exótico. Rouch (1978) demonstra uma preocupação com a responsabilidade e o papel desempenhado pelo cineasta-observador de rituais que, “ao registrar esses fenômenos, tanto os modifica inconscientemente, como é ele mesmo mudado por eles” (pág. 2, tradução própria)⁷. Essa noção menos o intimida do que o impulsiona a assumir a sua implicação, realizando filmes etnográficos em que

o cineasta pode lançar-se num ritual, integrar-se com ele, e acompanhá-lo passo a passo. É um tipo estranho de coreografia que, se inspirada, torna o cinegrafista e o técnico de som não mais invisíveis, mas participantes no evento em andamento (Rouch, 1978, pág. 7-8, tradução própria)⁸.

⁴ No original: “Furthermore, the principles of Haitian Voudoun described in *Divine Horsemen* expanded Deren’s vision as a filmmaker and opened new dimensions for creative work in ethnography.” As subseqüentes citações dessa mesma referência são, também, de tradução própria.

⁵ No original: “In fact, Deren’s attraction to Voudoun possession ceremonies, to dance, play, games, and especially ritual, stemmed from her belief in the vital necessity to decenter our notions of self, ego, and personality. [...] she wanted to address ritual aspects of journey, quest, and discovery that were less personal than social or collective.”

⁶ No original: “[...] in our regard for the self, or subject, with her efforts to understand hysteria, trance, and ritual as socially situated acts of collective association rather than as personal dysfunction.”

⁷ No original: “After this I will show how the filmmaker-observer, while recording these phenomena, both unconsciously modifies them and is himself changed by them”

⁸ No original: “But, paradoxically, it is due to this equipment and this new behavior [...] that the filmmaker can throw himself into a ritual, integrate himself with it, and follow it step by step. It is a strange kind of choreography, which, if inspired, makes the cameraman and soundman no longer invisible but participants in the ongoing event.”

São várias as similaridades com o cinema de Deren. Também ela assumia a intervenção do sujeito do artista na obra e, para além, a defendia como rigor da sua forma ritualística de arte. Esteticamente, a câmara na mão de Rouch já aparecia em filmes de Deren, interessada nas imagens dos corpos e seus movimentos. Ainda assim, há um certo didatismo do etnólogo imbuído no filme etnográfico de Jean Rouch, como por exemplo na narração de “Os Mestres Loucos” (1955), uma intenção não detectada em Deren, mesmo que sua pesquisa tenha culminado em um livro.

Além disso, “*Divine Horsemen* foi um projeto concebido separadamente do filme, sem nenhuma reivindicação de que deveria servir como um suplemento ou guia para as filmagens” (Sullivan, 2001, p. 221)⁹. A abordagem de Maya Deren para com os rituais do vodu haitiano foi, então, uma artística, mais que antropológica. É possível que precisamente essa aproximação distinta justifique, em uma instância, o acesso sem precedentes concedido para que a cineasta registrasse material em filme, fotografia e áudio, e, em outra instância, o seu afastamento da visão etnográfica eurocêntrica exotizante.

Essa preocupação em questionar eticamente os cineastas e seus projetos é proveniente de uma reflexão mobilizada pela leitura de “Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação”, de Ella Shohat e Robert Stam (2006). Nessa análise, os autores traçam historicamente as consequências de uma visão eurocêntrica da cultura, com certo destaque para o cinema tradicional (no sentido de uma lógica Hollywoodiana), estabelecendo de que maneiras essa hegemonia carrega heranças do colonialismo, como o racismo, e como isso se revela nas imagens que, por sua vez, carregam e promovem discursos excludentes.

Enquanto desnudam o eurocentrismo, expondo a construção ideológica do Ocidente como um projeto de cultura única, central e superior, Shohat e Stam conseguem, também, evidenciar outros cinemas, produzidos pelos sujeitos ignorados, silenciados, ou mesmo oprimidos pelo discurso hegemônico. Nesse sentido, o filme etnográfico tem problemáticas históricas e questões em aberto, enquanto herda da antropologia clássica a ambivalência racista que tem no primitivismo e no exotismo alguns expoentes (Shohat; Stam, 2006).

Os autores observam que “nos antigos filmes etnográficos, por exemplo, vozes confiantes e ‘científicas’ falavam a ‘verdade’ sobre os povos nativos, impossibilitados de replicar” (Shohat; Stam, 2006, p. 67, aspas no original). Além disso, a respeito da promoção do cinema enquanto ciência e espetáculo, atestam que

⁹ No original: “*Divine Horsemen* was a project conceived separately from the film, making no claim that it should serve as a supplement or guide to the footage”.

o cinema etnográfico e a etnografia hollywoodiana foram os herdeiros daquele ritual de exibições de objetos humanos reais. [...] Nessas exibições, o mundo era organizado como um espetáculo filiado a uma estética obsessivamente mimética (Shohat; Stam, 2006, p. 155).

Entretanto, como visto, Maya Deren não foi uma antropóloga de origem, mas uma artista de vanguarda. Sullivan (2001) ressalta como Deren não obteve fundos para finalizar sua obra no Haiti nem quando os buscou em setores de financiamento de pesquisas antropológicas de universidades. Cineasta “americana”, porém não-Hollywoodiana, tanto no sentido de não trabalhar na indústria como no de se opor estética e ideologicamente ao modelo industrial hegemônico de cinema, Deren fez da proposta de uma nova forma de fazer fílmico a sua missão artística.

Podemos retomar, então, “Os Mestres Loucos” de Jean Rouch pela oposição que também enfrentou no campo antropológico. Uma vez que “a noção de um ‘corpo em desordem’ demarca o objeto do olhar científico em termos sexuais e raciais, bem como as modalidades institucionalizadas de estudo movidas pelo poder” (Shohat; Stam, 2006, p. 224), sua proposição de documentar os rituais de possessão rompeu com o cientificismo colonialista ao deixar “espaço imaginativo para aquilo que Fanon chamou de ‘loucura criativa’ [...]. Aqui o ritual de transe testemunha o exorcismo coletivo da dominação estrangeira. A desordem física alegoriza uma desordem política mais ampla” (Shohat; Stam, 2006, p. 224).

No coreocinema de Deren, o espaço imaginativo é preenchido pela cosmologia incorporada nas coreografias, numa leitura total do ritual e da cultura haitiana em que

a dança é somente uma parte do ritual, e sua forma é governada por um padrão maior, ao invés de ser contida em si mesma. Essa “lógica” maior é sabida, em vez de constantemente “visível”, e por essa razão a dança pode parecer informe e anárquica (Deren *apud* Sullivan, 2001, p. 214)¹⁰.

Desde os esforços iniciais, o projeto de Maya Deren no Haiti é dotado de um objetivo transcultural, ou seja, buscando as interseções de culturas apartadas, ou mesmo as contribuições passíveis de troca. Deren reconhecia o duplo valor, estético e antropológico, de sua pesquisa. Posteriormente, a convite de Joseph Campbell, Deren escreve *Divine Horsemen* como um diário de campo que permanece uma fonte valiosa de informações sobre o vodu haitiano (Sullivan, 2001).

A forma como Deren tratou as propriedades míticas do *Voudun* haitiano foi um exemplo do que Gregory Bateson chamou de “abordagem artística” na etnografia. [...] Especificamente à abordagem artística, havia uma habilidade de captar sentido inconscientemente através da comunicação icônica ou não-verbal. Posteriormente, ele afirmou que os estudos analíticos e cognitivos da cultura estariam incompletos sem

¹⁰ No original: “[...] dance is only part of the ritual and its form is governed by the larger pattern, rather than being contained in itself. This larger “logic” is known, rather than constantly “visible”, and for this reason the dance may seem itself formless and anarchic.”

“tom emocional ou *ethos*”, algo que o estudo de Deren proporcionou mais que adequadamente.” (Sullivan, 2001, p. 223)¹¹.

O coreocinema dereniano passa, então, por transformações desde o mitológico *Ritual in Transfigured Time*, última obra finalizada antes das excursões de Deren ao Haiti, aos filmes finalizados seguintes, *Meditation on Violence* (1948) e, especialmente, *The Very Eye of Night* (1958). *Ritual* foi a culminância do *development* de técnicas e conceitos contidos no *Anagram*, onde o ritual social é friccionado pelas manipulações de espaço e tempo de Deren. Já os filmes posteriores revelam um câmbio de intenção temática e de intensidade de manipulação do meio cinematográfico como uma forma de tempo.

Com o primeiro capítulo, podemos **situar e analisar os pressupostos da forma ritualística**, partindo principalmente do livro *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946). Ademais, traçamos o caminho percorrido por Deren **da dança ritual ao conceito do coreocinema**, trazendo o tema para dentro de uma perspectiva de Estudos de Cinema, visto que usualmente é trabalhado por pesquisadores de Dança ou Artes. Com esse embasamento teórico-metodológico, podemos dar início a análise dos filmes de Maya Deren, buscando elementos de forma ritualística e do coreocinema, como estabelecidos pela pesquisa.

No segundo capítulo, então, realizamos uma categorização da obra dereniana em fases, afim de facilitar a análise com o objetivo geral de **investigar de que maneiras a noção de ritual de Maya Deren informou (e se transformou ao longo de) seu coreocinema**. Na primeira fase, analisamos os filmes *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945) e *Ritual in Transfigured Time* (1946), tendo em vista a busca por traços do ritual nesse primeiro coreocinema, em relação aos conceitos trabalhados na teoria dereniana. Aqui, o rito de passagem de van Gennep como exposto por Victor Turner (1974, 1982) é apresentado como ferramenta de análise fílmica, pelas relações desenvolvidas nesta pesquisa entre o coreocinema de Maya Deren e a antropologia da performance.

Na segunda fase, partimos da etnografia realizada por Maya Deren no Haiti para entender como o ritual do vodu influenciou o seu coreocinema, em suas interseções com a literatura antropológica. Analisamos algumas das imagens disponíveis das gravações dos rituais do vodu haitiano tendo em vista as suas possíveis características coreocinematográficas, derivadas da primeira fase dereniana. Inversamente, determinamos através de *Divine*

¹¹ No original: “Deren’s treatment of the mythical properties of Haitian Voudoun was an example of what Gregory Bateson called the “artistic approach” to ethnography. [...] Specific to the artistic approach was an ability to unconsciously grasp meaning through iconic or nonverbal communication. He furthermore claimed that analytic and cognitive studies of culture were incomplete without an “emotional tone or ethos”, something that Deren’s study more than adequately provided”.

Horsemen: the living gods of Haiti (2022) de que maneiras a etnografia e a participação de Deren nos rituais influenciaram a sua noção de arte e cinema desse ponto em diante.

Por extensão, esse momento da pesquisa localiza Maya Deren no campo da antropologia visual, com as devidas ressalvas à não finalização de seu filme etnográfico, detendo-nos às imagens isoladas, ao comentário da cineasta acerca do processo, e aos estudos sobre essa fase de seu cinema. Pode-se, desse modo, identificar a perspectiva etnográfica em que *Divine Horsemen* se enquadra, com que autores dialoga, e suas contribuições para o campo.

Na terceira fase, pela análise das influências da mitologia do ritual do vodu haitiano refletidas na iconografia dos filmes *Meditation on Violence* (1948) e *The Very Eye of Night* (1958), buscamos compreender formalmente as características únicas do coreocinema desenvolvido neste último momento de sua obra como uma atualização da forma ritualística proposta por Maya Deren.

No terceiro capítulo, destacamos a relevância e as características da montagem no coreocinema dereniano, em diálogo com a cosmologia e a forma do ritual do vodu haitiano, bem como com estéticas de montagem cinematográfica, como apresentadas por Vincent Amiel (2007). Estabelecemos, portanto, como a montagem de Maya Deren constrói ritmo articulando pressupostos da forma ritualística, e tendo por base preceitos do cinema vertical.

Afinal, evocamos a estrutura anagramática que Maya Deren empreendeu em *Anagram*, e **buscamos compreender o coreocinema dereniano de uma perspectiva total em que as partes são atadas pelo elo formal do ritual**. A interdisciplinaridade da pesquisa não é, por isso, somente propositiva, mas está desde o princípio no seu objeto, a forma fílmica de Maya Deren: uma cineasta informada pela dança, uma dançarina informada pela antropologia, uma antropóloga informada pelo cinema, e demais recombinações possíveis. Assim, é possível realizar uma investigação compreensiva de sua obra mantendo o diálogo entre filme e teoria, e atender aos objetivos específicos permitindo uma fluidez entre as descobertas de cada capítulo, tendo em vista o caráter de *development* do processo criativo de Maya Deren.

Nesta pesquisa, pensamos a interdisciplinaridade, a multiplicidade artística ou, ainda, a perspectiva multiculturalista de Maya Deren em consonância com a experiência do “Ser Afetado”, como no artigo de Jeanne Favret-Saada (2005). Aqui, o lugar do afeto não é rejeitado em nome do distanciamento científico, mas acolhido como uma dimensão do trabalho de campo. Maya Deren foi iniciada no vodu haitiano, participou dos rituais não apenas com a mediação dos aparatos da câmera, do gravador, mas implicou diretamente o seu corpo.

Favret-Saada fala do “participar” e do ser afetado partindo, também, de experiência própria:

Ora, eu estava justamente no lugar do nativo, agitada pelas “sensações, percepções e pelos pensamentos” de quem ocupa um lugar no sistema da feitiçaria. Se afirmo que é preciso aceitar ocupá-lo, em vez de imaginar-se lá, é pela simples razão de que o que ali se passa é literalmente inimaginável, sobretudo para um etnógrafo, habituado a trabalhar com representações: quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los. (Favret-Saada, 2005, p. 159).

Deren observa a potência do afeto quando trata das distinções entre a dança “secular” das culturas ocidentais e a dança “moral ou com princípios” do Haiti, destacando a forma como “a dança secular, que transmitia um ‘ethos’ particular ao dançarino, argumentou ela, contrastava drasticamente com a dança *com princípios* que ela observou, ‘cuja própria *raison d’être* é a intenção de afetar o participante, de forma tal que o ato físico cria um estado psíquico” (Sullivan, 2001, p. 216, grifos no original)¹².

“A experiência, afirmava Deren, era essencial à investigação do mito” (Sullivan, 2001, p. 226)¹³. Ao mesmo tempo, “ocupar tal lugar afeta-me, quer dizer, mobiliza ou modifica meu próprio estoque de imagens, sem contudo instruir-me sobre aquele dos meus parceiros” (Favret-Saada, 2005, p. 159). Pode-se afirmar que o “estoque de imagens”, metafórico e também fílmico e fotográfico, de Maya Deren foi mobilizado e modificado pela afetação do vodu haitiano. A respeito da instrução sobre o afeto do outro, a não-finalização do filme pelas mãos de Deren nos permite tão somente supor que tenha sido uma de suas dificuldades.

Segundo Sullivan, “Deren se deu conta que o filme era um estado incompleto para a representação de estados *com princípios*, e, insistiu ela, na melhor das hipóteses um cineasta etnográfico poderia apresentar uma representação fiel das cerimônias” (Sullivan, 2001, p. 217, grifo no original)¹⁴. Ainda assim, tanto as filmagens quanto o livro *Divine Horsemen* têm sido, cada vez mais, reconhecidos pela sua contribuição antropológica ímpar acerca do vodu haitiano.

A conclusão do artigo de Moira Sullivan elenca os termos sobre os quais um estudo mais aprofundado da experiência etnográfica de Maya Deren no Haiti encontra sua relevância tanto para o cinema como para a antropologia. Dentre os pontos destacados, a autora aponta que,

usando uma metodologia que envolvia extensões sensoriais bem como mecânicas da percepção humana, ela proporcionou uma cartografia dos domínios internos e externos da experiência. Sua obra combina as dimensões tanto especulativas quanto táteis, evidentes nas suas filmagens, com a documentação da sua observação participante do *Voudoun* haitiano.

¹² No original: “Secular dance, which imparted a particular “ethos” to the dancer, she argued, contrasted sharply from the *principled* dance she observed, “whose very *raison d’être* is the intent to affect the participant, the means by which the physical act creates a psychic state”.”

¹³ No original: “Experience, Deren insisted, was essential to the investigation of myth”.

¹⁴ No original: “Deren realized that film was an incomplete state for the representation of *principled* states, and, she insisted, at best the ethnographic filmmaker could present a faithful representation of the ceremonies”.

O encontro de Deren no Haiti a forçou a reavaliar as formas de representação dominantes na cultura ocidental. Ela adentrou áreas que eram o território do etnógrafo ortodoxo à procura das características mitológicas de uma religião. Essa perspectiva fez com que ela filmasse de uma maneira autêntica, permitindo que ela capturasse a imaginação dos rituais que observou. (Sullivan, 2001, p. 228)¹⁵.

Resta debruçarmo-nos sobre o acervo da sua experiência, a sua obra cinematográfica, sua teoria de cinema e sua etnografia, e buscar compreender o processo do afeto ritualístico de Maya Deren, entendendo que “aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer [...]. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível” (Favret-Saada, 2005, p. 160). Essa concepção processual e uma perspectiva de análise circular do coreocinema de Maya Deren reconhecem nas oscilações, nas repetições espiraladas de sua arte, o seu potencial.

¹⁵ No original: “Using a methodology that involved the sensorium as well as mechanical extensions of human perception, she provided a cartography of inner and outer domains of experience. Her work combines both speculative and tactile realms, evident in her footage, and the documentation of her participant observation of Haitian Voudoun. Deren’s encounter in Haiti forced her to reevaluate the dominant representational forms used in Western culture. She entered areas that were the turf of the orthodox ethnographer in search of the mythological characteristics of a religion. This perspective caused her to film in an authentic way, allowing her to capture the imagination of the rituals she observed”.

2. FORMA RITUALÍSTICA E COREOCINEMA

Coreografia e ritual aparecem entrelaçados no cinema de Maya Deren. Com a intenção de se utilizar da forma fílmica de maneira imaginativa, a cineasta encontrou na dança e na antropologia elementos que a auxiliaram a se apropriar da realidade e, a partir dela, criar o seu cinema de vanguarda experimental. Esta pesquisa busca caminhos possíveis de responder quais foram tais elementos e, para dar início a essa investigação, tentaremos elucidar por que Maya Deren se aproximou de uma outra arte e de uma ciência para consolidar conceitual e formalmente o seu coreocinema.

Para Annette Michelson (2001), em *Poetics and Savage Thought: about Anagram*, o esforço dereniano de definir um projeto de cinema influenciou tanto a sua como as subsequentes gerações de cineastas experimentais, de maneira comparável ao projeto canônico eisensteiniano, devido a

uma constante e íntima articulação entre teoria e prática, uma preocupação implacável com a sistematização, a determinação de basear práticas inovadoras na teoria. E, é claro, a maneira como teoria e prática figuram uma relação de tensão frutífera e em aberto, em divergência com aquelas da produção industrial de sua época (Michelson, 2001, p. 27, tradução própria)¹⁶.

Por investigar essa “sistematicidade que pudesse proporcionar bases sólidas e legitimação para suas práticas radicalmente inovadoras” (Michelson, 2001, p. 27)¹⁷, buscando evidenciar relações entre elementos da teoria e dos filmes de Maya Deren – e, especialmente, por partir da própria teoria dereniana como referencial teórico de análise sobre seu cinema –, esta pesquisa se enquadra metodologicamente no campo da Teoria de Cineastas.

Como defende Jacques Aumont (2004), “o cineasta que se considera um artista pensa em sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo. É essa obsessão que me pareceu estar no centro da *teoria dos cineastas*” (Aumont, 2004, p. 8, grifo no original). E, ampliando, “minha aposta é que os cineastas teóricos esclarecem, sem simplificá-los, os problemas teóricos mais importantes, porque os enfrentam em nome de uma prática” (Aumont, 2004, p. 13).

Fernanda Ianoski Ferro (2023), na sua pesquisa “A realidade criativa nas obras da cineasta Maya Deren”, recorre à Teoria de Cineastas¹⁸ para também compreender as

¹⁶ No original: “The sense of a constant and intimate articulation of theory with practice, a relentless concern with systematization, the determination to ground innovative practice in theory. And, of course, the manner in which both practice and theory stand in relation of fruitful, unresolved tension, at variance with those of industrial production in her time”.

¹⁷ No original: “I want, however, at this point to stress their common desire for a systematicity that could provide the solid basis and legitimation of their radically innovative practices”

¹⁸ Ferro (2023) aborda a preferência de nomear a abordagem como “teoria *de* cineastas”, ao invés de “teoria *dos* cineastas”, visando equidade de gênero.

elaboraões teóricas de Deren na análise de sua filmografia. Segundo a autora, partindo de revisão bibliográfica sobre a abordagem, “o que interessa para a Teoria de Cineastas são os pensamentos, as reflexões e as articulações do próprio cineasta enquanto artista, conferindo a ele também um papel de destaque ao se pensar o cinema” (Ferro, 2023, p. 42).

Retomando a proposta de Aumont (2004) de “pensar/considerar os cineastas como teóricos e apontar características do que pode ser um cineasta artista” (Ferro, 2023, p. 43), Ferro aponta movimentações de pesquisadores contemporâneos da Teoria de Cineastas com o objetivo central de “aproximar a teoria do cinema com quem realiza o cinema, buscando sempre as fontes primárias desses sujeitos (textos, filmes, entrevistas etc.), identificando assim pensamentos **formais** sobre cinema” (Ferro, 2023, p. 44, grifo nosso). Desse modo, o que se constitui é uma espécie de “teoria do cinema a partir de cineastas”, algo que interessa à nossa pesquisa acerca de Maya Deren.

Em primeiro lugar, é interessante pontuar na biografia de Maya Deren o que nos dá pistas de sua relação com a dança, com a antropologia e de (como isso exerceu influências sobre) sua adoção do cinema enquanto forma de criação artística principal. A sua relação com Katherine Dunham é potencialmente a evidência mais elucidativa. Bailarina, coreógrafa, antropóloga e ícone da dança afro-americana, Dunham dirigiu sua própria companhia, a Katherine Dunham *Dance Company*, e realizou pesquisas de campo sobre a dança em países afro-caribenhos.

Em 1941, poucos anos antes de empreender seu primeiro filme, Maya Deren buscou Katherine Dunham para que colaborassem num livro infantil acerca da origem e dos significados de danças. Não há notícias da efetivação dessa pesquisa. Entretanto, durante o ano seguinte, Deren ocupou a posição de secretária pessoal e da companhia de Dunham, que fizera sua etnografia na década anterior. Desse modo, Deren pode não somente sorver de extenso material antropológico, mas acompanhar proximamente uma companhia de dança dedicada às expressões diaspóricas que Dunham estudava e perfomava (Sullivan, 2001; Cleghorn, 2016).

A seguir, Maya Deren deu início à sua pesquisa sobre danças rituais, publicando o ensaio *Religious Possession in Dancing* em 1942 (Cleghorn, 2016), o que revela a imbricada relação entre ritual e coreografia presente desde os primeiros momentos de sua obra, aqui ainda teórica. Por que, então, partindo de formação acadêmica em literatura e de identificação com a dança, aventurar-se na forma de arte relativamente nova do cinema?

2.1 Pressupostos da forma ritualística

No ensaio *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, em que Maya Deren (1946) propõe uma organização de ideias reflexivas de seu processo criativo, sem com isso defendê-las como um manifesto teórico taxativo e fechado a mudanças, a cineasta demonstra o interesse de explorar, quase que cientificamente, “a primeira nova forma de arte em séculos” (Deren, 1946, p. 6, tradução própria)¹⁹. Esse livro é, ao mesmo tempo, uma crítica abrangente à ambivalência da modernidade e sua manifestação nas formas de arte da cultura moderna, e uma defesa do potencial do cinema para superar essa ambivalência através de controle consciente e manipulação criativa.

Ao tocar questões ontológicas da arte e do cinema, como as relações estéticas entre natureza, realidade e forma, Maya Deren insere-se na literatura da teoria do cinema e abre um caminho de contribuições com o seu legado, tanto teórico quanto filmico. Preocupada em identificar princípios próprios ao cinema para reivindicá-lo como uma forma de arte em si, mais que uma técnica ou apenas um meio, Deren parte para uma investigação dos princípios provenientes de outras artes e assimilados a ele.

Enquanto que para a ciência a modernidade significou a admissão da consciência criativa, ainda (ou especialmente) quando isso resultasse no domínio e exploração da natureza, as artes modernas se constituíram na hesitação do ser humano entre identificar-se como uma entidade racional moralmente responsável ou como apenas outro fenômeno natural, submetido a regras invioláveis e efeitos inevitáveis. Nas artes, essa ambiguidade revela-se na exaltação de um naturalismo com uma fachada de viés científico (Deren, 1946).

Interessada em um outro fazer artístico e cinematográfico, na contramão do realismo naturalista dominante no cinema hegemônico (industrial, hollywoodiano) daquele momento, Maya Deren defende uma arte engajada pela consciência criativa. Enquanto atesta que “as formas do homem são o resultado de uma manipulação controlada de acordo com motivação e intenção”, ela aponta, entretanto, que “a manifestação de muita de nossa arte (com a qual estou aqui especialmente preocupada) revela, em termos gerais, um esforço de alcançar as formas da natureza” (Deren, 1946, p. 9)²⁰.

¹⁹ No original: “In the effort to apply the currently accepted esthetic theories to the first new art form in centuries, I have found it necessary to re-examine and re-evaluate principles which had become so ‘understood’ a quality of other arts as to have constituted, for the past century, the unquestioned premises of creative action”. As subseqüentes citações dessa mesma referência são, também, de tradução própria.

²⁰ No original: “But the forms of man are the result of a manipulation controlled according to motivation and intention. [...] The manifestation of much of our art (with which I am here specifically concerned) reveal, by and large, an effort to achieve the forms of nature”.

A ciência tem por método a violação da integridade natural para a invenção de algo novo, visto que “para o homem, jamais foi suficiente meramente entender as dinâmicas de uma realidade que continuaria, em todo caso, a existir independentemente de suas análises” (Deren, 1946, p. 12)²¹. O realismo naturalista, ao negar a realidade artificial criada pela arte em defesa da manutenção das “condições naturais”, furta-se à metodologia científica que julga evocar. Assim, acaba por descrever as experiências de real do artista.

Para Deren, “a tarefa de criar formas tão dinâmicas quanto as relações nos fenômenos naturais é a questão central tanto do cientista quanto do artista” (Deren, 1946, p. 12)²². A constante equiparação com a ciência reflete também em Maya Deren, assim como no naturalismo, um apreço científicista ou, em suas palavras, uma busca por “princípios metodológicos básicos que, devidamente ajustados às condições imediatas de outras questões, podem levar a triunfos similares” (Deren, 1946, p. 21)²³.

A sua preocupação com a função desempenhada pelas formas de arte desenvolvidas por seus contemporâneos pode ser considerada um esforço de delimitar um *ethos* para o cinema, como observado por Michelson (2001), para quem “Maya Deren aparece como uma figura especialmente proeminente, a pioneira que localizou e definiu as questões, opções e contradições do cinema como uma prática artística” (Michelson, 2001, p. 21)²⁴. Para a autora, *Anagram* definiu, em certa medida, os termos para a vanguarda do Novo Cinema Americano, em sua oposição aos códigos e convenções narrativas hegemônicas.

Anagram apresenta

a construção de um *ethos* [...], uma estética geral [...], e uma ontologia do cinema [...] informadas por uma análise crítica dos desdobramentos da produção de cinema contemporânea inseridos num contexto geral sociopolítico. Percebe-se, entretanto, que o projeto de uma ontologia está fundido e, em certo grau, confundido com uma estética, esta apresentada como uma poética (Michelson, 2001, p. 28)²⁵.

Nessa “ontoestética” dereniana, a forma era indissociável da moral: “para o artista sério, a questão estética da forma é, essencialmente, e simultaneamente, uma questão moral. [...] a

²¹ No original: “For man it has never been enough to merely understand the dynamics of a reality which would continue, in any case, to exist independently of his analysis”.

²² No original: “The task of creating forms as dynamic as the relationships in natural phenomena, is the central problem of both the scientist and the artist”

²³ No original: “The impulse behind my insistent concern with the triumphant achievements of science is most elemental: I believe simply that an analysis of any of man’s achievements may reveal basic principles of methodology which, properly adjusted to the immediate conditions of other problems, may lead to similar triumphs”

²⁴ No original: “[...] Maya Deren stands as an especially salient figure, the pioneer who located and defined the issues, options, and contradictions of filmmaking as an artistic practice”

²⁵ No original: “Deren’s triple project is, as a close reading of the text reveals, the construction of an *ethos* (in the three texts of column A), a general aesthetic (elaborated in the three texts of column B), and a cinematic ontology (adumbrated in column C). And all three sections are informed by a critical analysis of developments in contemporary film production seen within a general sociopolitical context. One notes, however, that the project of an ontology is fused and, to some extent, confused with an aesthetic, itself presented as a poetics”

forma de uma obra de arte é a manifestação física de sua estrutura moral” (Deren, 1946, p. 37)²⁶. Era, então, papel do artista superar a função da obra de arte como, apenas, expressão de uma individualidade, e essa superação se daria através da forma não como um fim em si, mas como “o resultado da aplicação do seu talento individual às questões morais que têm sido a preocupação da relação entre os seres humanos e o divino, e a evidência dessa comunicação privilegiada” (Deren, 1946, p. 20)²⁷.

Estudando as formas de arte modernas, Maya Deren destaca que os ideais de especialização e sua respectiva divisão em territórios de conhecimento coíbem que se compreenda o homem e a arte de uma perspectiva total e relacional. Em contraponto, em expressões artísticas como as de sociedades primitivas, “orientais”, e da Grécia antiga, por exemplo, emergem similitudes de elementos formais compartilhados por culturas não-relacionadas, a que Deren opta por chamar de ritualísticos (Deren, 1946).

A analogia entre o ritual no teatro da Grécia antiga e nos dramas sociais foi o pontapé da antropologia da performance de Victor Turner, desenvolvida durante a década de 1980. Segundo Silva (2005), “esse autor parece sugerir que, no processo da vida social, os dramas emergem demarcando a relação dialética entre “estrutura” (que representa a realidade cotidiana) e antiestrutura (momentos extraordinários, definidos pelos “dramas sociais”)” (Silva, 2005, p. 37).

É possível traçar um paralelo entre essa visão do conflito e da antiestrutura no ritual social com a perspectiva dereniana da forma de arte ritualística. Ao contrário da proposta naturalista de constituir uma forma de arte de “emoções ‘comuns e reconhecíveis’ ocorrendo num plano referencial ‘comum e realista’ e apresentado na ‘linguagem comum do cotidiano’” (Deren, 1946, p. 22)²⁸, buscando assim maior comunicabilidade com as massas, Deren enxerga nos precedentes históricos da forma ritualística (neste ponto, a tragédia grega)

²⁶ No original: “For the serious artist the esthetic problem of form is, essentially, and simultaneously, a moral problem. Nothing can account for the devoted dedication of the giants of human history to art form save the understanding that, for them, the moral and esthetic problems were one and the same: that the form of a work of art is the physical manifestation of its moral structure”

²⁷ No original: “Even when it is not the anonymous primitive ritual, the ritualistic form is not the expression of the individual nature of the artist; it is the result of the application of his individual talent to the moral problems which have been the concern of man’s relationship with deity, and the evidence of that privileged communication”.

²⁸ No original: “The ‘realists’, critical of the esoteric aspects of sur-realism, propose an art form constituted of ‘common, recognizable emotions’ occurring in a ‘common, realistic’ frame of reference, and presented in the ‘common language of every day speech’”.

emoções universais apenas por generalização, mas extraordinárias na sua qualidade imediata [...], resultando de circunstâncias extraordinárias e articuladas no discurso mais incomum e altamente estilizado (Deren, 1946, p. 22)²⁹.

Seriam, então, características da forma ritualística: 1) a criação de uma experiência não-referenciada em espaço e tempo específico, dotada de uma lógica própria e, portanto, válida para qualquer espaço e tempo, pois independente de condições contextuais particulares; 2) o indivíduo não como fonte da ação dramática, mas como mais um elemento, em certo sentido despersonalizado, no todo dramático. Desse modo, o indivíduo “se torna parte de um todo dinâmico que, como em todas essas relações criativas, em contrapartida, dota suas partes de uma porção do seu sentido mais amplo” (Deren, 1946, p. 20)³⁰.

Podemos relacionar a característica de uma experiência contextualizada em si própria, destacando-se da realidade imediata, ao conceito de liminaridade do ritual. A antiestrutura de que fala Turner é um espaço-tempo específico, liminar à estrutura social, e que opera, ao mesmo tempo, instituindo uma reflexão sobre essa estrutura (Silva, 2005). O conceito de arte e a proposta de cinema de Maya Deren buscam formalmente o ritual para que a realidade criada artisticamente, constituindo seu espaço-tempo próprio e específico, independa do real concreto, que por sua vez proporciona os elementos da criação.

Antecipando os dilemas do seu artigo “Cinema: o uso criativo da realidade” (Deren, 2012), uma atualização teórica no momento final de sua obra, Deren aponta que a forma ritualística “reflete também a convicção que tais ideias são melhor exploradas quando abstraídas das condições imediatas da realidade e incorporadas num todo artificial, criado, estilizado em termos da máxima efetividade” (Deren, 1946, p. 20)³¹. Ou seja, essa arte é liminar à medida em que é proveniente da realidade sem sê-la pertencente e dependente.

Tratando-se do indivíduo que, no ritual, é dotado de sentido pela lógica total, a visão de Deren converge com a noção de Turner sobre a possibilidade de, nos dramas sociais, os atores à margem dessa sociedade “representarem, simbolicamente, papéis que correspondem a uma posição invertida em relação ao *status* ou condição que ordinariamente possuem no quadro hierárquico da “estrutura social”” (Silva, 2005, p. 38).

O vodu haitiano, que será o foco de Maya Deren a partir da segunda fase de sua obra, é uma manifestação religiosa diaspórica, de descendentes de africanos escravizados, amplamente

²⁹ No original: “On the contrary, the most popular theatres – the Elizabethan and the Greek – dealt with emotions universal only by generalization, but extraordinary in their immediate quality (Hamlet and Oedipus), resulting from extraordinary circumstances, and articulated in a most uncommon, highly stylized speech.”

³⁰ No original: “He becomes part of a dynamic whole which, like all such creative relationships, in turn, endow its parts with a measure of its larger meaning”.

³¹ No original: “The ritualistic form reflects also the conviction that such ideas are best advanced when they are abstracted from the immediate conditions of reality and incorporated into a contrived, created whole, stylized in terms of the utmost effectiveness”

rejeitada pelas classes dominantes, média e alta, do Haiti (Deren, 2022). Mais adiante neste trabalho, quando da análise dos elementos ritualísticos nos filmes, poderemos observar como essa definição de ritual em *Anagram* se relaciona com a etnografia realizada por Deren em *Divine Horsemen*, o projeto de documentário haitiano que resultou num livro homônimo, e em que medida se confirma ou se é contraposta e transformada.

A despersonalização do indivíduo na forma ritualística remonta também ao conceito de *communitas*, a antiestrutura gerada espontaneamente pela relação entre valores coletivos, e que também tem por característica a liminaridade, porque

se situa às margens da estrutura social e consiste em “momentos extraordinários”, como os “dramas rituais”, “ritos de passagens”, etc., que vêm interromper o fluxo “normal” da vida cotidiana. Sendo assim, a *communitas*, de acordo com Turner, tende a caracterizar-se pela efemeridade (Silva, 2005, p. 38).

Neste ponto da despersonalização, Maya Deren afasta-se, também, do surrealismo, movimento ao qual sua obra é reiteradamente associada, até os dias atuais. Ute Holl (2001) discute essa divergência a partir da discordância teórica e estética (que provocou certa rivalidade pessoal) entre Deren e a poeta Anaïs Nin, que foi amiga de Deren até atuar em seu filme *Ritual in Transfigured Time*, do qual trataremos no capítulo seguinte. Holl (2001) nos indica que “ambas transformaram suas vidas em experimentos artísticos” (Holl, 2001, p. 151, tradução própria)³².

Nin, influenciada pela psicanálise freudiana, refletia na sua literatura as perspectivas de identidade, autorreflexão e percepção derivadas de sua leitura acerca do narcisismo. Deren, por sua vez, mais alinhada à psiconeurologia (herdada de seu pai, o psiquiatra Solomon Derenkowsky), buscava compreender as afetações da cultura sobre os indivíduos e experimentar com as noções de representação na arte. Segundo Holl (2001), para Deren, “representação e identidade na arte são uma questão de transformação técnica” (Holl, 2001, p. 154)³³.

A forma ritualística está fundamentada nessa potência metamórfica da arte que, no coreocinema de Maya Deren, afeta não somente as técnicas de filmagem e montagem como a abordagem para com os personagens de suas obras. Como aponta Holl,

a imagem do “self” num filme continua sendo apenas uma representação do corpo fisicamente real até que um diretor use toda sua habilidade e truques pra transformá-la em arte. Nesse caso, o “self” torna-se “outro”. Esse processo é, como qualquer ritual, uma transformação violenta (Holl, 2001, p. 154).³⁴

³² No original: “Both turned their lives into artistic experiments”. As subseqüentes citações dessa mesma referência são, também, de tradução própria.

³³ No original: “For her, representation and identity in art are a matter of technical transformation.”

³⁴ No original: “The picture of the “self” on film remains a plain representation of the physically real body until a director uses all his craft and tricks to transform it into art. In this case the “self” becomes “another.” This process is, like any ritual, a violent transformation.”

Essa técnica, a que Nin chamou de “desilusão narcísica através do cinema” (Holl, 2001, p. 154)³⁵, relaciona-se diretamente à despersonalização da forma filmica ritualística. Esses indivíduos despersonalizados de seus filmes são mais um elemento de criação, transformados – ou elevados – de personagens de uma história a uma parte do todo filmico. O distanciamento que Deren toma do narcisismo – ou das influências da psicanálise sobre noções de identidade, representação e percepção na arte – resulta de sua consideração pelos efeitos coletivos, sociais, sobre o indivíduo:

Deren, por sua vez, argumenta que é uma ilusão acreditar num ego consistente e autônomo dentro de si. Para encontrar as condições e determinações do *self*, deve-se entender as técnicas sociais que o produzem, que engrenam seu funcionamento. As fontes que afetam a mente, as técnicas que constroem identidade, são encontradas fora do indivíduo (Holl, 2001, p. 163)³⁶.

Portanto, segundo Holl (2001), ainda que os filmes de Maya Deren apresentem similaridades estéticas e técnicas com a forma de arte surrealista, especialmente pelos processos do onírico e pelos seus procedimentos de “isolamento e estranho rearranjo de certos objetos, suas técnicas de fragmentar e depois remontar tempo e espaço, sujeitos e objetos” (Holl, 2001, p. 163)³⁷, a forma ritualística dereniana tem a cultura e a coletividade como fonte, método e alvo de transformações.

Cabe ao cineasta da forma ritualística explorar a sua criatividade conscientemente, usando o filme como instrumento de suas transformações, tendo em vista os efeitos de emoções e sensações pretendidos. “Cinema é um ritual coletivo. É uma questão de transformação técnica, não de neurose individual. [...] Deren planejou seus filmes em termos ritualísticos: um método de estimular emoção e percepção através de uma técnica coletiva” (Holl, 2001, p. 161)³⁸.

Para Deren, os surrealistas falhavam, então, tanto na criatividade, por resumir as suas técnicas de criação a expressões de um *self* inconsciente, quanto na incompreensão dos efeitos da cultura em seu processo criativo. Afinal, para Holl (2001), “usando técnica cinematográfica, Deren se propôs a produzir uma realidade com a qual os surrealistas poderiam apenas sonhar” (Holl, 2001, p. 164)³⁹.

³⁵ No original: “narcissistic disillusionment through film”.

³⁶ No original: “Deren instead argues that it is an illusion to believe in a consistent, self-contained ego within. To find the conditions and determinations of the self, one has to understand the social techniques that produce it, that gear it to its functions. The sources that affect the mind, the techniques that construct identity, are to be found outside the individual.”

³⁷ No original: “In fact, her own methods bear a strong resemblance to surrealistic procedures: the isolation and the strange rearrangement of certain objects, her techniques of fragmenting and then reassembling time and space, subjects and objects.”

³⁸ No original: “Cinema is a collective ritual. It is a matter of technical transformation, not of individual neuroses. [...] Deren planned her film work in ritualistic terms: a method of stimulating emotion and perception through a collective technique”.

³⁹ No original: “Using film technique Deren set out to produce a reality of which the surrealists could only dream.”

A forma ritualística produz uma arte menos interessada em revelar a realidade, porque a ciência já o faz, e que é ao mesmo tempo, e segundo a sua propositora, mais o equivalente artístico da ciência moderna que o naturalismo (que atesta aproximar-se do rigor científico), tanto

em seu método – uma manipulação consciente designada a criar efeito, em contraste às compulsões espontâneas da expressão – e em seus resultados – a realidade nova, artificial, em contraste à revelação ou recapitulação de uma que já existe (Deren, 1946, p. 20, grifos no original)⁴⁰.

Um outro elo possível entre a forma ritualística de arte de Maya Deren e a antropologia da performance é através da conexão que Richard Schechner propõe entre ritual e teatro. Para este autor, tais eventos performáticos não são dicotômicos, mas polos de um *continuum* definido em termos de objetividade. Segundo Silva (2005),

as preocupações de Schechner incidem sobre os diferentes tipos de performances, estético-teatrais: como são “construídas” pelos seus participantes, em diferentes situações e contextos culturais diversos, que efeitos tais *experiências* tendem a produzir (Silva, 2005, p. 63).

Tomando, de certa maneira, o caminho inverso de Turner, Schechner parte de sua experiência como diretor de teatro para estabelecer contatos com o pensamento antropológico. Um dos pontos de contato propostos por Schechner se dá na reflexão sobre as transformações “do ser e/ou consciência”, temporárias ou permanentes, atingidas pelos performers (e também nos espectadores) pelo ato de performar.

Partindo de uma perspectiva sócio-histórica de reflexões do pós-guerra, e estimulada pelas descobertas da teoria da relatividade, a insistência de Maya Deren por uma forma de arte que criasse relações dinâmicas, em que as interações entre as partes produzissem mais que a sua soma e, assim, se transformassem e transfigurassem, estava diretamente atrelada à conscientização do papel do artista.

Renunciar ao ponto de referência natural – a lógica natural e a integridade de uma realidade existente – não é, como presumido comumente, uma fuga ao labor da verdade. Ao contrário, coloca sobre o artista toda a responsabilidade de criar uma lógica tão dinâmica, integrada e atraente como aquelas que abundam na natureza (Deren, 1946, p. 23)⁴¹.

Essa concepção decorre, em larga medida, de sua visão a respeito do artista de sociedades primitivas, cuja função era representar os princípios morais, políticos e práticos de sua mitologia perante a comunidade. Desse modo, ele precisava criar formas reais com autoridade sobrenatural, englobando funções mitológicas, materiais e estéticas, “assim, as obras

⁴⁰ No original: “In its method – a conscious manipulation designed to create effect, in contrast to the spontaneous compulsions of expression – and in its results – the new, man-made reality, in contrast to the revelation or recapitulation of one which exists”.

⁴¹ No original: “To renounce the natural frame of reference – the natural logic and integrity of an existent reality – is not, as is popularly assumed, an escape from the labor of truth. On the contrary, it places upon the artist the entire responsibility for creating a logic as dynamic, integrated and compelling as those in which nature abounds”.

de arte de culturas primitivas compreendem e realizam todo um sistema de ideias dentro de sua forma” (Deren, 1946, p. 15)⁴².

Isso nos remete às observações de Schechner (2011) sobre a liminaridade das performances tradicionais e sua relação específica construída com o público de espectadores: “as transformações do ser que compõem a realidade da performance evidenciam a si mesmas em todo tipo de anacronismos e combinações estranhas e incongruentes que refletem as qualidades liminais da performance” (Schechner, 2011, p. 215). Para esse autor, a performance lida, ao mesmo tempo, com “o mundo da existência contingente como objetos e pessoas comuns e o mundo da existência transcendental como implementos mágicos, deuses, demônios, personagens” (Schechner, 2011, p. 215).

Quando vai tratar das similaridades e distinções entre os ritos das sociedades primitivas e as expressões artísticas das sociedades ocidentais modernas, Turner estabelece estas últimas como liminoides, demarcando aproximações e afastamentos. Particularmente nas primeiras, a liminaridade se faz coletiva e diz respeito à estrutura social, enquanto nas outras os fenômenos culturais “liminoides” se dão de forma mais individualizada. Por outro lado, as semelhanças se encontram “na dimensão da criatividade, reflexividade e ruptura temporária do fluxo da vida social demarcados pelos eventos simbólicos e culturais” (Silva, 2005, p. 41).

Por meio da forma ritualística, Maya Deren ambiciona uma aproximação da arte com os fenômenos liminares, por se afastar da hegemonia da indústria cultural e da lógica de consumo das obras enquanto produto, vislumbrando o potencial artístico de transformação do real e do ser. Desse modo, analisando pelas lentes de Victor Turner, Deren vislumbra a arte enquanto performance estética no sentido em que ela propicia “uma *experiência* singular, que é, ao mesmo tempo, “reflexiva” e da “reflexividade”” (Silva, 2005, p. 43, grifo no original).

Afinal, Deren chega ao filme como meio de pôr em prática a forma ritualística devido às características próprias e exclusivas ao meio cinematográfico: poder partir da realidade em si como elemento criativo, para manipular tempo e espaço (e movimento) de forma a construir uma realidade nova, imaginada, própria ao filme. É essa a premissa básica do cinema dereniano, que vai se constituir de maneira teórica e prática assimilando elementos rituais e coreográficos para viabilizar a efetivação de suas intenções.

Para criticar o naturalismo no cinema, Deren retorna à fotografia e à sedução exercida pela sua impressão de realidade. A iconicidade indexal da imagem fotográfica, especialmente quando se trata da mídia analógica (filme fotográfico e película), evoca a presunção de que a

⁴² No original: “Thus the art works of primitive cultures comprehend and realize a whole system of ideas within their forms”.

fotografia é a reprodução fiel da realidade. E, para além, a produção dessas imagens inverte os fatores do processo criativo: não é mais o artista que está entre realidade e a imagem que produz, mas o próprio aparato fotográfico que interpela a realidade e o artista (Deren, 1946, 2012).

Segundo Ismail Xavier (2005), o modo como vai-se lidar com essa característica específica da imagem fotográfica e, por consequência, cinematográfica, é o que determina as diferentes propostas estético-ideológicas do cinema. A questão da opacidade e da transparência é o fio condutor do estudo de Xavier (2005) no seu livro “O Discurso Cinematográfico”, uma síntese das teorias cinematográficas que conceituaram modos de fazer fílmico, em relação ao nível desejado de identificação do espectador com a obra.

Não coincidentemente, Xavier introduz a discussão do primeiro capítulo, “A janela do cinema e a identificação”, ancorando-se na explicação de Deren (2012) sobre a iconicidade e indexicalidade da imagem fotográfica, segundo quem a imagem estabelece um sentido negativo a partir da semelhança, ou seja, ao parecer algo, revela, em realidade, não o ser.

O termo imagem (originalmente baseado em imitação) significa, em sua primeira acepção, algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real; no próprio ato de especificar a semelhança, tal termo distingue e estabelece um tipo de experiência visual que não é a experiência de um objeto ou pessoa real (Deren *apud* Xavier, 2005, p. 17).

Isso estabelece a imagem como ícone, como explica Xavier (2005): “em princípio, a imagem denota alguma coisa pelo fato de, ao ser percebida visualmente, apresentar algumas propriedades em comum com a coisa denotada” (Xavier, 2005, p. 17). Mas a imagem fotográfica e cinematográfica é também um índice da realidade, o que as diferencia de outras formas de arte predicasadas na imagem, “dado que o processo fotográfico implica numa “impressão” luminosa da imagem na película” (Xavier, 2017, p. 18). Na fotografia,

um objeto cria sua própria imagem pela ação da luz sobre o material sensível. Ela, portanto, apresenta um circuito fechado precisamente no ponto em que, nas formas tradicionais de arte, ocorre o processo criativo uma vez que a realidade passa através do artista (Deren *apud* Xavier, 2005, p. 17).

São essas características da imagem fotográfica que, para Ismail Xavier (e também para Maya Deren, em seus próprios termos), “são pontos de partida para a reiterada admissão ingênua de que, na fotografia, são as coisas mesmas que se apresentam à nossa percepção” (Xavier, 2005, p. 18). Na proposta ontoestética da forma ritualística, entretanto, essa impressão de realidade é aproveitada para tensionar os limites do real, possibilitando ao cinema manipulações de espaço (figura 1)⁴³ e de tempo virtualmente infinitas. Para Deren,

a posição da câmera em relação à realidade pode ser tanto uma fonte de força, como quando o “realismo” da fotografia é usado para criar uma realidade imaginativa; ou

⁴³ Nesta montagem de campo-contracampo através do olhar da mulher, a rocha de que descia “transforma-se” em uma estrutura outra, artificial.

pode seduzir o fotógrafo a confiar no mecanismo em si ao ponto em que suas manipulações conscientes são reduzidas ao mínimo (Deren, 1946, p. 30)⁴⁴.

Figura 1: *At Land*, 1944, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Porque o cinema trouxe a dimensão do tempo às imagens até então estáticas da fotografia, ele foi capaz de, simultaneamente, reforçar a impressão de realidade e ampliar a possibilidade de manipulação. Uma arte espaço-temporal é uma arte do movimento, como a dança, mas somente o filme permite explorar, fragmentar e reorganizar esse movimento, através da montagem. As imagens são os elementos da forma, e “aos processos da ‘edição’ cabe o fardo de relacionar todos esses elementos em um todo dinâmico” (Deren, 1946, p. 46)⁴⁵.

Deren demarca a sua forma de arte contundentemente afastada da presunção de neutralidade⁴⁶ do cinema realista-naturalista. Para Deren, esse modelo de cinema preocupado em executar uma reprodução mais fiel quanto possível da realidade, com o mínimo de intervenção, tanto se furta à ação criativa artística, quanto trai a sua isenção revelando no filme a experiência bruta do cineasta, em detrimento de uma experiência de real própria ao filme. Na concepção dereniana,

uma obra de arte se preocupa, principalmente, com a criação efetiva de uma ideia (mesmo quando isso requer um sacrifício do material factual sobre o qual a ideia se

⁴⁴ No original: “The position of the camera in reference to reality can be either a source of strength, as when the ‘realism’ of photography is used to create an imaginative reality; or it can seduce the photographer into relying upon the mechanism itself to the extent that his conscious manipulations are reduced to a minimum”.

⁴⁵ No original: “Upon the mechanics and processes of ‘editing’ falls the burden of relating all these elements into a dynamic whole”.

⁴⁶ Ou, ainda, de “transparência”, no sentido abordado por Ismail Xavier (2005).

baseia), e envolve uma manipulação consciente do seu material de um ponto de vista intensamente motivado (Deren, 1946, p. 33, grifo no original)⁴⁷.

Por extensão, a escola do documentário é também alvo de crítica por parte de Maya Deren, enquanto depende, ainda mais profundamente, da realidade objetiva e de convenções que desencorajam a subjetividade e o interesse pessoal do cineasta, em nome de uma postura “científica”, neutra. Isso exemplifica a

confusão essencial, implícita nas origens da ideia da forma natural na arte, entre as províncias e os propósitos da arte e aqueles da ciência, bem como entre as formas de arte que dependem ou estendem a realidade e aquelas que, por sua vez, criam uma realidade (Deren, 1946, p. 32)⁴⁸.

Além disso, novamente o critério moral é importante e indissociável da forma para Maya Deren, que atribui ao naturalismo uma amoralidade essencial. Se suas imagens são, apenas, reproduções do real, e as manipulações criativas alegadamente reduzidas à mínima potência, ficam também minimizadas as responsabilidades morais do artista com aquilo que produz.

A consciência criativa é defendida e praticada por Maya Deren lançando mão da forma ritualística que é, necessariamente, dotada e mesmo derivada de uma postura ética do artista diante do processo criativo, e da admissão de que a arte é, essencialmente, uma criação. Nesse sentido, há caminhos possíveis para o documentário nessa perspectiva formal, já apontados por Deren em *Anagram*, quando menos interessados na “veracidade” que em criar a intensidade de uma experiência:

Quando a realidade que ele busca expressar consiste, em grande parte, de valores emocionais e humanos, a percepção desses e sua interpretação pode requerer do documentarista uma transcrição similar à que discuti anteriormente, quando a realidade da arte se torna independente da realidade sobre a qual foi inspirada (Deren, 1946, p. 33)⁴⁹.

Divine Horsemen pode ter sido a tentativa dereniana de realizar esse documentário ritualístico que, através do envolvimento direto, afetado, com e pelos sujeitos, se permitiria acessar outras camadas do real, com uma abertura que o afastamento do rigor naturalista não alcançava. Isso nos lembra o que, anos depois, Gilles Deleuze observa a respeito da construção da verdade no filme etnográfico de Jean Rouch:

Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um

⁴⁷ No original: “A work of art is primarily concerned with the effective creation of an idea (even when that may require a sacrifice of the factual material upon which the idea is based), and involves a conscious manipulation of its material from an intensely motivated point of view”.

⁴⁸ No original: “An analysis of these examples can serve to illuminate the essential confusion, implicit in the very beginnings of the idea of the natural form in art, between the provinces and purposes of art and those of science, as well as the distinctions between those art forms which depend upon or extend reality, and those which themselves create a reality”.

⁴⁹ No original: “When the reality which he seeks to convey consist largely of human and emotional values, the perception of these and their rendition may require of the documentarist a transcription similar to that which I discuss elsewhere, when the art reality becomes independent of the reality by which it was inspired”.

cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (Deleuze *apud* Gonçalves, 2007, p. 56).

Essa verdade do cinema de Maya Deren é da ordem do real filmico. Entretanto, é preciso devotar mais atenção às particularidades essenciais da forma ritualística na abordagem “documental” de Maya no Haiti, sugeridas pela não-finalização da obra como justificada pela própria cineasta:

comecei como uma artista que queria manipular os elementos da realidade para criar uma obra de arte [...]; acabei por registrar, de um modo tão humilde e preciso como pude, a lógica de uma realidade que me obrigou a reconhecer sua integridade e a abandonar minhas manipulações (Deren *apud* López, 2016, p. 123)⁵⁰.

O contato com a realidade total do ritual do vodu entrou em choque, essencialmente, com a ideia de manipulação deliberada da forma ritualística, a ponto de não se poder sacrificar o material factual, pois esse era proveniente de um ponto de vista motivado *a priori* sobre o qual não havia uma compreensão plena. Maya Deren não pode se desvincular da realidade com a qual se envolveu para criar a realidade de um filme a partir dela? Sobre isso, Martínez López (2016) aponta que Deren “se encontrou, na hora de trabalhar o gênero documental, com uns problemas novos que não soube resolver, nem de maneira teórica nem prática, aos que se somou o feito de sua já mencionada implicação pessoal na religião haitiana” (López, 2016, p. 123)⁵¹.

Um cinema que se utiliza criativamente do real é aquele que se permite e que tem mesmo por objetivo criar uma realidade fílmica própria, independente daquela realidade natural que foi o seu elemento de criação, fazendo da câmera e da montagem os seus instrumentos de manipulação. Assim, porque os filmes se constituem através dos elementos – e das sensações, medos, desejos, ideias – da experiência real, são reconhecidos pelo espectador com certo realismo (Deren, 1946).

Segundo Deren, a “criatividade consiste numa extensão lógica e imaginativa de uma realidade conhecida” (Deren, 1946, p. 16)⁵² e, por conseguinte, a realidade empresta uma “aura” à ficção criada a partir dela. Essa manipulação entre o real verdadeiro e o real criado era, para Deren, um dos princípios fundamentais da forma fílmica. A função distintiva da forma ritualística era evocar a arte não como uma impressão ou expressão, mas como uma criação em relação funcional com a cultura, visto que “a arte deve, ao menos, compreender os grandes fatos

⁵⁰ No original: “Empecé como una artista que quería manipular los elementos de la realidad para crear una obra de arte [...]; acabé por registrar de un modo tan humilde y preciso como pude, la lógica de una realidad que me obligó a reconocer su integridad y a abandonar mis manipulaciones”.

⁵¹ No original: “Deren, que hasta ese momento en sus películas había defendido una manipulación del espacio y el tempo mediante los recursos que la cámara y el montaje le ofrecían (Deren, 2005: 110-128) se encontró a la hora de trabajar el género documental con unos problemas nuevos que no supo resolver, ni de manera teórica ni práctica, a los que se sumó el hecho de su ya mencionada implicación personal en la religión haitiana”.

⁵² No original: “Creativity consists in a logical, imaginative extension of a known reality”.

da sua cultura total e, na melhor das hipóteses, estendê-los imaginativamente” (Deren, 1946, p. 16, grifo no original)⁵³.

Essa postura está de acordo com a ideia do distanciamento reflexivo da antropologia da performance de Turner, e também de Schechner, visto que estabelece que

para se conhecer a fundo as contradições inerentes à “estrutura social”, torna-se necessário um certo “deslocamento do olhar” para os elementos “antiestruturais”, portanto, as situações “liminares” e/ou “liminóides”, representadas pelas performances que interrompem o fluxo da vida cotidiana, propiciando aos atores sociais a possibilidade de tomarem distância dos papéis normativos e, numa atitude de reflexividade, repensar a própria “estrutura social” ou mesmo refazê-la (Silva, 2005, p. 43).

Ao estabelecer a experiência da realidade pelo artista como um instrumento de descoberta, e as manipulações dessa experiência em uma realidade artística como instrumento de invenção, o que Deren defende é que a criação deve constituir, nos termos da linguagem específica, um equivalente da experiência de realidade. E, ainda, “a linguagem, por outro lado, consiste em elementos que são eles mesmos não-naturais e inventados” (Deren, 1946, p. 26)⁵⁴.

Enquanto o naturalismo preza por um valor (supostamente) intrínseco aos elementos, “na criação de uma nova forma, os elementos devem ser selecionados de acordo com sua habilidade de funcionar no novo contexto ‘não-natural’” (Deren, 1946, p. 23)⁵⁵. Desse modo, na forma ritualística

os elementos são emancipados de qualquer contexto imediatamente reconhecível e, portanto, nunca dependem da confirmação por referências pessoais da audiência. Seu valor deriva do todo integrado de que faz parte, e esse todo não é familiar, mas uma nova experiência (Deren, 1946, p. 24)⁵⁶.

É a essa característica que Deren atribui a relevância e permanência histórica das formas de arte que considerou ritualísticas, visto que “as obras de arte mais duradouras **criam uma realidade mítica, que não se refere a observações pessoais**” (Deren, 1946, p. 24, grifo nosso)⁵⁷. Porque o seu sentido é autorreferenciado, contextualizado em si mesmas, as obras de arte perduram quando são um complexo de ideias e emoções cuja lógica é a sua própria forma.

Nesse sentido, o que Maya Deren propõe é uma economia da arte, que remete à sua análise sobre o funcionamento da memória, quando “da riqueza da experiência lembrada, os elementos são selecionados discriminadamente de acordo com sua compatibilidade com os

⁵³ No original: “[...] art must at least comprehend the large facts of its total culture, and, at best, extend them imaginatively”.

⁵⁴ No original: “Language, on the other hand, consists of elements which are themselves un-natural and invented”.

⁵⁵ No original: “In creating a new form, the elements must be selected according to their ability to function in the new, “un-natural” context.”

⁵⁶ No original: “Actually, these elements were emancipated from all immediately recognizable contexts, and so were never dependent upon being confirmed by personalized references of the audience”.

⁵⁷ No original: “Yet, as I have pointed out elsewhere, the most enduring works of art create a mythical reality, which cannot refer to one’s own personal observations”.

outros elementos do todo pretendido” (Deren, 1946, p. 24)⁵⁸. Essa percepção total da obra de arte, que toma as partes de acordo com a intenção final, indica já a noção de montagem impregnada no pensamento e no processo criativo dereniano, que retomaremos em outra seção deste trabalho.

Maya Deren parece sugerir aproximações ao longo de *Anagram* entre a lógica da forma ritualística e os processos da memória e experiência humanas. A memória permite que o sujeito não esteja sempre limitado às percepções imediatas, oferecendo um acesso simultâneo e, em certo sentido, total à experiência vivida. Desse modo,

ele pode comparar o começo de um processo ao seu fim, sem aceitá-lo como uma totalidade homogênea; ele pode comparar porções similares de eventos largamente apartados em tempo e espaço, e assim reconhecer em ambos a constância de elementos e suas funções variáveis em um contexto ou outro; e ele é capaz de perceber que um todo natural e cronológico não é imutável, mas uma relação dinâmica entre partes funcionais (Deren, 1946, p. 11)⁵⁹.

Esse processo pode ser relacionado diretamente à forma ritualística não apenas em suas características formativas, mas em seus resultados pretendidos. Buscando um “todo emergente”, ou seja, algo imprevisivelmente novo produzido a partir da relação dinâmica entre as partes, cria-se uma lógica em que “a ideia ou emoção resultante – é, portanto, uma função das relações totais, a forma da obra” (Deren, 1946, p. 24, grifo no original)⁶⁰. Para tanto,

deve o artista, como o cientista, exercitar sua inteligência imaginativa – o comando e controle da memória – para conscientemente tentar, testar, modificar, destruir, estimar probabilidades, e tentar novamente... sempre em termos do instrumento pelo qual a fusão será realizada (Deren, 1946, p. 13)⁶¹.

Além disso, Deren também atribui à memória outro ponto chave da forma ritualística, a despersonalização. Por poder acessar a experiência vivida como um todo dinâmico de acordo com sua função, “o primeiro passo do homem, conquistado através de rememoração reflexiva, é despersonalizar, abstrair de sua experiência pessoal” (Deren, 1946, p. 11)⁶². Assim, podemos pensar a rememoração como o embrião da ação criativa porque “a memória torna possível a

⁵⁸ No original: “Out of the wealth of remembered experience, the elements are selected with discrimination, according to their compatibility with the other elements of the intended whole”.

⁵⁹ No original: “He can compare the beginning of a process to the end of it, without accepting it as a homogeneous totality; he can compare similar portions of events widely disparate in time and place, and so recognize both the constancy of elements and their variable functions in one context or another; and he is able to perceive that a natural, chronological whole is not immutable, but that it is a dynamic relationship of functioning parts”.

⁶⁰ No original: “[...] the resultant idea or emotion – is therefore a function of the total relationships, the form of the work”.

⁶¹ No original: “Or should the artist, like the scientist, exercise his imaginative intelligence – the command and control of memory – to consciously try, test, modify, destroy, estimate probabilities, and try again... always in terms of the instrument by which the fusion will be realized”.

⁶² No original: “Man’s first step, accomplished through reflective recollection, is to depersonalize, to abstract from his personal experience”.

imaginação, que é a habilidade de acelerar processos reais e naturais de tal maneira que eles se tornam irreais e abstratos” (Deren, 1946, p. 13)⁶³.

E porque consciência, para Deren, é essa capacidade de memória consciente, o conceito de consciência no processo de recepção da obra de arte deve passar, também, por capacidades imaginativas. Retomando Schechner (2011), “a beleza da “consciência performática” é que ela ativa alternativas: “isto” e “aquilo” estão ambos simultaneamente operativos [...] a consciência performática é subjuntiva, cheia de alternativas e potencialidade” (Schechner, 2011, p. 215).

O pressuposto da despersonalização na forma ritualística também pode ser associado ao estado simultâneo de “não eu” e “não não eu” que Schechner (2011) observa no performer. Ou seja, quando na atividade performática, a sua identidade reside na liminaridade entre incorporar um outro e não ser si mesmo sem, entretanto, deixar de sê-lo. Por essa associação, poderíamos denominar esse evento de “despersonalização do performer”.

Em oposição à noção comum à contemporaneidade de Maya Deren quanto à capacidade de identificação e associação do público com os valores “intrínsecos” dos elementos da obra (o que requer que artista e audiência compartilhem referências de real), através da forma ritualística, em que é a intenção do artista criar um contexto específico e ele mesmo conferir sentido aos elementos, o público é solicitado a uma postura ativa diante da obra (Deren, 1946). Assim,

não é somente o cineasta que deve batalhar para descobrir os princípios estéticos da primeira nova forma de arte em séculos; é o público, também, que deve desenvolver uma atitude receptiva designada especialmente para o cinema, e livre dos critérios críticos que foram desenvolvidos para todas as formas de arte anteriores (Deren, 1946, p. 43)⁶⁴.

Descobrir e desenvolver os princípios estéticos específicos da forma ritualística de cinema não significa, por outro lado, abrir mão do repertório das outras artes enquanto elementos criativos. Diz Deren:

o desenvolvimento de uma forma filmica distinta consiste não em eliminar quaisquer dos elementos – sejam da natureza, realidade, ou os artifícios de outras artes – aos quais se tem acesso, mas em relacionar todos esses de acordo com a capacidade especial do cinema: as manipulações tornadas possíveis pelo fato de ele ser tanto uma arte espacial quanto temporal (Deren, 1946, p. 42, grifo nosso)⁶⁵.

⁶³ No original: “Memory makes possible imagination, which is the ability to so accelerate real, natural processes that they become unreal and abstract”.

⁶⁴ No original: “It is not only the film artist who must struggle to discover the esthetic principles of the first new art form in centuries; it is the audience, too, which must develop a receptive attitude designed specifically for film and free of the critical criteria which have been evolved for all the older art forms”.

⁶⁵ No original: “And it seems to me that the development of a distinctive film form consists not in eliminating any of the elements – whether of nature, reality, or the artifices of other arts – to which it has access, but in relating all these according to the special capacity of film: the manipulations made possible by the fact that it is both a space art and a time art”.

Neste ponto, a distinção essencial do cinema perante as outras artes era a possibilidade de criar imageticamente no decorrer de uma temporalidade. “Fotógrafos, por exemplo, aprenderam a traduzir o tempo em termos de espaço. Mas, no cinema, o problema se inverte. Deve ser dado significado ao espaço ao longo do tempo” (Deren, 1946, p. 45)⁶⁶. A sua visão do cinema enquanto uma forma de tempo torna-se um conceito central à medida que suas elaborações teóricas avançam.

O que interessava a Maya Deren, tratando-se do processo criativo cinematográfico, era respeitar o cinema enquanto uma forma de arte independente cujo potencial era, ainda, timidamente explorado. Uma forma ideal de cinema seria, então, aquela em que os elementos da criação

são relacionados de acordo com o caráter especial do instrumento do cinema em si – a câmera e a edição – de modo que a realidade que emerge é uma nova – uma que somente o filme pode alcançar e que não poderia ser realizada pelo exercício de nenhum outro instrumento (Deren, 1946, p. 39-40)⁶⁷.

Filmagem e montagem aparecem equivalentes em relevância na teoria e nos filmes de Deren, enquanto territórios de manipulação próprios ao cinema: “qualquer conceito de filme que possa, em teoria e na prática, renunciar ao uso tanto da câmera como da edição, não me parece ser, propriamente, um filme” (Deren, 1946, p. 46)⁶⁸.

O cinema é capaz de ser, simultaneamente, uma arte visual – porque os elementos são imagéticos e espaciais – e uma arte do movimento – porque as imagens se desenvolvem no tempo. Maya Deren não somente se apropria do movimento como elemento criativo cinematográfico, como busca também, através do cinema, contribuir com novas possibilidades para a seara do movimento na arte:

A câmera de cinema, introduzindo a dimensão do tempo à fotografia, abriu para exploração o vasto território do movimento. [...] Se é para o filme contribuir de alguma forma com o campo do movimento, se quer demarcar seu direito em um território incomensuravelmente rico, então deve fazê-lo na esfera do movimento no filme, como uma dimensão completamente nova do movimento (Deren, 1946, p. 47-48)⁶⁹.

⁶⁶ No original: “Still photographers, for instance, have learned how to translate time into spacial terms. But in film, the problem is inverted. Space must be given meaning over time.”

⁶⁷ No original: “The form proper of film is, for me, accomplished only when the elements, whatever their original context, are related according to the special character of the instrument of film itself – the camera and the editing – so that the reality which emerges is a new one – one which only film can achieve and which could not be accomplished by the exercise of any other instrument.”

⁶⁸ No original: “Any concept of film which can in theory and practice dispense with the use of both camera and editing does not seem to me to be, properly speaking, a film, although it may be a highly entertaining, exciting or even profound experience”.

⁶⁹ No original: “The motion-picture camera, in introducing the dimension of time into photography, opened to exploration the vast province of movement. [...] If film is to make any contribution to the realm of movement, if it is to stake out a claim in an immeasurably rich territory, then it must be in the province of film-motion, as a new dimension altogether of movement”.

Assim, o seu cinema assimila um caráter estruturalmente coreográfico à sua proposta de construir uma forma de arte inovadora, com um potencial virtualmente infinito do que pode um corpo. Afinal, a dança, como o cinema, é uma arte do movimento realizado nas dimensões de espaço e tempo. Mas, retomando as ideias de Deren, apenas o advento do filme permite manipular essas dimensões para criar um real artificial.

2.2 Da dança ritual ao coreocinema

Coreografia e cinema se constituem a partir de operações compositivas similares, cujo cerne é a fragmentação do movimento e sua reorganização, que no cinema se realizam nos momentos de filmagem e, especialmente, de montagem (Perez, 2006). Em *A Study in Choreography for Camera* (figura 2), um filme de dança propriamente dito, técnicas de filmagem e montagem concentram manipulações de espaço-tempo-movimento em uma obra dereniana seminal de cerca de 2 minutos de duração.

Figura 2: *A Study in Choreography for Camera*, 1945, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Os filmes de Maya Deren são filmes de dança porque o corpo em movimento tem relevância nas imagens e porque essas imagens são organizadas de acordo com parâmetros coreográficos (Perez, 2006). De *Meshes of the Afternoon* a *The Very Eye of Night*, mesmo quando não há dança (no sentido habitual), há coreografia dos corpos fílmicos, e podemos nela identificar elementos ritualísticos: repetições, não-linearidade, manipulações de espaço-tempo, despersonalização dos personagens, liminaridade.

O ritual na obra de Maya Deren está não somente na proposta formal como também no conteúdo de seus filmes. A coreografia dos rituais sociais, por exemplo, é a dança em *At Land* e em *Ritual in Transfigured Time* (figura 3), cujo fluxo da “normalidade” é interrompido pelas tramas liminares de Maya Deren. Por sua vez, *A Study* é um exercício de como coreografar os corpos em relação à câmera, e a câmera em relação aos corpos coreografados, tendo em vista a construção de uma coreografia única e possível apenas no filme.

Figura 3: *Ritual in Transfigured Time*, 1946, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Essa coreografia dos filmes de Maya Deren é construída em consonância com (e por consequência de) a forma ritualística, por elementos selecionados de acordo com sua funcionalidade no contexto da obra:

Um gesto que pode haver sido muito eficiente no curso de uma conversa natural e espontânea pode não gerar impacto numa dança ou num filme; enquanto um que pode ter passado despercebido, pode ser intensamente tocante se emprestar-se a uma posição climática no contexto artístico (Deren, 1946, p. 23)⁷⁰.

Elinor Cleghorn (2016) esclarece as razões por que Deren se destaca mesmo entre os filmes de dança através de seu coreocinema – como denominado por John Martin, a respeito da colaboração indissociável entre dança e filme para criar uma forma de arte única – por meio de um engajamento incorporado com o cinema: “o coreocinema de Deren introduziu o conceito de fazer cinema *como* dança, como uma união criativa de performance corporal, padrão coreográfico e manipulação técnica, baseada na proeminência da agência criativa feminina” (Cleghorn, 2016, p. 40, tradução própria, grifo no original)⁷¹.

Diferentemente dos musicais hollywoodianos, em que as técnicas cinematográficas operam em função reproduzir fielmente a coreografia, invisibilizando, por exemplo, cortes de movimento (Perez, 2006), o conceito de coreocinema diz respeito a filmes de dança que demandam a participação ativa da câmera na coreografia da cena, e também realizam uma construção coreográfica na montagem. Por essa especificidade formal, os filmes coreocinematográficos ao mesmo tempo experimentam com a linguagem cinematográfica e

⁷⁰ No original: “A gesture which may have been very effective in the course of some natural, spontaneous conversation, may fail to have impact in a dance or film; whereas one which may have passed unnoticed may be intensely moving if it lends itself to a climactic position in art context”.

⁷¹ No original: “Deren’s choreocinema introduced the concept of filmmaking *as* dance, as a creative union of bodily performance, choreographic patterning, and technical manipulation predicated upon the foregrounding of female artistic agency”. As subsequentes citações dessa mesma referência são, também, de tradução própria.

constroem outras possibilidades de coreografia. No coreocinema, os corpos coreografados são um elemento primordial de criação.

Foram os corpos possuídos nas danças rituais que proporcionaram a Deren uma maneira de articular os corpos de seu coreocinema de acordo com as premissas de despersonalização da forma ritualística:

A direção coreográfica dereniana do movimento dos corpos em seus filmes, incluindo aqueles em que ela aparece, recorre à linguagem da dança para absolver a dimensão pessoal e refutar caracterizações [...] O corpo possuído proporcionou a Deren um modelo para uma condição particular da dança filmica porque, no contexto ritual, o devoto é instrumento da expressão coletiva que reside além da vontade do indivíduo (Cleghorn, 2016, p. 37)⁷².

Ute Holl (2001) atribui o interesse de Maya Deren por explorar a possessão enquanto fenômeno social às raízes culturais da cineasta, bem como à sua aproximação com a psiconeurologia. A autora estabelece como, em um artigo publicado em 1942, Deren tanto elenca equivalências entre a possessão e a histeria, como revela a divergência de recepção desses fenômenos em seus respectivos contextos culturais. Como Holl destaca,

A primeira observação de Deren é que, ao estudar histeria, ela está lidando com um fenômeno social ou, ainda, com técnicas sociais, não com patologias individuais: “Uma das similaridades é que a histeria, como a possessão, ocorre apenas dentro de um contexto social, quando há uma ou mais testemunhas para a cena”. Em segundo lugar, ela observa que na medicina europeia o *id* nervoso é transformado num ego enfermo por uma operação epistemológica: através de individualização (Holl, 2001, p. 158)⁷³.

Ainda segundo a autora, “os mesmos fenômenos, que são motivo para hospitalizar indivíduos, especialmente mulheres na Europa moderna, usufruem de grande prestígio em culturas xamanísticas” (Holl, 2001, p. 159)⁷⁴. Para Deren, isso justifica-se porque a perspectiva psicanalítica (ocidental, europeia) a respeito da histeria individualizava um fenômeno social, enquanto que a possessão estava enraizada nos rituais coletivos de suas sociedades. Maya Deren aprofundou seus estudos sobre possessão e danças rituais a partir do seu contato com Katherine Dunham, coreógrafa e antropóloga que pesquisava culturas caribenhas (Holl, 2001).

Porque o termo “coreocinema” foi designado originalmente aos filmes de Deren, os esforços de definição conceitual partem de análises sobre seu cinema ou, ao menos, abordam a

⁷² No original: “Deren’s choreographic direction of bodily movement in her films, including those in which she appears, draws upon the language of dance in order to absolve the personal dimension and refute characterization. [...] The possessed body presented Deren with a model for a particular condition of filmic dance because, in the ritual context, the devotee is the instrument of collective expression residing beyond the will of the individual”.

⁷³ No original: “Deren’s first observation is that in studying hysteria she is dealing with social phenomena or, rather, social techniques, not individual pathology: “One of the similarities is that hysteria, as possession, also occurs only within a social context, when there are one or more witnesses to the scene”. Second, she observes that in European medicine the nervous *id* is transformed into a diseased ego by an epistemological operation: through individualization, a fact that is only perceived if viewed from a vantage point outside a given culture.”

⁷⁴ No original: “The same phenomena, which are reasons to hospitalize individuals, especially women in modern Europe, enjoy great prestige in shamanistic cultures or cultures with an emphasis on collectivity”.

maneira como a cineasta construía as suas coreografias fílmicas. Austvoll (2004), para responder à questão de como a dança pode ser filmada, se utiliza do método Laban de análise do movimento para definir em termos práticos o coreocinema a partir da definição de John Martin.

Uma obra do coreocinema parece incapaz de ser dividida em partes. Isso significa que não é meramente um registro de dança em filme. Para poder criar “uma obra de arte única” como Martin propõe, cada forma de arte tem que abrir mão de algo próprio para se tornar uma terceira coisa (Austvoll, 2004, p. 3)⁷⁵.

Esse aspecto da criação coreocinematográfica retoma a preocupação dereniana de, através da forma ritualística, desenvolver uma obra de arte cuja lógica total fosse maior que a soma de suas partes. Além de mencionar o cinema de Deren como origem terminológica do coreocinema, Austvoll (2004) analisa o último filme da cineasta, *The Very Eye of Night*, a partir das relações entre corpo e imagem em movimento, compondo uma coreografia que não poderia existir senão nessa combinação particular entre as linguagens da dança e do cinema.

Na tese “A dimensão estética e a experiência sensível do corpo na *mediadance*”, Dorotea Bastos (2019) inspira-se no coreocinema dereniano para expandir o campo das relações entre corpo e imagem em movimento, pesquisando a dança feita em distintas mídias digitais, e produzindo trabalhos experimentais de *mediadance*. No esforço de conceitualizar a *mediadance*, Bastos elenca terminologias referentes a manifestações artísticas criadas por meio da dança e tecnologias:

várias são as nomenclaturas utilizadas atualmente: cinedança, coreocinema, *dance for screen*, *mediadance*, *webdance*, dança-tec, *screendance*, dancine, *dancetech*, dança digital, ciberdança, videodança, *choreography for screen*, entre tantas outras. O que se percebe é que, na maioria dos casos, o termo diz respeito ao suporte ou ao tipo de tecnologia que é utilizado, o que pode limitar a atuação da expressão (Bastos, 2019, p. 16).

A respeito, propriamente, do coreocinema, a autora adota a definição de Allegra Snyder, apontando que

Embora esse tipo de filme utilize materiais de dança, sua realização também é possível com o uso do que a autora chama de “materiais de não-dança”, elementos que, tradicionalmente, não seriam utilizados numa obra coreográfica, como móveis, utensílios ou plantas.

Além disso, Snyder analisa o *choreocinema* como um processo que permite abolir qualquer limite encontrado na coreografia realizada no palco, exceto o ritmo e os padrões de movimento (SNYDER, 1965), utilizando as imagens técnicas a favor da criação coreográfica, as movimentações de câmera, as possibilidades de edição e efeitos especiais (Bastos, 2019, p. 46).

Bastos (2019) destaca como, nos filmes de Maya Deren, a coreografia diz respeito a uma intenção criativa através do movimento do corpo, e que a transfiguração desse movimento

⁷⁵ No original: “A work of choreocinema seems not capable of being separated into parts. This means that it is not merely a recording of dance onto film. To be able to create “a single work of art” as Martin proposes, each artform has to give up something of itself to become a third unity”.

o dimensiona ritualisticamente. Deren realiza essa transfiguração na montagem de seus filmes, porque operam sob uma lógica relacional equilibrada entre linguagem cinematográfica e linguagem da dança, ganhando forma através de uma estruturação coreográfica desde a decupagem dos planos visualizando a montagem final da obra.

Gabriela Rocha (2019) também parte de Maya Deren para introduzir o meio coreocinematográfico e fundamentar a sua proposição de noções para o estudo e prática da videodança. Em “*Coreo-cinema: relaciones y tránsitos en constelación medial*”, coreocinema e videodança são tratados como sinônimos, termos que abarcam a relação criativa entre dança/coreografia e cinema/vídeo, e que compõem um campo de fronteiras porosas.

Nesse estudo, há interessantes pontuações sobre o papel da montagem na construção coreocinematográfica que nos remetem ao cinema de Maya Deren, como o destaque para a fragmentação do movimento do corpo como operação compositiva. No coreocinema, a montagem não está interessada em reconfigurar esses fragmentos de acordo com a temporalidade de onde provêm, mas em construir movimento e coreografia a partir da fragmentação, de uma maneira única à obra (Rocha, 2019).

Tratando mais diretamente da “cincoreografia” (o coreográfico numa obra de coreocinema), Rocha (2019) aponta uma característica que é, precisamente, um dos pressupostos da forma ritualística de Maya Deren: as obras que perduram quando não referenciadas em contextos externos. Segundo a autora,

o *acontecimento* de uma obra cine-coreográfica é sua experiência de observação e recepção, portanto seu tempo é sempre presente, [...] mostra a potência de que o passado se apresente como *pura condição de presença* (Rocha, 2019, p. 20, tradução nossa e grifo no original)⁷⁶.

As observações e análises de Rocha validam o coreocinema como uma obra de arte que resulta de pressupostos da forma ritualística. E, ademais, quando destaca que “estas obras registram um tempo, fazem aparecer uma construção de tempo” (Rocha, 2019, p. 21)⁷⁷, Rocha confirma a defesa dereniana do cinema como uma forma de tempo.

Relacionando as visões coreográficas sobre os corpos no cinema de Maya Deren e no filme *Beau Travail*, de Claire Denis, Machado (2022) encontra na metadança audiovisual de Perez (2006) a base conceitual para classificar as obras das cineastas como coreocinematográficas. Através das coreografias corpo-câmera estruturadas de maneira singular na montagem, o coreocinema

⁷⁶ No original: “El *acontecimiento* de una obra cine-coreográfica es su experiencia de expectación y recepción, por lo que su tiempo es siempre presente, [...] muestra la potencia de que el pasado se presente como *pura condición de presencia*”.

⁷⁷ No original: “Estas obras registran un tiempo, hacen aparecer una construcción del tiempo”.

permite que tudo no filme dance. O que temos é, então, não somente novas maneiras de apresentar a dança, mas a expansão do que pode ser considerado propriamente dança, através de gestos, movimentos, posturas, fragmentos do corpo que operam como elementos coreográficos (Machado, 2022, p. 899).

Retomando Cleghorn (2016), “a ênfase de Deren no trabalho de câmera incorporado como uma derivação das energias móveis da dança [...] foi profundamente influenciadora para sua transição da dança e coreografia para o cinema experimental” (Cleghorn, 2016, p. 40)⁷⁸. Explorando a possibilidade de criar dança para a câmera,

nos filmes de Deren, a dança deriva da aplicação das capacidades únicas do meio sobre as performances originais de seus corpos filmicos, que convergem em complexos coreográficos que localizam o sentido como feito sempre em movimento (Cleghorn, 2016, p. 41)⁷⁹.

Borges (2023) volta a Allegra Snyder para falar do coreocinema como uma categoria de filme de dança “que resulta de uma interação mais profunda e efetiva entre o coreógrafo/dançarino e o operador de câmera/montador” (Borges, 2023, p. 14). Em outro artigo (Borges, 2022), o autor relaciona as intenções criativas de Maya Deren a essa definição de Snyder sobre tal modo específico de unir a dança e o cinema:

[...] aquilo que ela chama de *coreocinema* remete a uma espécie de amálgama das duas artes:

No *coreocinema* [*choreo-cinema*] é possível abolir qualquer limitação da arte coreográfica do palco, exceto ritmo e padrão. Gravidade, tempo e espaço podem ser moldados *pela vontade do cineasta*. [...] O *coreocinema*, embora empregue materiais da dança, *ênfatiza* as possibilidades da *mídia cinematográfica*. E, de fato, é capaz de criar dança a partir de materiais não dançantes, como no *Balé Mecânico* de [Fernand] Léger (ibidem, p. 34).

Recuperam-se, nas palavras de Snyder, tanto o imperativo da “vontade do cineasta” (como em Kulechov) quanto a capacidade de se “criar dança a partir de materiais não dançantes” (como em Deren). (Borges, 2022, p. 6).

Maya Deren consolida o seu coreocinema ritualístico na interseção de cinema, coreografia e antropologia, como resultado do *development* das suas experimentações artísticas e reflexões teóricas. O coreocinema dereniano se faz, ele mesmo, numa dança ritual, enquanto movimentos e recombinações virtualmente infinitos de um todo coeso e motivado.

2.3 Encaminhamentos para uma análise do coreocinema ritualístico

No capítulo seguinte, buscaremos identificar nos filmes de Maya Deren elementos que se revelam como constitutivos da forma fílmica ritualística, e de que modo se relacionam com

⁷⁸ No original: “Deren’s emphasis on embodied camerawork as the derivation of the motile energies of dance, as conceptualized in her writings following the making of *Study*, was profoundly influential on her own transition from dance and choreography into experimental filmmaking”.

⁷⁹ No original: “In Deren’s films, dance derives from the application of the unique capacities of the medium to the originary performances of her screen bodies, which converge in choreographic complexes that locate meaning as always made in movement”.

o seu conceito de coreocinema, de acordo com o desenvolvimento das teorias e técnicas derenianas. Para tanto, propomos uma divisão do seu coreocinema ritualístico em fases, sem com isso limitar a análise a uma estrutura rígida e hermética.

A relação dialógica entre as fases do cinema e da teoria de Deren remetem à forma anagramática adotada pela cineasta para refletir a arte de modo que evocasse um fluxo de ideias sem direcionamentos pré-definidos. A lógica do anagrama se aproxima das percepções de Maya Deren sobre o processo da memória como um todo funcional cuja dinâmica é definida pelas relações entre as partes. Desse modo, podemos sugerir que o próprio *Anagram* já traz, em si, uma ideia também ritualística de organização e, no sentido inverso, que o cinema dereniano é, também, anagramático.

Nas palavras de Deren, o anagrama é um formato recomendado

para qualquer um que houver enfrentado o problema de comprimir numa organização linear uma ideia que era estimulante justamente porque se estendia em duas ou três direções diferentes, mas não contraditórias, de uma só vez (Deren, 1946, p. 6)⁸⁰.

Essa organização linear de ideias não lineares nos leva de volta ao seu cinema vertical, que se esforça por não incorrer na horizontalidade narrativa, acumulando suas ideias, emoções e sensações nas camadas de repetições, variações de ritmo, fragmentações de espaço e movimento, através da forma ritualística. No anagrama – e no ritual – “nada está em primeiro nem em último; nada é futuro nem passado; nada é velho nem novo” (Deren, 1946, p. 6)⁸¹.

Essas percepções se estendem ao método desta pesquisa que, para tratar de seu objeto, não pode furtar-se a “dançar” pelas rotas e movimentos circulares, espiralados, de sua forma ritual. Podemos, então, propor uma categorização de fases da sua obra, com o objetivo geral de **investigar de que maneiras a noção de ritual de Maya Deren informou (e se transformou ao longo de) seu coreocinema**, delimitadas em:

- Primeira fase, que compreende os filmes *Meshes of the Afternoon*, *At Land*, *A Study in Choreography for Camera* e *Ritual in Transfigured Time*, e relaciona-se, destacadamente, com o livro *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*; preocupada em construir um filme poético, baseado numa lógica de emoções ou ideias centrais, dentro da concepção das camadas do cinema vertical, que culminou na realização de um coreocinema carregado das premissas da dança moderna, esta mesma informada, neste caso, por rituais de matriz africana;

⁸⁰ No original: “I recommend this form to anyone who has faced the problem of compressing into a linear organization an idea which was stimulating precisely because it extended into two or three different, but not contradictory directions at once”.

⁸¹ No original: “In an anagram all the elements exist in a simultaneous relationship. Consequently, within it, nothing is first and nothing is last; nothing is future and nothing is past; nothing is old and nothing is new... except, perhaps, the anagram itself”.

- Segunda fase, os registros do Haiti, onde o coreocinema informou esteticamente a visão etnográfica de Maya Deren sobre os rituais do vodu haitiano, pela sua aproximação dos corpos, pelo uso de técnicas defendidas anteriormente pela cineasta, como a câmera lenta, visto que
 o propósito não era simplesmente “gravar” rituais, mas capturar a mobilidade do corpo envolvido na dança, gesto, batuque e outros movimentos cerimoniais, e fundir isso num todo coeso através de panorâmicas e mudança de distância focal [...] uma intenção óbvia das filmagens era proporcionar um sistema de documentação que integrasse símbolos míticos através da mobilidade (Sullivan, 2001, p. 217)⁸²;
- Terceira fase, em que as influências da mitologia do vodu haitiano se refletem na iconografia de seus filmes, em particular nos finalizados *Meditation on Violence* (que apresenta, através de movimentos de câmera, trilha sonora e montagem, o papel ritual da música e ritmo numa performance de boxe chinês), e *The Very Eye of Night* (onde aparecem princípios mais profundos da mitologia do vodu, assimilados pela cineasta através de despersonalização, espaço “dissolvido” no abismo, dentre outros).

⁸² No original: “The purpose was not simply to “record” rituals but to capture the mobile body involved in dancing, gesture, drumming, and other ceremonial motion and to blend this into a cohesive whole through panning and change of focal lengths [...] An obvious intention of the footage was to provide a system of documentation that integrated mythical symbols through mobility”.

3. O RITUAL COREOCINEMATOGRAFICO

Para prosseguir com a investigação do ritual no coreocinema de Maya Deren, neste momento voltado mais diretamente à análise de seus filmes, faz-se premente delimitar qual abordagem sobre rituais orienta esta pesquisa. Retornando ao artigo de Ute Holl (2001), *Moving the Dancers' Soul*, a forma ritualística aparece como uma alternativa dereniana às expressões do narcisismo, e da individualização de fenômenos sociais, na arte. Investindo numa forma de arte mais atenta à coletividade, e com a ambição de criar uma experiência de real nos seus filmes, Maya Deren fez um cinema que opera como um ritual.

Deren fez seus filmes não de acordo com a lógica de um personagem literal, mas de acordo com as leis cinematográficas de espaço, tempo e movimento. Ela chamou esse método de ritualístico [...]. Nesse sentido, seu entendimento de “ritualístico” não era um (pseudo-)primitivo, mas se referia ao aspecto midiático da arte: as formas de arte, como ela elaboraria em *Anagram*, são técnicas históricas de transmissão que produzem realidade. A realidade técnica do homem produz a realidade emocional como efeito secundário (Holl, 2001, p. 167-168)⁸³.

As suas manipulações de espaço, tempo e movimento para criar uma obra de arte com a forma de um ritual, com o objetivo consciente de, através de um filme, criar uma experiência de emoções, contavam também com a despersonalização para libertar os seus personagens das limitações de uma narrativa e elevá-los à condição de elemento ritualístico transmutado. Como aponta Holl (2001),

Deren entende a despersonalização não no sentido psicanalítico do termo, como decomposição ou ruína da personalidade, mas, ao contrário, como crescimento e engrandecimento. Essa compreensão deve-se ao fato de que, para ela, o indivíduo está sujeito ao desenvolvimento histórico das técnicas sociais (Holl, 2001, p. 167)⁸⁴.

Tendo em vista o diálogo aberto com a antropologia da performance, através das reflexões de Victor Turner e Richard Schechner, podemos também tecer fronteiras porosas da concepção de ritual para Deren com base em definições desses autores. O interesse de Maya Deren em analisar antropologicamente jogos infantis que ocorrem de maneiras similares em sociedades distintas, como citado anteriormente nesta pesquisa, antecipa questões abordadas por Turner (1974, 1982) no desenvolvimento da antropologia da performance e da simbologia comparativa.

Para Turner (1982),

devemos tentar descobrir como e por que conjuntos de seres humanos distintos no tempo e no espaço são similares e diferentes nas suas manifestações culturais; também

⁸³ No original: “Deren made her films not according to the logic of a literal character but according to cinematic laws of space, time, and movement. She called this method ritualistic [...]. In this sense her understanding of “ritualistic” is not a (pseudo-)primitive one but refers to the media aspect of art: art forms, as she will further elaborate in *Anagram*, are historical techniques of transmission that produce reality. The technical reality of man produces the emotional reality as a secondary effect.”

⁸⁴ No original: “Deren understands depersonalization not in the psychoanalytical sense of the term as decomposition or decay of the personality but, on the contrary, as growth and enlargement. This understanding is due to the fact that for her the individual is subjected to the historical development of social techniques”.

devemos explorar como e por que todos homens e mulheres, se se dedicarem a isto, podem entender uns aos outros (Turner, 1982, p. 8, tradução própria)⁸⁵.

O autor defende um poder simbólico da comunicação, seja na gramática e no vocabulário da linguagem escrita e falada ou na poética dos discursos, que emerge não somente através de palavras, como também em

gesticulações manuais, expressões faciais, posturas corporais, respiração rápida, pesada ou leve, lágrimas, a nível individual; gestos estilizados, padrões de dança, silêncios prescritos, movimentos sincronizados, como marchas, os movimentos e “brincadeiras” de jogos, esportes e rituais, a nível cultural (Turner, 1982, p. 9)⁸⁶.

Os sentidos incorporados estão no cerne do coreocinema dereniano desde a intenção de criar um filme que dance, partindo da corporeidade dos movimentos de câmera, atravessando os corpos em tela e chegando à coreografia da montagem. Os corpos fílmicos, seu movimento, suas pausas, seus gestos e expressões, a linguagem da dança unida à do cinema, mobilizam o coreocinema de Maya Deren, construindo as camadas de emoções e sentidos propostas pelo cinema vertical.

Turner (1982) nos fala que a “certos tipos de jogos e brincadeiras de criança é permitido algum nível de liberdade, porque são definidos como estruturalmente “irrelevantes”, não “importando”” (Turner, 1982, p. 29)⁸⁷. Ele também discorre sobre o uso do termo “antiestrutura” (cujo sentido, para o autor, elucidaremos adiante) por parte de outro antropólogo, Brian Sutton-Smith, para se referir a processos de ordem-desordem encontrados nos jogos infantis em sociedades tribais e industriais. Neste caso, a desordem encontrada representaria a potencialidade de alternativas criadas pela antiestrutura.

A conceitualização de performance para Schechner, segundo quem os gêneros de performance, os comportamentos performáticos e as atividades de performance configuram um *continuum*, também aproxima jogos e rituais. Na esquematização dos tipos de performance que o autor elenca, jogar e ritualizar fundamentam todas as outras, visto que “embora situem-se em polos opostos do *continuum* em linha reta, jogar e ritualizar são proximamente relacionados um ao outro” (Schechner, 2013, p. 50, tradução própria)⁸⁸.

⁸⁵ No original: “We should try to find out how and why different sets of human beings in time and space are similar and different in their cultural manifestations; we should also explore why and how all men and women, if they work at it, can understand one another”. As subseqüentes citações da mesma fonte são, também, de tradução própria.

⁸⁶ No original: “Each culture, each person within it, uses the entire sensory repertoire to convey messages: manual gesticulations, facial expressions, bodily postures, rapid, heavy, or light breathing, tears, at the individual level; stylized gestures, dance patterns, prescribed silences, synchronized movements such as marching, the moves and “plays” of games, sports, and rituals, at the cultural level”.

⁸⁷ No original: “Only certain types of *children’s* games and play are allowed some degree of freedom because these are defined as structurally “irrelevant”, not “mattering””.

⁸⁸ No original: “For example, though they stand at opposite ends of the straight-line continuum, playing and ritualizing are closely related to each other”. As subseqüentes citações da mesma fonte são, também, de tradução própria.

Das similaridades dos jogos e brincadeiras infantis, Maya Deren salta a expressões artísticas formalmente similares em culturas apartadas no tempo e espaço, cunhando assim a forma ritualística como detalhada no capítulo anterior. Podemos, portanto, aproximar o ritual dereniano daquele que aparece em Victor Turner, especialmente, e em Richard Schechner.

Quando trata dos rituais ndembo, Turner (1974) aponta a relevância de compreender crenças e práticas religiosas como indícios dos sentimentos e pensamentos dos envolvidos em relação aos seus ambientes sociais, econômicos, políticos. Ademais, o autor destaca como “uma coisa é observar as pessoas executando gestos estilizados e cantando canções enigmáticas que fazem parte da prática dos rituais, e outra é tentar alcançar a adequada compreensão do que os movimentos e as palavras significam *para elas*” (Turner, 1974, p. 20, grifo no original).

O que Turner (1982) busca é “discutir tipos de processos e contextos socioculturais em que novos símbolos, verbais e não-verbais, tendem a ser gerados” (Turner, 1982, p. 20)⁸⁹. Assim, a simbologia comparativa possui uma forma processual, e

está envolvida com as relações entre símbolos e os conceitos, sentimentos, valores, noções, etc, associados a eles pelos usuários, intérpretes e exegetas: em resumo, tem dimensões *semânticas*, pertence ao significado na linguagem e no contexto (Turner, 1982, p. 21)⁹⁰.

Na análise dos rituais ndembo, Turner (1974) considera os símbolos como o elemento básico, as “moléculas” do ritual. Os elementos rituais são dotados de função simbólica, porque expressam ou representam algo diferente de si mesmos, e são utilizados metaforicamente. Não obstante, o que o autor alerta para compreender os rituais é que

não há atalhos, através do mito e da cosmologia, para se chegar à estrutura [...]. Somente quando o caminho simbólico do desconhecido para o conhecido estiver completo é que poderemos olhar para trás e compreender sua forma final (Turner, 1974, p. 35-36).

Nesse sentido,

o que é realmente necessário para a cultura ndembo e, na verdade, para qualquer outra, é uma tipologia das situações culturalmente reconhecidas e estereotipadas **na qual os símbolos utilizados sejam classificados de acordo com a estrutura visada da situação particular** (Turner, 1974, p. 58, grifo nosso).

Essa característica dinâmica, processual e contextual dos símbolos (e, particularmente, dos símbolos rituais) para Victor Turner nos remete à forma ritualística dereniana, quando de sua defesa dos elementos de criação como dotados de sentido não de maneira intrínseca, *a priori*, mas a partir das relações construídas pela própria obra de arte (Deren, 1946). Turner (1982) aborda os símbolos rituais como eventos em relação, cujas estruturas e propriedades

⁸⁹ No original: “I want rather to discuss some of the types of socio-cultural processes and settings in which new symbols, verbal and non-verbal, tend to be generated”

⁹⁰ No original: “Nevertheless, it *is* involved in the relationships between symbols and the concepts, feelings, values, notions, etc. associated with them by users, interpreters or exegetes: in short it has *semantic* dimensions, it pertains to meaning in language and context”.

tornam-se uma entidade dinâmica, “perdendo e adquirindo sentidos ao longo do tempo e alterando-se em forma” (Turner, 1982, p. 22)⁹¹.

O simbólico opera nos filmes de Maya Deren apenas à medida em que se reporta à experiência de real criada pela obra. A obra de arte ou, mais especificamente, o filme como um todo dinâmico, como defendido por Deren (1946), é aquele capaz de moldar e modificar os sentidos e significados dos elementos de sua criação de acordo com a sua lógica interna, mantendo-os em aberto – ou seja, sem pressupor sentidos intrínsecos – para que o espectador possa ser afetado a partir de sua própria experiência, sem que precise compartilhar do repertório do cineasta.

Além disso, Deren (1946) enxerga as formas criadas pelo homem, e a arte é uma delas, como “determinadas pela função para qual são pretendidas, a ponto de serem limitadas, em seu uso, por essa intenção” (Deren, 1946, p. 9)⁹², destacando as camadas de motivação e intenção que mobilizam a forma.

No ritual ndembo, os símbolos ritualísticos indicam que propriedades do pensamento e do conhecimento “estão envolvidas por revestimento material, forjado na sua experiência da vida [...] cada elemento simbólico relaciona-se com algum elemento empírico de experiência” (Turner, 1974, p. 59-60). Essa percepção estende-se à noção das dimensões emocionais e de vontade nos sentidos, e suas mudanças no contexto social, que Turner (1982) absorve do conceito de experiência em Wilhelm Dilthey. Para este pensador, a experiência contém relações formais passíveis de análise, e o trabalho a ser feito é desvendar o sistema estrutural implícito em cada unidade de experiência (Turner, 1982).

Além disso, Turner (1982) destaca que, para Dilthey, “o pensamento esclarece e generaliza a experiência vivida, mas a experiência é carregada de emoção e volição, respectivamente fontes de juízos de valor e preceitos” (Turner, 1982, p. 13)⁹³. O que essa postura contempla é “o ser humano total [...] confrontado com seu ambiente, percebendo, pensando, sentindo, desejando” (Turner, 1982, p. 13)⁹⁴. É esse mesmo ser humano total que Maya Deren preza que seja o artista da forma ritualística, cuja consciência criativa mantém-no em contato direto com a cultura.

⁹¹ No original: “But I want to stress here that because *from the very outset* I formulate symbols as social and cultural dynamic systems, shedding and gathering meaning over time and altering in form, I cannot regard them merely as “terms” in atemporal logical or protological cognitive systems”.

⁹² No original: “The forms of man, furthermore, are much more explicitly and economically determined by the function for which they are intended, even to the point of being limited, in their use, by that intention”.

⁹³ No original: “Thought clarifies and generalizes lived experience, but experience is charged with emotion and volition, sources respectively of value-judgments and precepts”.

⁹⁴ No original: “Behind Dilthey’s world-picture is the basic fact of the total human being (Lawrence’s “man live”) at grips with his environment, perceiving, thinking, feeling, desiring.”

Turner insere a antropologia da performance na antropologia da experiência. Desse modo, as performances culturais (do ritual ao teatro e à poesia) são, em certo sentido, uma “explicação e explicação da vida em si [...]. Através do processo da performance em si, o que normalmente está vedado, inacessível à observação e reflexão cotidiana, nas profundezas da vida sociocultural, vem à tona” (Turner, 1982, p. 13)⁹⁵. Essa concepção está diretamente relacionada ao drama social como método de análise e interpretação de processos rituais desenvolvido por Turner, bem como às performances teatrais e ponderações teóricas de Richard Schechner.

O que emerge no drama social, nos rituais, nas performances, é uma instância outra, ainda que ligada à realidade, que Turner e Schechner tratam por **liminaridade**. Turner (1974) considera a “sociedade como processo vital em que episódios marcados por considerações sócio-estruturais foram seguidos de fases caracterizadas por antiestrutura social (liminaridade e “communitas”)” (Turner, 1974, p. 5). Nessa dialética, a liminaridade é um movimento autorreflexivo diante do conflito de onde emerge um drama social.

O sentido de antiestrutura, para Turner (1982), diz respeito à

liberação das capacidades humanas de cognição, afeto, volição, criatividade, etc., das amarras normativas que cabem a ocupar uma sequência de status sociais, adotar uma multiplicidade de papéis sociais, e ser profundamente consciente da associação a determinados grupos coletivos (Turner, 1982, p. 44)⁹⁶.

O conceito de liminaridade é assimilado por Turner a partir do seu estudo dos ritos de passagem de Arnold van Gennep. Nesse caso, a fase liminar diz respeito a uma transição, uma condição necessariamente ambígua, um período intermediário, visto que

as entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais (Turner, 1974, p. 117).

Fases e indivíduos liminares (pessoas em passagem)

podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem. [...] Esses indivíduos não estão segmentados em funções e “status”, mas encaram-se como **seres humanos totais**.” (Turner, 1974, p. 5, grifo nosso).

⁹⁵ No original: “In a sense, every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation and explication of life itself, as Dilthey often argued. Through the performance process itself, what is normally sealed up, inaccessible to everyday observation and reasoning, in the depth of sociocultural life, is drawn forth”.

⁹⁶ No original: “I meant by it not a structural reversal, a mirror-imaging of “profane” workaday socioeconomic structure, or a fantasy-rejection of structural “necessities”, but the liberation of human capacities of cognition, affect, volition, creativity, etc., from the normative constraints incumbent upon occupying a sequence of social statuses, enacting a multiplicity of social roles, and being acutely conscious of membership in some corporate group”.

Enquanto a estrutura social é tida como uma combinação de instituições e organizações de atores e posições, os ritos de passagem se dão num momento de conflito, de crise na vida social, de onde irrompe um espaço-tempo de antiestrutura. Nesse interstício, na liminaridade, pela inversão ou suspensão da ordem dominante, ocorre a criação de novos símbolos, modelos, paradigmas (Turner, 1982).

Na liminaridade, as pessoas “jogam” com os elementos familiares e os desfamiliarizam. A novidade emerge de combinações sem precedentes de elementos familiares. [...] não somente novos elementos, mas também novas regras combinatórias (Turner, 1982, p. 27-28)⁹⁷.

O coreocinema de Maya Deren se dá nessa liminaridade, porque pressupõe um filme formalmente ritualístico como uma obra de arte em que os elementos da realidade são a argamassa de possibilidades virtualmente infinitas de criação. Rompendo com os princípios naturalistas de manutenção de relações formais do real, os filmes de Deren são uma experiência cuja lógica depende das relações de que ela mesma lança mão. Assim como a antiestrutura para Turner, a forma ritualística não se destaca completamente do real, mas se apropria dele em sua potencialidade.

Deren compreendia, também, como o cinema era capaz de afetar os corpos dos espectadores, o que nos remete à sua aproximação com a psiconeurologia (Holl, 2001). Ao se utilizar das técnicas cinematográficas com o objetivo consciente de gerar o efeito de uma emoção, Maya Deren considerava que afetava o inconsciente dos espectadores a nível neurológico, uma vez que “essas técnicas afetam os nervos, o córtex e a performance inconsciente, em vez de a percepção consciente” (Holl, 2001, p. 168)⁹⁸.

Desse modo, Deren trazia o espectador para as manipulações e transmutações, ainda que não conscientemente percebidas, do seu ritual coreocinematográfico. Holl (2001) afirma que, através desse processo,

Maya Deren também alarga a noção antropológica habitual do termo “ritual”. Rituais são eventos coletivos em que as regras comuns de tempo e espaço são repelidas para certos grupos, para criar experiências extraordinárias. Os rituais não acabam, simplesmente, em um êxtase que dissolve a pessoa como um ser social; na verdade, durante o processo aparentemente anárquico do ritual, os participantes são transformados nos seus novos status sociais de acordo com certas regras. Enquanto os corpos dos participantes dançam e tremem num estado de inconsciência, as mesmas técnicas que afetaram seus sistemas nervosos vão implantar novas significações culturais e identidades sociais (Holl, 2001, p. 168)⁹⁹.

⁹⁷ No original: “In other words, in liminality people ‘play’ with the elements of the familiar and defamiliarize them. Novelty emerges from unprecedented combinations of familiar elements. [...] a region where not only new elements but also new combinatory rules may be introduced”

⁹⁸ No original: “Yet the relocation itself may not be consciously experienced, because these techniques affect the nerves, the cortex, and the unconscious performance rather than conscious perception”.

⁹⁹ No original: “Maya Deren also enlarges the usual anthropological notion of the term ‘ritual.’ Rituals are collective events in which common laws of time and space are repealed for certain groups in order to create extraordinary experiences. Rituals do not simply end in ecstasy that dissolves the person as social being; rather,

Quando Turner (1982) aprofunda as distinções entre formas liminares e liminoides, de acordo com as dinâmicas de trabalho, jogo e lazer nas sociedades “tribais” e nas industriais, respectivamente, o que ele considera é “a crescente complexidade da divisão socioeconômica do trabalho, dando à especialização e profissionalização a oportunidade de escapar da incorporação no processo social total corrente” (Turner, 1982, p. 11)¹⁰⁰. São essas as questões igualmente observadas por Maya Deren na sua crítica às formas de arte modernas. Para ela, retomando nosso capítulo anterior, o artista moderno é alienado de sua cultura total, o que se reflete na individualidade exacerbada de suas criações (Deren, 1946).

Porque Turner (1982) define como liminoides as formas de arte, mesmo que críticas, das sociedades pós-revolução industrial, os filmes de Maya Deren, enquanto obras de arte, enquadram-se nessa definição. A distinção principal entre a liminaridade ritual e os gêneros liminoides parece ser a possibilidade de optar, visto que

nas sociedades tribais, a liminaridade geralmente é funcional, no sentido de ser um dever ou performance especial *requerida* pelo curso do trabalho ou atividade; suas reversões ou inversões tendem a compensar a rigidez ou injustiça de estruturas normativas. Mas em sociedades industriais, a forma do *rite de passage* [...] não é mais bastante para sociedades totais. O lazer proporciona a oportunidade de uma multiplicidade de gêneros opcionais, liminoides, de literatura, drama e esporte, que não são concebidos como uma “antiestrutura” para a estrutura normativa (Turner, 1982, p. 52)¹⁰¹.

Nessa concepção, os gêneros liminoides são experimentação, não necessidade. São, em certo sentido, jogo. Entretanto, a postura e construção artística de Deren e a sua defesa teórica de uma forma de arte ritualística, criando às margens da indústria cinematográfica hollywoodiana, e em oposição direta às formas de arte ali propostas, põem em questão os limites conceituais entre liminar e liminoide. O que nos interessa nesta pesquisa é adotar uma noção de ritual ela mesma liminar, em movimento, que faça sentido com as proposições e concepções de Maya Deren, uma cineasta de vanguarda, experimental, que nos remete à reflexão sobre o artista em Turner (1974):

Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, “fronteiriços” que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação. (Turner, 1974, p. 155).

during the seemingly anarchic process of the ritual, the participants are transformed into their new social status according to certain rules. While the participants’ bodies dance and tremble in a state of unconsciousness, the same techniques that have thus affected their nervous systems will implant new cultural significations and social identities.”

¹⁰⁰ No original: “The growing complexity of the social and economic division of labor, giving specialization and professionalization their opportunity to escape from embedment in the total ongoing social process”.

¹⁰¹ No original: “In tribal societies, liminality is often functional, in the sense of being a special duty or performance *required* in the course of work or activity; its very reversals and inversions tend to compensate for rigidities or unfairnesses of normative structure. But in industrial society, the *rite de passage* form [...] no longer suffices for total societies. Leisure provides the opportunity for a multiplicity of optional, liminoid genres of literature, drama, and sport, which are not conceived of as ‘antistructure’ to normative structure”

O que se destaca no artigo de Ute Holl (2001) é a preocupação de Maya Deren com questões de identidade, percepção e autorreconhecimento no cinema, e o seu consequente objetivo de criar uma forma filmica, a ritualística, que promovesse transformações do ser, ou do *self*, seja de parte do artista e suas manipulações conscientes, da afetação inconsciente do espectador, ou de uma perspectiva sociocultural da arte. O que a sua teoria de cinema nos revela é “a ideia de que a arte não pode ser uma revelação do *self*, mas que a arte é um meio de promover transformações do *self*, as perigosas crises que todo ser social tem de atravessar diversas vezes na vida. Esses *rites de passage* sempre deixam rastros das feridas que abrem” (Holl, 2001, p. 169)¹⁰².

Porque compreendemos que a forma ritualística de Maya Deren diz respeito, principalmente, a essa intenção transformadora da arte, de elevar o indivíduo a uma instância maior, liminar e em relação com a cultura, iremos analisar os filmes da primeira fase dereniana através da forma de um rito de passagem. Tal análise não tem a ambição de oferecer-se como uma explicação da obra dereniana, apenas como uma leitura possível de características formais que estruturam seus filmes, buscando esses rastros dos ritos de passagem em *Meshes of the Afternoon*, *At Land*, *A Study in Choreography for Camera* e *Ritual in Transfigured Time*, pelas questões acima desenvolvidas.

Para falar da liminaridade nos filmes de Maya Deren, porque Turner apropriou-se do *rite de passage* como definido por Van Gennep (como Schechner do conceito de liminar – ambos debatendo noções e construindo teoricamente com autonomia), retomaremos as fases do rito de passagem a partir da leitura de Victor Turner (1974, 1982). Buscaremos elementos de ritual nos filmes, portanto, numa interseção entre os pressupostos da forma ritualística e as bases conceituais da liminaridade.

Identificaremos e analisaremos o rito de passagem no coreocinema dereniano, especialmente no que chamaremos de primeira fase, ou seja, como os filmes (organizados pela forma ritualística) dialogam com as três fases rituais de van Gennep: separação (espaço e tempo filmicos); transição (sujeitos e situações liminares); reagregação. Ademais, destacaremos o que é construído pelas manipulações de espaço-tempo e movimento da forma ritualística, principalmente na fase de transição.

Quando imerge nos rituais dos cavaleiros divinos do vodu haitiano, Deren coloca-se diante daquilo que é liminar de fato. Esse encontro promove turbulências em sua concepção e

¹⁰² No original: “The poem to Anaïs Nin is an amplification of the idea that art cannot be a revelation of the self, but that art is a means to engender transitions of the self, the dangerous crises every social being has to go through several times in life. These *rites de passage* always leave traces of the wounds they open.”

realização cinematográficas. A partir da leitura de *Divine Horsemen*, focaremos, então, na proposta de pesquisa, no projeto de filme, e na não-finalização desse filme como objeto de pesquisa em si, como a segunda fase do coreocinema dereniano, situando a etnografia realizada por Deren (2022) entre as leituras antropológicas aqui apresentadas.

Nos filmes realizados na terceira fase, ou seja, das viagens ao Haiti em diante, o que queremos é compreender se, e como, a cosmologia do vodu afetou e transformou a forma ritualística, reconfigurando a relação de Maya Deren com a realidade, com a sua obra, com os temas tocados, com as intenções criativas, numa inconstância característica da liminaridade ritual:

A liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que frequentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. Estas formas culturais proporcionam aos homens um conjunto de padrões ou de modelos que constituem, em determinado nível, **reclassificações periódicas da realidade e do relacionamento do homem com a sociedade, a natureza e a cultura.** (Turner, 1974, p. 156, grifos nossos).

Nas análises filmicas a seguir, apresentaremos imagens retiradas dos filmes sem as quais não seria possível uma abordagem compreensiva da forma filmica, ainda que levando em consideração a perda inestimável da camada do movimento. É a partir delas que faremos a nossa leitura em que forma ritualística e rito de passagem emergem de maneira intrincada.

3.1. Primeira fase: *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1946)

Meshes of the Afternoon (1943)

Primeiro filme lançado por Maya Deren, co-dirigido pelo seu então marido, o fotógrafo e cineasta Alexander Hackenschmied (posteriormente, Hammid), *Meshes of the Afternoon* é um marco do cinema da vanguarda experimental dos EUA. Premiado em Cannes, o filme galgou popularidade de maneira tal que, segundo Bill Nichols,

Meshes of the Afternoon é, supostamente, o filme experimental mais amplamente exibido do cinema americano, e talvez de todo o cinema. A estrutura enigmática, a jornada onírica e a complexidade alegórica, junto com sua vaga afinidade tanto com o filme noir quanto com o melodrama doméstico, fazem de *Meshes* um filme ideal para erguer questões sobre forma filmica e significado social (Nichols, 2001, p. 14)¹⁰³.

Frequentemente associado ao surrealismo¹⁰⁴ – ao que Deren (1946) fortemente opunha-se –, em especial pelo seu teor onírico e de reflexões de ordem subjetiva, *Meshes* é, na verdade,

¹⁰³ No original, “*Meshes of the Afternoon* is reputedly the most widely shown experimental film in American cinema, and perhaps in all cinema. The enigmatic structure, dreamlike quest, and allegorical complexity, along with its loose affinity with both film noir and domestic melodrama, make *Meshes* an ideal film for posing questions of film form and social meaning”.

¹⁰⁴ Ferro (2023) aborda compreensivamente a leitura surrealista feita sobre a obra dereniana, bem como possíveis aproximações e distanciamentos.

o estopim de um movimento outro para o cinema. É o momento em que Deren, esteticamente influenciada (porque orientada) por Hamid, experimenta pela primeira vez com o que viria a defender enquanto *poetry film*, dentro de um cinema vertical, formalmente ritualístico. Para esta análise, consideraremos a montagem original de 1943, e não a musicada nos anos 1950 por Teiji Ito, da qual algumas cenas foram cortadas.

As tramas do entardecer são iniciadas por um braço estranhamente alongado que deposita uma flor no chão e some (figura 4). Desde já, um prenúncio de que as regras naturais não serão seguidas por esse filme. A mulher (Maya) – que nos é apresentada através de planos detalhe da mão e dos pés, e planos de sua sombra no chão e na parede – colhe a flor, e vê uma figura masculina distante, dobrando a esquina.

Figura 4: *Meshes of the Afternoon*, 1943, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Ela bate à porta de casa, tenta abri-la (e quase o faz, um pequeno erro de gravação que, mantido no corte final, nos dá pistas da confiança de Deren nas relações de sentido construídas na montagem), busca a chave na bolsa e a derruba. A chave cai pelos degraus da entrada da casa, e o espaço-tempo de sua queda (através dos planos da figura 5) é alongado por um recurso de montagem (o que remete à famosa cena da escadaria de Odessa, n’O Encouraçado Potemkin de Eisenstein). Aqui começa, de fato, a fase de **separação**.

A realidade fílmica é destacada do real natural, seus parâmetros são de outra ordem, como no espaço-tempo do ritual. Turner (1982), seguindo as três fases do rito de passagem como definidas por Van Gennep, explica:

A primeira fase de *separação* demarca claramente o espaço e tempo sagrado do espaço e tempo profano ou secular (é mais que somente uma questão de adentrar um templo – deve haver em adição um rito que mude também a qualidade do *tempo* ou construa um âmbito cultural que seja definido como “fora do tempo”, i.e., além ou fora do tempo que mede processos e rotinas seculares). Ela inclui comportamento simbólico – especialmente símbolos de reversão ou inversão de coisas, relações e processos seculares – que representa o afastamento dos sujeitos rituais [...] de seus status sociais prévios. (Turner, 1982, p. 24)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ No original: “The first phase of *separation* clearly demarcates sacred space and time from profane or secular space and time (it is more than just a matter of entering a temple – there must be in addition a rite which changes the quality of *time* also, or constructs a cultural realm which is defined as ‘out of time’, i.e., beyond or outside the time which measures secular processes and routines). It includes symbolic behaviour – especially symbols of

Figura 5: *Meshes of the Afternoon*, 1943, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Quando a mulher adentra a casa, uma sequência de planos de câmera na mão com cortes feitos no movimento nos revela espaços vazios, com elementos que reaparecerão ao longo de todo o filme: uma faca de pão, um telefone fora do gancho, a escada da casa, uma vitrola onde um disco roda até que a mulher o interrompe. A câmera é majoritariamente corporificada, mais que subjetiva, pois está relacionada ao movimento da mulher nesse ambiente – e também ao movimento do corpo que a manipula.

Sobre a câmera incorporada, Elinor Cleghorn comenta:

Quando Deren começou a experimentar com cinema, ela manipulou a Bolex como uma extensão de seu corpo, como uma prótese curiosa. [...] O primeiro material filmico de Deren foi o seu próprio corpo, e embora *Meshes* abandone amplamente a perspectiva subjetiva, os movimentos da protagonista se estendem da intimidade incorporada de Deren com a câmera, de sua predisposição a ser movida por ela, a se submeter a suas manipulações (Cleghorn, 2016, p. 38)¹⁰⁶.

A mulher está sozinha em casa. Entretanto, não é somente o seu isolamento que configura a instância da separação. A mulher deita-se na poltrona, com a flor no colo, acaricia seu corpo, e uma sequência de planos detalhe do seu olho fechando e um plano geral da rua sendo encobertos por um véu negro (figura 6) sugerem que ela dorme ou imagina, que segue para um espaço-tempo onírico. Então, o plano da rua recua, como se entrasse num túnel – da

reversal or inversion of things, relationships and processes secular – which represents the detachment of the ritual subjects (novices, candidates, neophytes or ‘initiates’) from their previous social statuses”.

¹⁰⁶ No original: “When Deren began experimenting with filmmaking, she handled the Bolex as an extension of her body, as a curious prosthesis. [...] Deren’s first filmic material was her own body, and while *Meshes* largely abandons the subjective perspective, the protagonist’s movement extend from Deren’s embodied intimacy with the camera, from her willingness to be moved by it, to submit to its manipulations”.

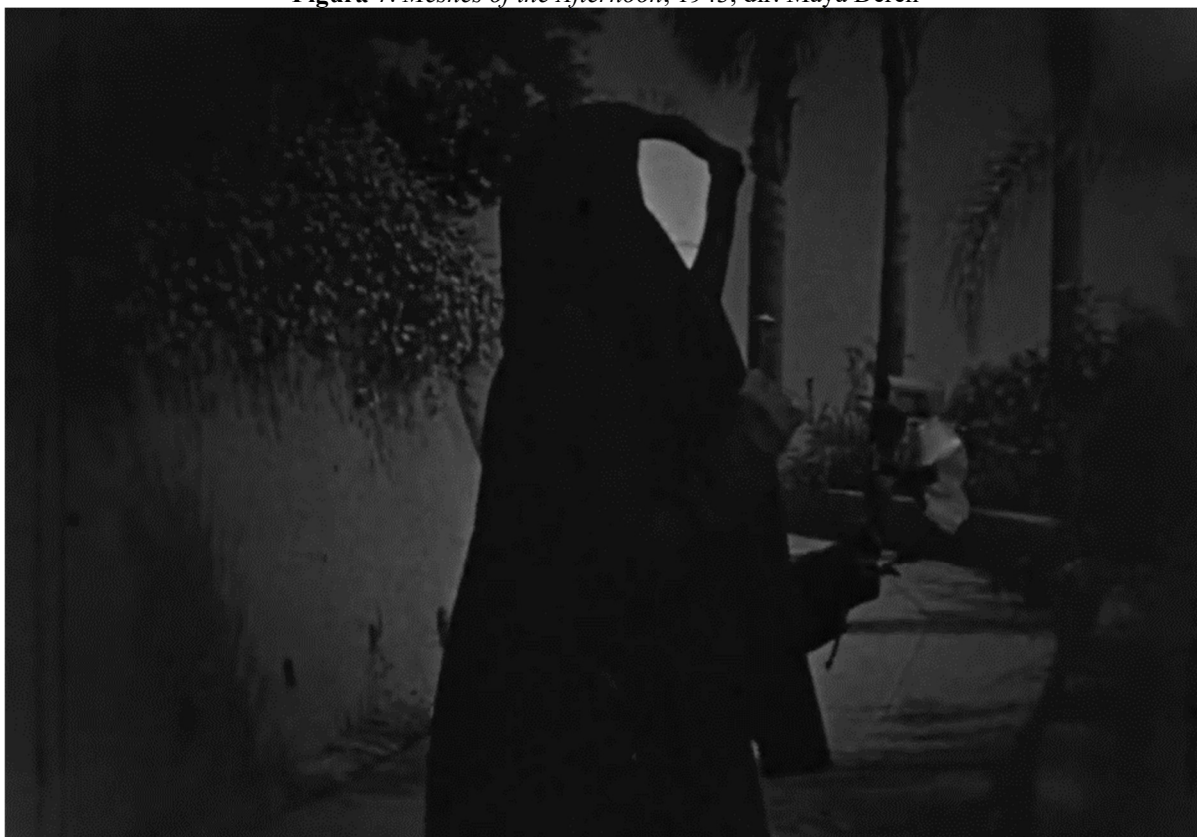
imaginação, do subconsciente, ou como numa luneta —, e na imagem circular que resulta aparece uma criatura de longas vestes negras cujo rosto é um espelho (figura 7).

Figura 6: *Meshes of the Afternoon*, 1943, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 7: *Meshes of the Afternoon*, 1943, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

É essa criatura a mobilizadora da fase de **transição**. Nela, Deren lançará mão de artifícios da sua forma ritualística para erguer uma instância com características ambíguas da liminaridade. Manipulações de atributos espaço-temporais, repetições cíclicas com diferenças sutis, alterações de estado e forma de objetos e sujeitos, construção de geografia fílmica com continuidade de movimento em descontinuidade espacial são alguns exemplos de técnicas aperfeiçoadas por Deren ao longo de sua filmografia com o objetivo de realizar o seu ideal de cinema (vertical, poético, ritualístico).

Durante a fase intermediária da *transição*, chamada por van Gennep de “margem” ou “limen” (significando “limite” em latim), os sujeitos rituais atravessam um período e área de ambiguidade, uma espécie de limbo social que possui poucos (embora, às vezes, esses sejam os mais cruciais) dos atributos dos precedentes ou subsequentes status sociais ou culturais (Turner, 1982, p. 24).¹⁰⁷

Essa criatura, nos termos de Turner (1974), pode ser vista como uma entidade liminar, visto que “podem ser representadas como se nada possuíssem. Podem estar disfarçadas de monstros, usar apenas uma tira de pano como vestimenta ou aparecer simplesmente nuas, para

¹⁰⁷ No original: “During the intervening phase of *transition*, called by van Gennep ‘margin’ or ‘limen’ (meaning threshold’ in Latin), the ritual subjects pass through a period and area of ambiguity, a sort of social limbo which has few (though sometimes these are the most crucial) of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural states.”

demonstrar que, como seres liminares, não possuem “status” (Turner, 1974, p. 117). Sua identidade não é definida ou revelada, apesar de, em dado momento do filme, ser sugerida.

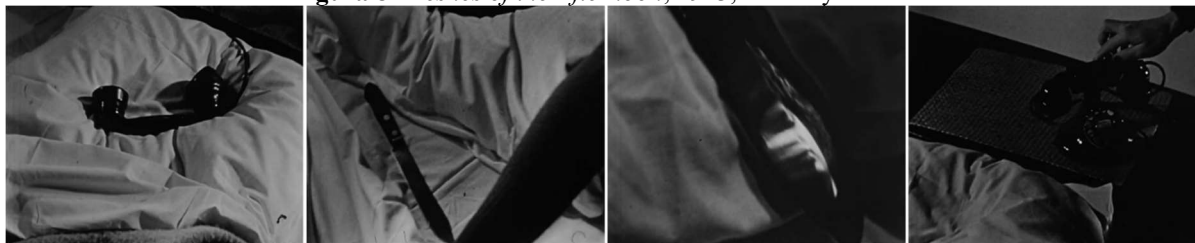
Correndo – sem nunca chegar, como nos pesadelos – atrás da criatura que caminha em câmera lenta, a mulher retorna à entrada da casa, quando vemos seu rosto pela primeira vez (a sua identidade só se revela numa condição de liminaridade). Abre a porta e, numa repetição da panorâmica da sala, ao pé da escada agora há, no lugar do telefone, a faca. A mulher sobe as escadas, também alongadas pela montagem de planos dos pés, em câmera lenta. Os elementos telefone e faca reaparecem na cama (figura 8), ao que se segue uma cena onde a coreografia de Maya se aproxima de uma dança propriamente dita.

Descendo a escada como se estivesse retrocedendo puxada por uma força invisível (figura 9), em desespero e vertigem, o movimento do corpo de Maya diante do movimento circular da câmera, montados de modo que compartilhem de sua angústia, são uma introdução estética e filmica ao coreocinema de Deren. Observando do teto, a mulher vê a si mesma deitada na poltrona. Agora, a vitrola roda ao lado e ela, novamente, a desliga.

Daqui em diante, o filme é mobilizado por esses encontros da mulher consigo mesma, com a criatura do rosto de espelho, e pelas repetições espiraladas – onde há algo que não retorna exatamente do mesmo estado – dos eventos. A ambiguidade dos elementos filmicos se acentua: a chave pode ser faca, que pode ser flor, que pode ser chave. Essa instabilidade de *status* remete ao desenvolvimento de Turner (1982) quanto a características de símbolos rituais da fase liminar:

Símbolos rituais desta fase, embora alguns representem a inversão da realidade normal, caracteristicamente dividem-se em dois tipos: aqueles de apagamento e aqueles de ambiguidade ou paradoxo. [...] Inversão simbólica nítida de atributos sociais pode caracterizar a separação; distorcer ou mesclar distinções pode caracterizar liminaridade (Turner, 1982, p. 26)¹⁰⁸.

Figura 8: *Meshes of the Afternoon*, 1943, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

¹⁰⁸ No original: “Ritual symbols of this phase, though some represent inversion of normal reality, characteristically fall into two types: those of effacement and those of ambiguity or paradox. [...] Sharp symbolic inversion of social attributes may characterize separation; blurring and merging of distinctions may characterize liminality”.

Figura 9: *Meshes of the Afternoon*, 1943, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Destacaremos, a seguir, duas sequências onde as manipulações da forma ritualística produzem a suspensão de regras naturais que remetem à liminaridade dos rituais e sua respectiva suspensão e/ou reconfiguração de elementos familiares. Primeiramente, a sequência das mulheres à mesa, em que encontramos a despersonalização do indivíduo e a mudança de estado/forma dos elementos chave e faca (figura 10). Relembrando o capítulo anterior, a despersonalização (ou, numa tradução livre para mais clareza, a desindividualização) é um ponto central na proposta dereniana da forma ritualística.

Figura 10: *Meshes of the Afternoon*, 1943, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Aqui, a mulher encontra-se com versões multiplicadas de si mesma, uma fragmentação operada pelas manipulações da forma ritualística, voltada à despersonalização da figura de Maya. Segundo Ute Holl (2001),

em seu primeiro filme, *Meshes of the Afternoon*, toda sensação subjetiva da protagonista corresponde a um truque objetivo no filme. [...] O truque mais óbvio em *Meshes of the Afternoon* é, claro, a multiplicação da protagonista mascarando a lente e expondo triplamente a película (Holl, 2001, p. 160-161)¹⁰⁹.

Cleghorn (2016) aponta: “Em *Meshes*, Maya existe em todo lugar ao mesmo tempo, fragmentada em quatro versões do subconsciente da protagonista enquanto ela sonha através da poética desorientadora do confinamento doméstico (Cleghorn, 2016, p. 37)”¹¹⁰. Apenas uma delas, ao manipular a chave, volta a tê-la como faca. Essa disputa entre as versões da mulher angustiam a mulher que dorme, como se em conflito interno ou se sonhasse com a cena.

Do ponto de vista da forma ritualística, essa liminaridade dos objetos e sujeitos, do espaço-tempo e dos movimentos, se reporta à intenção de criar uma experiência de real e de gerar um efeito emocional com o filme. Para Holl (2001),

O objetivo de Deren com o cinema era libertar da narrativa clássica as técnicas cinematográficas do transe, da hipnose e da possessão. Para isso, ela não mudou, simplesmente, o valor da significação: pelo contrário, ela considerava os signos simbólicos e metafóricos nos seus filmes, de modo geral, sem sentido. Não era o valor simbólico da faca que era importante na história de *Meshes*, mas, por exemplo, as técnicas de edição que expunham as diferentes funções visuais e emocionais de uma faca. Deren se lançou a desafiar todo o sistema cinematográfico de significação (Holl, 2001, p. 172)¹¹¹.

A sequência imediatamente seguinte quase como ilustra a fase de transição, e o atravessamento dessa para a fase posterior, a de reagregação. Na sequência dos cinco passos (figura 11), Deren apresenta um motivo recorrente da sua forma ritualística, a continuidade de movimento em descontinuidade espacial. Com a Maya portando a faca caminhando em direção à Maya que dorme, esta última se ergue e dá as “passadas” (a que Deren se refere como sendo quatro).

¹⁰⁹ No original: “In her first film, *Meshes of the Afternoon*, every subjective sensation of the protagonist corresponds to an objective film trick. [...] The most obvious trick in *Meshes of the Afternoon* is, of course, the multiplication of the protagonist by masking the lens and triple-exposing the film.”

¹¹⁰ No original: “In *Meshes*, Maya exists everywhere at once, fractured into four iterations of the protagonist’s subconscious as she dreams through a disorienting poetics of domestic containment”

¹¹¹ No original: “Deren’s aim in filmmaking was to liberate the cinematic techniques of trance, hypnosis, and possession from classical narration. To do so, she did not simply change the value of signification: on the contrary, she considered symbolic or metaphorical signs in her films altogether meaningless. It was not the symbolic value of the knife that was important in the story of *Meshes* but, for example, the editing techniques that exposed the different visual and emotional functions of a knife. Deren set out to challenge the complete cinematic system of signification.”

Figura 11: *Meshes of the Afternoon*, 1943, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Nessa sequência, cada passo é dado num ambiente, sendo o primeiro a praia e o último de volta à sala da casa, coreografados “com a intenção de manifestar a violência implícita na jornada psicológica de um indivíduo” (Cleghorn, 2016, p. 39)¹¹². Sobre a concepção, Deren comenta, “o que eu quis dizer quando planejei essa cena foi que você tem que percorrer um longo caminho – desde o início dos tempos – para se matar” (Deren *apud* Cleghorn, 2016, p. 39)¹¹³.

A relevância dessa sequência e da continuidade de movimento em descontinuidade espacial para o coreocinema dereniano foi percebida pela própria cineasta, como Cleghorn destaca:

Na sequência das quatro passadas, em que esse trabalho¹¹⁴ faz-se visível como costura, como sutura, Deren identificou a emergência de um dos mais fundamentais princípios de seu fazer filmico coreográfico; a continuação dinâmica do movimento do corpo através de deslocamentos oníricos no espaço-tempo. [...] Deren escreve: ‘como eu costumava sentar e assistir (a *Meshes*) quando era projetado para amigos naqueles primórdios... eu continuava repetindo para mim mesma “As paredes desse cômodo são sólidas exceto exatamente ali... há uma porta ali levando a algo. Eu tenho que abri-la porque através dali eu posso atravessar algum lugar ao invés de sair daqui pelo mesmo lugar que entrei.” Então eu o fiz, forçando até que meus dedos sangrassem. E então cheguei a um mundo em que **a identidade do movimento se estende e transcende todo tempo e espaço.**’ (Cleghorn, 2016, p. 39, grifo nosso)¹¹⁵.

Paralelamente, segundo Turner (1982),

A passagem de um status social para outro é frequentemente acompanhada por uma passagem paralela no espaço, um movimento geográfico de um lugar a outro. Isso pode tomar a forma de um simples abrir de portas ou do atravessamento literal de um limite que separe duas áreas distintas, uma associada ao status pré-ritual ou pré-

¹¹² No original: “Deren choreographed the ‘four strides’ with the intention to convey the implicit violence of an individual’s psychological journey”

¹¹³ No original: “[...] as she writes, ‘What I meant when I planned that scene is that you have to come a long way – from the beginning of time – to kill yourself...’”

¹¹⁴ O trabalho do corpo no fazer filmico coreocinematográfico, da câmera incorporada ao movimento da cineasta.

¹¹⁵ No original: “In the four strides sequence, in which this work makes itself visible as seam, as suture, Deren identified the emergence of one of the most fundamental principles of her choreographic filmmaking; the dynamic continuation of bodily movement across oneiric dislocations in time and space. [...] Deren writes: ‘... as I used to sit there and watch (*Meshes*) when it was projected for friends in those early days... I kept saying to myself ‘The walls of this room are solid except right there... There’s a door there leading to something. I’ve got to get it open because through there I can go through to someplace instead of leaving here by the same place I came in.’ And so I did, prying until my fingers were bleeding. And so came to a world where the identity of movement spans and transcends all time and space...’”.

liminar do sujeito e outra ao seu status pós-ritual ou pós-liminar (Turner, 1982, p. 25)¹¹⁶.

Também esse atravessamento, em especial o de portas, reaparecerá em outros filmes de Deren. Aqui, o que ele desencadeia é a fase seguinte do rito de passagem, a de **reagregação** ou incorporação, em que o sujeito ritualizado deve ser realocado ao seu novo status social estável, com suas novas regras e papéis sociais pré-definidos (Turner, 1982). Em *Meshes*, o corte reagregador é a figura masculina. O homem (Alexander Hammid, então marido de Deren) aparece com um tom ameaçador, mesmo o seu primeiro gesto sendo afetuoso, numa espécie de contra-plongée subjetiva da mulher que se assusta (figura 12).

A movimentação ou, em termos coreocinematográficos, a coreografia do homem pela casa replica aquela da criatura do rosto de espelho (figura 13), que a mulher tentou, sem sucesso, alcançar ao decorrer do filme. A mulher é atraída por ele até o quarto, observando pelo caminho os objetos em seus lugares e estados originais, como se confirmando que acordou de seu torpor. Quase cede ao seu toque, mas ao vê-lo se aproximar, a flor a seu lado no travesseiro transmuta-se em faca. A mulher ataca o seu rosto, que se quebra em espelho.

Figura 12: *Meshes of the Afternoon*, 1943, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

¹¹⁶ No original: “The passage from one social status to another is often accompanied by a parallel passage in space, a geographical movement from one place to another. This may take the form of a mere opening of doors or the literal crossing of a threshold which separates two distinct areas, one associated with the subject’s pre-ritual or preliminal status, and the other with his post-ritual or postliminal status.”

Figura 13: *Meshes of the Afternoon*, 1943, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

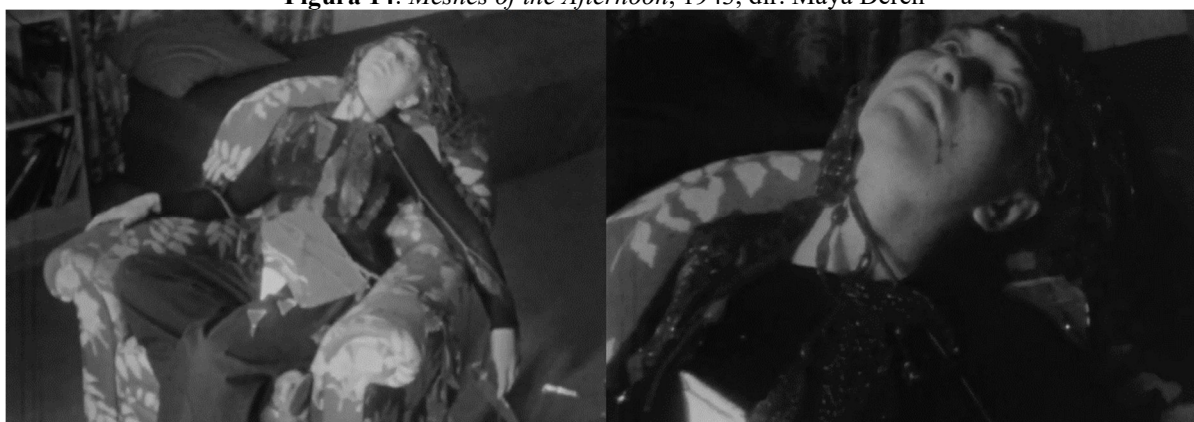
Os cacos de vidro se espalham na praia, ambiente do primeiro passo da sequência supracitada (e da primeira cena do filme seguinte, *At Land*). O homem, então, retorna à casa, e se depara com cacos de vidro no chão e em cima do corpo da mulher, morta, que também está enrolada no que parecem ser algas marinhas (figura 14). Aqui, a reagregação ou reincorporação foi negada, preterida diante da morte.

De acordo com Holl (2001), “no decorrer do filme, a identidade de uma jovem é radicalmente dissecada, e ao fim ela é vista sangrando entre fragmentos de um espelho quebrado. O que resta é a ferida aberta da identidade: a impossibilidade da autoconfiança”

(Holl, 2001, p. 155)¹¹⁷. Ainda segundo a autora, a figura do rosto de espelho é como o “labirinto de desejo que ameaça a protagonista toma forma por termos técnicos” (Holl, 2001, p. 171)¹¹⁸, negando-lhe a autorreflexão.

Meshes of the Afternoon, de acordo com as intenções de Deren, “preocupa-se com as realidades internas de um indivíduo e com a forma como o subconsciente vai desenvolver, interpretar e elaborar uma ocorrência aparentemente simples e casual em uma experiência emocional crítica.” Na descrição que Deren faz do filme, as várias técnicas do subconsciente já são transformadas em técnicas cinematográficas: “Usando técnicas cinematográficas para realizar deslocamentos, simultaneidades inesperadas, etcetera, esse filme estabelece uma realidade que, embora de alguma forma baseada numa lógica dramática, só pode existir no cinema. (Holl, 2001, p. 161)¹¹⁹.

Figura 14: *Meshes of the Afternoon*, 1943, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

***At Land* (1944)**

At Land, segundo filme de Maya Deren e o primeiro que ela dirige sozinha, com cinematografia de Alexander Hammid e Hella Hamon, toma certa distância conceitual de *Meshes*, já caminhando em direção ao coreocinema mais consolidado de acordo com parâmetros formais e de consciência criativa derenianos. É uma odisséia onde a jornada da “heroína” é um rito de passagem.

¹¹⁷ No original: “In the course of the film, the identity of a young woman is radically dissected, and in the end she is shown bleeding amid fragments of a shattered mirror. What is left is the open wound of identity: the impossibility of self-assurance.”

¹¹⁸ No original: “Another example of Deren’s efforts to use and at the same time analyze filmic means is a sequence in *Meshes of the Afternoon* in which the (temporal and spatial) labyrinth of desire that threatens the protagonist takes form by technical means.”

¹¹⁹ No original: “*Meshes of the Afternoon* is, according to Deren’s intention, “concerned with the inner realities of an individual and the way in which the subconscious will develop, interpret and elaborate an apparently simple and casual occurrence into a critical emotional experience.” In Deren’s description of the film, the various techniques of the subconscious are already transformed into cinematic techniques: “Using cinematic techniques to achieve dislocations of inanimate objects, unexpected simultaneities, etcetera, this film establishes a reality which although based somewhat on dramatic logic, can exist only on film.””.

Neste filme, a sequência inicial já traz a **separação**. A mulher (novamente Maya) é jogada pelo mar nas areias, como um náufrago (figura 15), e observa as ondas se afastarem. A reversão do movimento natural do mar (cuja reprodução em imagens fixas torna-se difícil, mas que tentamos explicitar com frames de um mesmo plano das ondas na figura 16) instaura a forma ritualística e suas leis próprias. Outra vez, ambiente e forma filmica estão à parte do real, em contato com ele, mas apropriando-se e manipulando-o criativamente.

Outro exemplo de um elemento unicamente filmico é o movimento criado pela reversão de uma movimentação que não é, na realidade, reversível. Simplesmente segurando a câmera de cabeça para baixo [...], pode-se fotografar as ondas do mar e elas irão, na projeção, deslocar-se em reverso. Tal filmagem não somente revela uma nova qualidade no movimento das ondas, como cria, para dizer o mínimo, uma realidade revolucionária (Deren, 1946, p. 48)¹²⁰.

Localizando-se com o olhar, a mulher agarra um tronco que agora aparece imediatamente atrás dela (figura 17). Pelo movimento dos cabelos, denota-se o uso de câmera lenta. O comprimento desse tronco é alongado na montagem pelos planos dos galhos (figura 18) e pelo tempo que a mulher leva para subir, como vimos com os degraus pelos quais a chave cai em *Meshes*. Ademais, quando chega ao topo, o que ela alcança é a mesa de uma reunião social. Com continuidade de movimento em descontinuidade espacial, a mulher atravessa a mesa simultaneamente enquanto atravessa folhagens (figura 19). Essa ambiguidade natural-social em direção a um tabuleiro de xadrez dá início à fase de **transição**.

¹²⁰ No original: "Another example of a uniquely filmic element is the movement created by the reversal of a motion which is not, in reality, reversible. By simply holding the camera up-side-down (I cannot stop to explain the logic by which this occurs), one can photograph the waves of the ocean and they will, in projection, travel in reverse. Such film footage not only reveals a new quality in the motion of the waves, but, creates to put it mildly, a most revolutionary reality".

Figura 15: *At Land*, 1944, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 16: *At Land*, 1944, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 17: *At Land*, 1944, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 18: *At Land*, 1944, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 19: *At Land*, 1944, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Tal alternância na travessia natureza-mesa nos remete ao conceito de *communitas* como uma “modalidade de relação social” que revela uma justaposição, nos rituais, entre a sociedade

como sistema estruturado e, no período liminar, a sociedade como comunidade não-estruturada. Como Turner (1974) indica,

assistimos, em tais ritos, a um “momento situado dentro e fora do tempo”, dentro e fora da estrutura social profana; que revela, embora efemeramente, certo reconhecimento (no símbolo, quando não mesmo na linguagem) de um vínculo social generalizado que deixou de existir, e contudo simultaneamente tem de ser fragmentado em uma multiplicidade de laços estruturais (Turner, 1974, p. 118).

A mulher observa atentamente um jogo de xadrez onde as peças movem-se sozinhas, em paralelo e suscitando uma analogia à coreografia social que acontece ao seu redor¹²¹. Uma das peças de xadrez cai do tabuleiro direto para outro espaço, em um riacho que corre entre pedras – dessa vez, um objeto performa a continuidade de movimento em descontinuidade espacial. Essa peça será a mobilizadora da passagem pela liminaridade.

Seguindo o curso das águas que levam a peça, a mulher chega a uma estrada onde é abordada por figuras masculinas que mudam a cada primeiros plano-contraplanos com movimentação de câmera, entre cortes para planos médios. Esses homens despersonalizados, ou desindividualizados, a guiam até uma casa em que ela não entra pela porta, mas por um buraco no assoalho, como se atravessasse um túnel¹²². Como comenta Holl (2001), “nos seus primeiros experimentos, Deren demonstrou como no cinema o chamado “indivíduo” pode ser dividido, como a mulher em *Meshes*, ou multiplicado, como os homens em *At Land*” (Holl, 2001, p. 165)¹²³, duas operações de despersonalização da forma ritualística.

O seu olhar orienta a movimentação de câmera, que passeia por móveis cobertos por lençóis brancos, como se a casa estivesse desocupada ou abandonada. Debaixo de um desses lençóis está um homem, que aparenta ser um moribundo em seu leito, com quem a mulher troca olhares tensos (figura 20)¹²⁴. O reflexo no rosto da mulher parece vir de outro espaço, como uma continuidade de movimento cuja origem ou destino não vemos.

Desse confronto, na dualidade vida e morte, a mulher passa para uma sequência de atravessamentos de portas que levam a lugar nenhum até que irrompem em um lugar outro (figura 21). A sequência das portas tem função similar à dos passos em *Meshes*. É uma travessia literal que evoca a liminaridade, mas onde os limites estão borrados, seus atributos são paradoxais. A continuidade de movimento em descontinuidade espacial tem também uma quebra de eixo.

¹²¹ Apesar de, aqui, a movimentação de pessoas na coreografia de um ritual social durar um breve plano, ela será a força motriz de um dos filmes seguintes, *Ritual in Transfigured Time*.

¹²² Turner (1974) fala de ritos em que os sujeitos rituais atravessam túneis, como se concretizando, materializando a passagem, a transição.

¹²³ No original: “In her first experiments Deren had demonstrated that in film the so-called individual can be divided, like the woman in *Meshes*, or multiplied, like the men in *At Land*.”

¹²⁴ Além de vida-morte, há aqui também as dualidades/ambiguidades luz-sombra, branco-preto.

Figura 20: *At Land*, 1944, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 21: *At Land*, 1944, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

A dança em *At Land* é mais sutil que em *Meshes*, pois mais coreocinematográfica. Os movimentos e gestos de Maya nos planos e o movimento entre planos, a câmera incorporada com os olhares que constroem a geografia filmica, a coreografia constituída pelo todo da obra é a dança que vemos. A manipulação temporal possibilitada pela montagem do movimento é uma das coreógrafas dessa dança, como no caso do deslocamento da personagem por um espaço de dunas num tempo muito mais curto que o naturalmente possível.

Com o simples mecanismo de um movimento panorâmico de câmera que acompanha a mulher subindo as dunas, e uma montagem que corta a cada vez que ela sai de quadro, retomando o movimento panorâmico numa duna mais distante, o deslocamento é acelerado pela perda de indicadores espaciais do tempo transcorrido. Deren (1946) descreve a cena como uma relação única de espaço-tempo filmico, em que as técnicas utilizadas “aportam uma economia de enunciação comparável à poesia, onde a justaposição inspirada de algumas palavras pode criar um complexo que muito as transcende” (Deren, 1946, p. 51)¹²⁵.

Na sequência seguinte, a mulher cata pedras na praia, no que se assemelha a uma penitência, e encontra outras mulheres (desta vez, diferentes dela, e não múltiplos de Maya) jogando xadrez à beira do mar. Reencontrando a peça que buscava, mantém as duas mulheres do seu lado do tabuleiro, distraíndo-as carinhosamente por tempo suficiente para que roube a peça e saia correndo. Essas mulheres (figura 22), bem vestidas e jogando xadrez como se saídas do contexto social do início do filme, são a breve tentativa de **reagregação**, onde

o sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo, permanece num estado relativamente estável mais uma vez, e em virtude disto tem direitos e obrigações perante os outros de tipo claramente definido e “estrutural”, esperando-se que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos, que vinculam os incumbidos de uma posição social, num sistema de tais posições (Turner, 1974, p. 117).

Novamente, a reagregação é negada, numa fuga em que a mulher atravessa, na contramão da linearidade narrativa, as outras versões de si que haviam aparecido (figura 23). “Em *At Land*, fragmentos de Maya se juntam na jornada mitológica da protagonista para preservar uma ‘identidade constante’ em meio à fluidez volátil do mundo externo” (Cleghorn, 2016, p. 37)¹²⁶. Nessa fuga da protagonista, Deren evidencia não somente uma narrativa não-linear como também uma manipulação no próprio tempo do filme, multiplicando a personagem e fazendo com que suas versões despersonalizadas coexistam.

Deren faz com que a sua heroína tome posse da peça como de si mesma, rejeitando cumprir com os movimentos limitados pelas regras do jogo, irrompendo pelo tabuleiro e deixando para trás apenas as suas pegadas na areia da praia (figura 24).

¹²⁵ No original: “To the form as a whole, such techniques contribute an economy of statement comparable to poetry, where the inspired juxtaposition of a few words can create a complex which far transcends them”.

¹²⁶ No original: “In *At Land*, shards of Maya are gathered together in the protagonist’s mythological quest to preserve a ‘constant identity’ amidst the volatile fluidity of the external world”.

Figura 22: *At Land*, 1944, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 23: *At Land*, 1944, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 24: *At Land*, 1944, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

A Study in Choreography for Camera (1945)

Como indica o título, “Um estudo em coreografia para câmera”, *A Study* é um exercício dereniano de como coreografar para e com a câmera, e de como montar essa coreografia singular. Nesse filme de menos de 3 minutos, Maya Deren, em colaboração com Talley Beatty, define formalmente e tecnicamente o seu coreocinema. *A Study* parece constituir o rito de

passagem do coreocinema dereniano em si. Um experimento, uma seleção, ou uma exibição dos elementos da forma ritualística.

Aqui, Deren lança mão da manipulação de espaço-tempo-movimento com técnicas que já haviam aparecido nos filmes anteriores, como continuidade de movimento em descontinuidade espacial, câmera lenta ou acelerada, alongamento espacial e construção de geografia fílmica pelo movimento e/ou montagem. *A Study* é um manifesto da montagem para produção de efeito de uma sensação ou emoção, como preza o cinema vertical em sua poesia. O filme começa com um falso plano-sequência onde um movimento de câmera panorâmico que mostra o bailarino na floresta é cortado e reiniciado quando ele não está em quadro¹²⁷.

Segundo Holl (2001),

Maya Deren trabalhou com dançarinos para que pudesse experimentar com as manipulações de tempo e espaço. Movimentos formalizados e rítmicos podem ser fragmentados por truques da câmera, prolongados em câmera lenta e condensados em *time-lapse*; eles podem ser revertidos, invertidos ou editados contra as leis da gravidade e da lógica espacial (Holl, 2001, p. 165)¹²⁸.

Sobre o movimento seguinte, Deren (1946) comenta:

No *film dance* que eu fiz, o dançarino começa um longo movimento – a descida de sua perna estendida – numa floresta. Esse plano é interrompido no momento em que a perna alcança a altura da cintura, e é imediatamente seguido de um plano detalhe da perna numa continuação de seu movimento – com a locação agora sendo o interior de uma casa. A integridade do elemento temporal – o fato que o ritmo do movimento é contínuo e que os dois planos são, na edição, emendados para seguir um ao outro sem interrupção – mantém juntas áreas espaciais que não são, na realidade, relacionadas (Deren, 1946, p. 50-51)¹²⁹.

Diferentemente da sequência descrita por Deren (figura 25), em que uma integridade física do movimento é mantida, o próximo movimento é cortado e repetido de forma antinatural (figura 26). Ambos movimentos são criados pela montagem: um atravessando espaços distintos, e outro performando um gesto impossível ao corpo humano. A preocupação com o ritmo¹³⁰ aparece em seus escritos teóricos, e a manipulação do tempo como uma especialidade fílmica terá centralidade na forma ritualística dos seus filmes seguintes, como nas sequências de movimentos cuja velocidade é alterada a partir da câmera:

Assim, cria-se um movimento em um ritmo que tem as qualidades de um movimento de outro ritmo, e é a dinâmica das relações entre essas qualidades que cria uma certa

¹²⁷ Técnica semelhante à cena das dunas em *At Land*.

¹²⁸ No original: “Maya Deren worked with dancers so that she could experiment with the manipulation of time and space. Movements that are formalized and rhythmical can be fragmented by tricks of the camera, prolonged in slow motion, and condensed in time-lapse; they can be reversed, inversed, or edited against the laws of gravity and spatial logic.”

¹²⁹ No original: “In the film dance which I have made, the dancer begins a large movement – the lowering of his extended leg – in a forest. This shot is interrupted at the moment when the leg has reached waist-level, and is immediately followed by a close-up shot of the leg in a continuation of its movement – which the location now the interior of a house. The integrity of the time element – the fact that the tempo of the movement is continuous and that the two shots are, in editing, spliced to follow one another without interruption – holds together spatial areas which are not, in reality, so related.”

¹³⁰ No original, em inglês, *tempo*, que pode também significar compasso, andamento, em termos mais musicais.

efetividade especial, uma realidade que só pode ser alcançada através da manipulação temporal dos elementos naturais pela câmera como um instrumento de arte. Nesse sentido, tal plano é um novo elemento que é criado pela câmera para uma função no todo mais amplo do filme inteiro (Deren, 1946, p. 48)¹³¹.

Em *A Study*, Deren expõe o ritual da sua criação coreocinematográfica. Ela fala das técnicas de manipulações de espaço que subentendem continuidade do tempo como “metamorfoses” (Deren, 1946). Abdica da sua imagem em tela, mas filma Talley Beatty com toda a presença do seu corpo por trás da câmera, experimentando com combinações e recombinações na montagem. Cleghorn (2016) comenta:

Embora Deren não apareça de fato na tela, ela está quase esmagadoramente presente como a agente das inovações coreográficas do filme, como diretora dos movimentos de Beatty e como a propulsão muscular do aprimoramento mecânico de sua performance pró-filmica (Cleghorn, 2016, p. 39-40)¹³².

A potencialidade desse estudo para a sua cinematografia e para o coreocinema como uma arte do movimento no cinema (e nas linguagens afins e/ou influenciadas por ele, como a videodança) é da ordem das possibilidades abertas pela liminaridade. Como indica Turner (1982),

a liminaridade pode envolver uma sequência complexa de episódios num espaço-tempo sagrado, e pode também incluir eventos subversivos e lúdicos (ou de jogo). Os fatores da cultura são isolados, na medida em que é possível fazê-lo com símbolos multivocais [...] como árvores, imagens, pinturas, formas de dança, etc., que são suscetíveis não a um único significado, mas a vários significados. Então, os fatores ou elementos da cultura podem ser recombinações de maneiras numerosas, geralmente grotescas, grotescas porque são arranjadas em termos do possível ou fantasiado, invés de combinações experimentadas (Turner, 1982, p. 27)¹³³.

Figura 25: *A Study in Choreography for Camera*, 1945, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

¹³¹ No original: “Thus one creates a movement in one tempo which has the qualities of a movement of another tempo, and it is the dynamics of the relationship between these qualities which creates a certain special effectiveness, a reality which can only be achieved through the temporal manipulation of natural elements by the camera as an art instrument. In this sense, such a shot is a new element which is created by the camera for a function in the larger whole of the entire film.”.

¹³² No original, “While Deren does not actually appear on screen she is almost overwhelmingly present as the agent of the film’s choreographic innovations, as director of Beatty’s movements, and as the muscular propulsion for the mechanistic enhancement of his pro-filmic performance”.

¹³³ No original, “Liminality may involve a complex sequence of episodes in sacred space-time, and may also include subversive and ludic (or playful) events. The factors of culture are isolated, in so far as it is possible to do this with multivocal symbols [...] such as trees, images, paintings, dance forms, etc., that are each susceptible not of a single meaning but of many meanings. Then the factors or elements of culture may be recombined in numerous, often grotesque ways, grotesque because they are arrayed in terms of possible or fantasied rather than experienced combinations”.

Figura 26: *A Study in Choreography for Camera*, 1945, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

O salto final de *A Study* (figura 27) é decupado e montado de modo a suspender sutilmente o corpo do bailarino no ar por mais tempo que o que estamos condicionados a esperar do movimento natural. Desse modo, “o salto parece liberar o dançarino da força da gravidade, conjurando uma instância de dança inteiramente específica às manipulações fílmicas de Deren” (Cleghorn, 2016, p. 40)¹³⁴.

¹³⁴ No original: “Achieved by cutting together separately filmed fragments of footage of Beatty as he rises, plateaus and descends, the leap appears to release the dancer from the pull of gravity, conjuring an instance of dance entirely specific to Deren’s filmic manipulations”.

Figura 27: *A Study in Choreography for Camera*, 1945, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

A forma ritualística busca um efeito também na experiência do espectador que é similar ao que Turner se refere quanto à experiência do sujeito ritual na liminaridade,

onde o bizarro torna-se o normal, e onde através do afrouxamento das conexões entre elementos geralmente atados em certas combinações, e do seu embaralhamento e recombinação em formas monstruosas, fantásticas e antinaturais, os novinhos são induzidos a pensar, e pensar muito, sobre experiências culturais que eles haviam até então dado por garantidas (Turner, 1982, p. 42)¹³⁵.

O que *A Study in Choreography for Camera* nos indica é, especialmente, o uso do corpo coreografado como o principal mobilizador formal de realização do ritual dereniano. Essa câmera incorporada, a “dança como cinema” (Cleghorn, 2016), atravessa toda a sua filmografia, se destacando mesmo nos registros não montados das cerimônias do vodu haitiano, sobre os quais falaremos um pouco adiante. Tudo no cinema de Maya Deren é meticulosamente coreografado, ainda que – ou, talvez, particularmente quando – não há dança propriamente dita. Como Cleghorn (2016) ressalta,

A dança também expede uma força transformadora: o corpo incorpora e estrutura a passagem do tempo, esforça-se além das limitações musculares e gravitacionais, e estende impulsos vivos para espaços e objetos (Cleghorn, 2016, p. 37)¹³⁶.

¹³⁵ No original: “where the bizarre becomes the normal, and where through the loosening of connections between elements customarily bound together in certain combinations, their scrambling and recombining in monstrous, fantastic, and unnatural shapes, the novices are induced to think, and think hard, about cultural experiences they had hitherto taken for granted”.

¹³⁶ No original: “Dance also issues forth a transformative force: the body embodies and structures the passage of time, strives beyond muscular and gravitational limitations, and extends animate impulses to spaces and objects”.

Ritual in Transfigured Time (1946)

Em *Ritual in Transfigured Time*, Deren assume as manipulações temporais como carro-chefe da forma filmica ritualística. Como último filme da primeira fase de seu cinema, *Ritual* se beneficia do *development* da forma ritualística nos filmes anteriores, apresentando os princípios derenianos mais amadurecidos. O ritual que se dá no tempo transfigurado é, principalmente, um ritual social, coreografado de modo a ressaltar nuances que, de outro modo, passariam despercebidas. “Em *Ritual in Transfigured Time*, a montagem de dança dos primeiros filmes é transferida para situações cotidianas” (Holl, 2001, p. 165)¹³⁷.

Deren transfigura o tempo com variações de velocidade da câmera, repetições de movimentos, *frames* congelados, de tal maneira que ele mesmo – o tempo – é coreografado pelo filme. Continuando a proposta de *A Study* de colaboração entre cineasta e dançarino, a coreografia do filme é construída junto com Frank Westbrook, que também atua. A cinematografia é de Hella Heyman (antes, Hamon).

Deren trabalhou com um metrônomo para ter movimentos divisíveis filmados de diferentes ângulos, e mais tarde os remontou de acordo com intervalos temporais, contra lógicas espaciais comuns, impondo seus próprios ritmos filmicos aos movimentos dos dançarinos. Através dessa técnica, uma festa é transformada para criar o sentimento de um ritual estranho e agressivo (Holl, 2001, p. 165)¹³⁸.

O filme começa com uma mulher (Maya) encostando-se numa porta aberta. Ela parece conversar com alguém, e a vemos, por outra porta aberta ao lado, atravessando de um cômodo a outro (figura 28). A mulher senta-se e começa a desenovelar um fio de lã. Nesse momento, outra mulher (Rita Christiani) entra em plano. Com o braço erguido, como se compelida ou tentando guiar-se num lugar escuro, segue em direção à mulher silenciosamente falante, que suspende seu movimento até que ela pegue o novelo. As duas são observadas por uma terceira mulher (Anaïs Nin) que espera também no limite de uma porta, cujas sombras indicam movimento (figura 29). Está dada a fase de **separação**.

¹³⁷ No original: “In *Ritual in Transfigured Time* the dance montage from the early films is transferred to everyday situations.”

¹³⁸ No original: “Deren worked with a metronome to have divisible movements shot from different camera angles, and later she reassembled them according to temporal intervals, against common spatial logic, imposing her own filmic rhythms on the movements of the dancers. Through this technique a party is transformed to create the feeling of an uncanny and aggressive ritual”.

Figura 28: *Ritual in Transfigured Time*, 1946, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 29: *Ritual in Transfigured Time*, 1946, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

À medida em que Christiani enrola o fio, a uma velocidade “natural” (24 *frames* por segundo), os movimentos de Maya vão, gradualmente, diminuindo de velocidade (os *frames* por segundo vão sendo aumentados na câmera). Quando o fio é completamente entregue por Maya, ela ergue os braços levando-os para trás e some (figura 30). Para Cleghorn (2016), essa sequência é

o ritual que vai atá-las como duplas na dança da protagonista através das restrições da obrigação social em direção à liberdade expansiva da subjetividade. [...] a sequência

propõe a simultaneidade de duas diferentes ordens de tempo (Cleghorn, 2016, p. 37)¹³⁹.

Os atributos de tempo (e das personagens) são, então, ambíguos e paradoxais, a partir da concretização desse elo. Deren fala da câmera lenta como o microscópio do tempo, no sentido de que

a câmera lenta pode ser trazida às atividades mais casuais para revelar nelas uma textura de complexos emocionais e psicológicos. Por exemplo, o curso de uma conversa é normalmente caracterizado por indecisões, provocações, hesitações, distrações, ansiedades e outros subtons emocionais. Na realidade isso é tão fugaz que pode ser invisível. Mas as explorações pela fotografia em câmera lenta, a agonia de sua análise, revelam, em uma situação tão aparentemente casual, um complexo humano profundo (Deren, 1946, p. 47)¹⁴⁰.

Christiani vai, então, em direção a Nin, que lhe dá passagem. Cruzando essa porta, a protagonista inicia a fase de **transição**. Vestida de roupas pretas, como de luto, entra na coreografia do ritual social, que já é apresentado por Deren com uso de congelamento de *frames* (o que “para”, também, o tempo fílmico) e repetição de movimentos. A mulher tenta atravessar em meio às tentativas de contato das pessoas que a abordam, interrompem, e dançam gestos cordiais (figura 31). O tempo parece espiralar, pois seus avanços retornam a pontos de partida semelhantes, com alguma variação.

Esses breves conflitos ressaltam a origem do drama social como ritualizações a partir de crises na vida social (Turner, 1974). Por extensão, o que se alcança através da encenação – ou, mais próximo à nossa abordagem, da performance – de tais dramas sociais é uma autorreflexividade pública (ou em público) do comportamento social. Por meio da arte, particularmente do teatro para Turner (1982), mas que aqui trazemos ao cinema,

são apresentadas performances que investigam as fraquezas de uma comunidade, chamam seus líderes à responsabilidade, dessacralizam seus valores e crenças mais queridos, retratam seus conflitos característicos e sugerem soluções para eles, e, geralmente, fazem um balanço de sua situação atual no “mundo” conhecido (Turner, 1982, p. 11)¹⁴¹.

Nesse sentido,

“Portanto, não é somente a invenção de uma cineasta, mas um experimento em sistemas sociais: em *Ritual in Transfigured Time*, uma conversa em uma festa ocorre através das manipulações de tempo. De repente, emoções e relações aparecem, bem

¹³⁹ No original: “[...] commence the ritual that will bind them as doubles in the protagonist’s dance through the strictures of social obligation towards the expansive freedom of subjectivity. [...] the sequence proposes the simultaneity of two different orders of time”.

¹⁴⁰ No original: “slow-motion can be brought to the most casual activities to reveal in them a texture of emotional and psychological complexes. For example, the course of a conversation is normally characterized by indecisions, defiances, hesitations, distractions, anxieties, and other emotional undertones. In reality these are so fugitive as to be invisible. But the explorations by slow-motion photography, the agony of its analysis, reveals, in such an ostensibly casual situation, a profound human complex”.

¹⁴¹ No original: “By means of such genres as theatre [...], performances are presented which probe a community’s weaknesses, call its leaders to account, dessacralize its most cherished values and beliefs, portray its characteristic conflicts and suggest remedies for them, and generally take stock of its current situation in the known “world”.”

como padrões de movimentos que não seriam concebíveis antes da transformação (Holl, 2001, p. 166)¹⁴².

Figura 30: *Ritual in Transfigured Time*, 1946, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

¹⁴² No original: “Therefore, it is not just the invention of a filmmaker, but an experiment on social systems: in *Ritual in Transfigured Time* a party conversation occurs through the manipulation of time. Suddenly emotions and relationships appear, as well as movement patterns that had not been conceivable before the transformation.”

Figura 31: *Ritual in Transfigured Time*, 1946, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Ademais, para Turner (1982), “o teatro é, de fato, uma hipertrofia, um exagero dos processos jurídicos e rituais; não é uma simples replicação do padrão processual total “natural” do drama social” (Turner, 1982, p. 12)¹⁴³. Esse pensamento está de acordo e se relaciona com a perspectiva dereniana de antinaturalismo e sua proposta de manipulação, de transfiguração do real na construção coreocinematográfica. São obras como essas e “suas recombinações livres

¹⁴³ No original, “Theatre is, indeed, a hypertrophy, an exaggeration, of jural and ritual processes; it is not a simple replication of the ‘natural’ total processual pattern of the social drama.”

ou “lúdicas” em toda e qualquer forma, por mais que estranhas, o que é essencial da liminaridade, a liminaridade *par excellence*” (Turner, 1982, p. 28)¹⁴⁴.

Schechner (2013) fala das performances como comportamentos restaurados, “ações físicas, verbais ou virtuais que não-são-pela-primeira-vez; que são preparadas ou ensaiadas” (Schechner, 2013, p. 29)¹⁴⁵. Para o autor, as atividades do cotidiano e “da vida pública – às vezes calma, às vezes cheia de tormenta; às vezes visível, às vezes mascarada – são performances coletivas” (Schechner, 2013, p. 29)¹⁴⁶. As repetições de gestos e ações públicas e cotidianas em *Ritual* fazem dessa coreografia (montada por Deren à exaustão) uma performance.

O tempo da coreografia social transfigurado pelas técnicas derenianas revela buscas, expectativas e tensões. Os personagens movimentam-se como se atraídos pelo mesmo magnetismo que a mulher com o braço erguido na sequência inicial do filme. O efeito coreocinematográfico alcançado pelas manipulações de espaço-tempo-movimento no filme é que “uma dança que nunca foi dançada aparece na tela, que foi, de fato, criada pelo trabalho da câmera e da edição. Emoções são artificialmente, quase matematicamente, produzidas por instrumentos técnicos. São engendradas para além das intenções dos atores” (Holl, 2001, p. 165)¹⁴⁷.

Esse rito de desencontros repete-se, ciclicamente, até que a mulher já exaurida e de feições tensas encontra-se com uma figura masculina (Westbrook). O contato entre eles promove uma continuidade do movimento da aproximação de seus rostos numa descontinuidade espacial, levando-os do encerramento daquele cômodo a um espaço externo (figura 32).

O homem a joga para cima, num movimento alongado pela montagem que nos dá a sensação de leveza ou de entrega da personagem. Porém, quando ela vai ao chão, a perspectiva do homem é de um plongée, seguido de um contra-plongée em que a figura masculina parece rígida e ameaçadora (figura 33). Eles dançam juntos, a mulher orbita ao seu redor, e o homem movimenta-se como se a descartasse. Ele envolve outras mulheres que estavam no entorno, girando-as até que elas caiam para longe.

¹⁴⁴ No original: “But to my mind it is the analysis of culture into factors and their free or “ludic” recombination in any and every possible pattern, however weird, that is of the essence of liminality, liminality *par excellence*”.

¹⁴⁵ No original: “The activities of public life – sometimes calm, sometimes full of turmoil; sometimes visible, sometimes masked – are collective performances.”

¹⁴⁶ No original: “restored behavior: physical, verbal, or virtual actions that are not-for-the-first-time; that are prepared or rehearsed”.

¹⁴⁷ No original: “A dance appears on screen that has never been danced, that has instead been created by camera and editing work. Emotions are artificially, almost mathematically, produced by technical devices. They are engendered beyond the intentions of the actors.”

Figura 32: *Ritual in Transfigured Time*, 1946, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 33: *Ritual in Transfigured Time*, 1946, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

A mulher, então, afasta-se. Aqui, a sua imagem confunde-se com a de Maya, o que dá início à fase de **reagregação**. Como comenta Cleghorn (2016)

em *Ritual in Transfigured Time*, Maya aparece como a contrapartida da protagonista, de uma vez só um duplo de Christiani e seu espírito familiar, numa coreografia social que se move em direção à concretização da ‘metamorfose crítica’ da protagonista (Cleghorn, 2016, p. 37)¹⁴⁸.

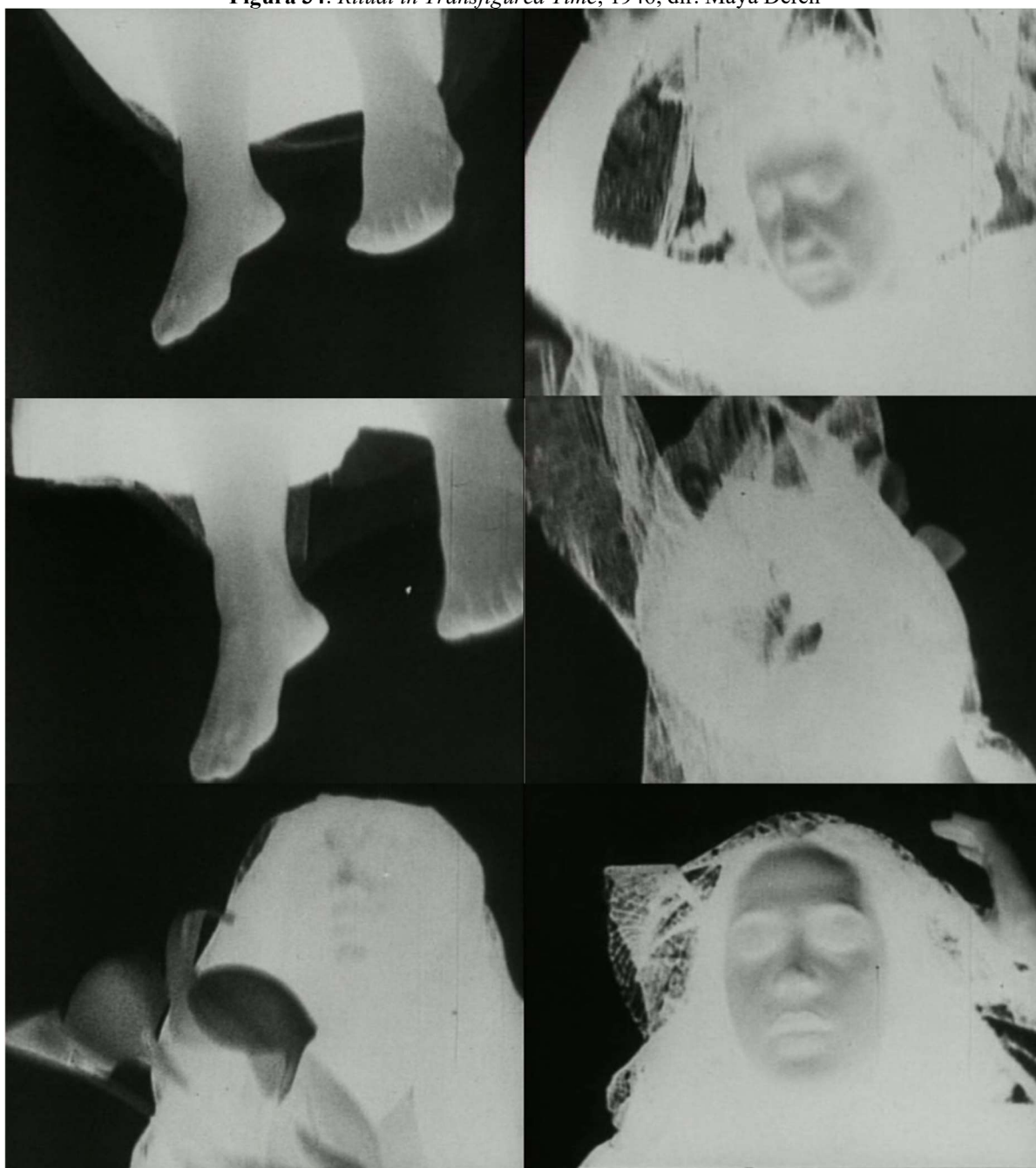
O homem transforma-se em estátua, que faz movimentos lentos (e, cada um deles, congelados em tela por alguns segundos), provocando medo na mulher, que dispara apenas para ser perseguida. O homem corre e salta em câmera lenta, e quando estende a mão para alcançá-la, Maya lança-se ao mar. Quem afunda é Christiani, cuja imagem em negativo inverte aquela que ergue o véu negro de luto (figura 34). Agora, seu vestido é branco, como de noiva, num fundo negro que dissolve quaisquer referências de espaço e tempo. Novamente, Deren opta por matar a protagonista, em detrimento de reagregá-la.

Portanto, seus filmes mostram transições e técnicas de transições ao mesmo tempo. A sequência final de *Ritual in Transfigured Time* é um exemplo de como Deren experimentava com a armadilha narcísica da autopercepção. É uma desilusão da identidade autoconfiante, mas é também uma desilusão da natureza das identidades femininas: essas são meros produtos da cultura e, portanto, aptas a mudança (Holl, 2001, p. 174)¹⁴⁹.

¹⁴⁸ No original: “In *Ritual in Transfigured Time*, Maya appears as the protagonist’s counterpart, at once a double of Christiani and her familiar spirit, in a social choreography that moves towards the accomplishment of the protagonist’s ‘critical metamorphosis’”.

¹⁴⁹ No original: “Therefore, her films show transitions and techniques of transition at the same time. The final sequence of *Ritual in Transfigured Time* is an example of how Deren would experiment with the narcissistic trap of self-perception. It is a disillusionment of self-assured identity, but it is also a disillusionment of the nature of female identities: these are mere products of culture and therefore subject to change.”

Figura 34: *Ritual in Transfigured Time*, 1946, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Ao final de *Ritual*, vemos a transformação de viúva em noiva, duas significações simbólicas clássicas dos corpos femininos que toda cultura introduz com ritos e rituais especiais. Deren mostra essa mudança não como a história de uma figura única, mas como movimentos de um conjunto despersonalizado. Os movimentos do filme mostram uma transição que não é questão de reflexão pessoal, mas de uma distorção e deslocamento coletivo de indivíduos no tempo e no espaço [...]. Os meios de Deren em *Ritual* são radicalmente cinematográficos (Holl, 2001, p. 175)¹⁵⁰.

¹⁵⁰ No original: “Toward the end of *Ritual* we see the transformation of widow into bride, two classical symbolic significations of women’s bodies that every culture introduces with special rites and rituals. Deren shows this change not as the story of a single figure but as movements of a depersonalized ensemble. The movements of the film show that a transition is not a matter of personal reflection but of a collective distortion and dislocation of individuals in time and space [...]. Deren’s means in *Ritual* are radically cinematic.”

Em *Ritual*, Deren chega à abstração de espaço, com o filme negativo, e de tempo, com o congelamento de *frames*, que serão o ponto máximo de sua manipulação ritualística, e que reaparecerão quando da terceira fase do seu coreocinema, já mais fortemente influenciada pelo vodu haitiano. De técnicas fílmicas voltadas à defesa do cinema como forma de arte, seus motivos se aproximam, cada vez mais, de princípios cosmológicos.

Reflexões agregadas

Dois pontos se destacam na análise dos ritos de passagem da primeira fase do coreocinema dereniano: a reincidente aparição de Maya Deren nos filmes; a negação da reagregação, que sustenta a “incorporação” da própria liminaridade enquanto *status*, cujas propriedades se manifestam através da morte ou fuga de sua figura em três das quatro obras.

Nichols (2001) e Cleghorn (2016) falam do papel de Deren na construção do mito Maya, com sua imagem nos filmes e sua postura pública, em paralelo a sua refutação do narcisismo na arte: “Enquanto a realização cinematográfica de Deren é sinônimo do entrelaçamento de seu ‘self’ com os filmes em si, suas performances baseiam-se em sua imersão na dança como uma refutação da dimensão pessoal” (Cleghorn, 2016, p. 36)¹⁵¹.

Adicionalmente, segundo Bill Nichols (2001),

O *status* lendário de Maya Deren enquanto artista também entra em conflito, de maneiras particularmente complicadas, com como Deren perpetuou esse mito da heroína visionária, enquanto também diminuindo o papel central do culto à personalidade e autoria na sua obra em si. [...] Similarmente, ela diminuiu seu próprio papel enquanto atriz, ou “estrela”, nos seus próprios filmes (Nichols, 2001, p. 6)¹⁵².

Esse apontamento nos remete às reflexões de Ute Holl (2001) acerca da própria vida como experimento artístico para Deren, que “experimentou com as técnicas formais por trás de qualquer forma de autorreconhecimento. Para ela, os prazeres do narcisismo resultam, meramente, de ignorância sobre as condições técnicas de autorreconhecimento” (Holl, 2001, p. 153)¹⁵³.

Tais aparições despersonalizadas, como as promovidas por Maya Deren em seus filmes, levam a forma ritualística não somente aos personagens, mas aos artistas criadores e envolvidos

¹⁵¹ No original: “While Deren’s filmmaking is synonymous with the enmeshment of her ‘self’ within the films themselves, her performances are predicated upon her immersion in dance as a refutation of the personal dimension”.

¹⁵² No original: “The legendary status of Maya Deren as artist also clashes in particularly complicated ways with how Deren herself perpetuated this myth of the visionary hero while also playing down the central role of the cult of personality, and authorship, in her actual work. [...] Similarly, she downplayed her own role as actor, or “star”, within her own films”.

¹⁵³ No original, “Maya Deren experimented with the formal techniques behind any form of self-recognition. For her the pleasures of narcissism merely result from ignorance about the technical conditions of self-recognition.”

nas obras. Simultaneamente, enquanto mulher cineasta independente e de vanguarda, era preciso advogar pelas obras e conter gastos – de produção, elenco, distribuição. Na opinião de Bill Nichols (2001), “ela contribuiu ativamente para o seu status lendário menos para promover um mito de si mesma enquanto artista, que para fomentar uma causa comum” (Nichols, 2001, p. 8)¹⁵⁴.

Em “*Maya Deren Herself*” Catherine Soussloff (2001) aborda a subjetividade de Maya Deren através da autorrepresentação em seus filmes. Na análise de Soussloff, a historiografia de Deren recebe uma crítica cujo peso é dobrado, porque situada entre os projetos estético de definição da vanguarda americana e político da crítica feminista de cinema, na definição do lugar da mulher artista nessa vanguarda. Portanto, “[...] essas duas correntes poderosas de crítica requerem a presença individual e pessoal da mulher chamada Maya Deren não somente por trás da câmera e na mesa de edição, mas também em tela como uma presença ativa” (Soussloff, 2001, p. 109)¹⁵⁵.

Segundo Soussloff, a sobreposição de subjetividade e textualidade (em relação ao *corpus* dereniano, escritos e filmes) afeta também as discussões sobre Maya Deren em si e os personagens que ela incorpora em suas obras. Entretanto, Deren “põe em jogo uma crise da subjetividade na crítica e prática fílmica” (Soussloff, 2001, p. 116)¹⁵⁶, o que ocorre desde *Anagram* (Deren, 1946), através da negação do manifesto artístico e de uma linearidade formal de compreensão do texto, e pela intrínseca ligação entre a artista e sua arte.

Para a autora, “o ‘encadeamento’ bem sucedido das imagens nos filmes de Deren apoia-se no seu uso de si mesma nos filmes, um método que cria uma ‘lógica’” (Soussloff, 2001, p. 118)¹⁵⁷. Essa leitura ressoa no pensamento de Cleghorn (2016), que afirma que

quando Deren ‘atuou’ nos seus filmes, ela ocupou o espaço fílmico como uma articulação incorporada de sua própria visão coreográfica. Ela se move como uma dançarina instrumental, transpondo em movimento os padrões descritos nos seus roteiros de filmagem, designando as atenções de seu corpo para com a sua própria transformação em uma entidade coreofílmica (Cleghorn, 2016, p. 38)¹⁵⁸.

¹⁵⁴ No original: “She actively contributed to her own legendary status less to advance a myth of herself as artist than to promote a common cause”.

¹⁵⁵ No original: “Further, as the quotations from *The Legend* indicate, these two powerful strands of critique require the individual and personal presence of the woman called Maya Deren not only behind the camera and at the editing table but also on screen as an active presence”.

¹⁵⁶ No original: “The examination of *The Legend* along with Deren’s films and their subsequent historiography reveal that Maya Deren sets into play a crisis in subjectivity in film criticism and practice”.

¹⁵⁷ No original: “The successful ‘chaining’ together of the images in Deren’s films relies on her use of herself in the films, a method that creates a ‘logic’”.

¹⁵⁸ No original: “When Deren ‘acted’ in her films, she inhabited filmic space as an embodied articulation of her own choreographic vision. She moves as an instrumental dancer, transposing the patterning described in her shooting scripts into motion, designating the attentions of her body towards her own transformation into a choreo-filmic entity.”

Retomando Holl (2001), Deren escolheu se utilizar da dança para experimentar com o cinema porque

na dança, o funcionamento das técnicas sociais é uma experiência comum: representação e autorrepresentação, ordens sociais e expressões individuais não são mais distinguíveis. Na dança, o corpo experimenta o que o sujeito experimenta na linguagem: ser localizado, deslocado e realocado de acordo com significações sociais (Holl, 2001, p. 168)¹⁵⁹.

Pode-se inferir, portanto, que mesmo as aparições de Maya Deren nos filmes da primeira fase do seu coreocinema são ritualizadas, pois despessoalizadas em um elemento cuja função é dedicada integralmente à melhor execução da forma. Para Cleghorn,

quando ela aparece na tela, a identidade de Maya Deren é, de fato, desfamiliarizada, mas, através das fragmentações, multiplicações, acelerações e atenuações às quais ela submete seu próprio corpo, ‘Maya’ é conjurada como a projeção coreográfica das ‘manipulações conscientes’ de Deren (Cleghorn, 2016, p. 41)¹⁶⁰.

Soussloff (2001) faz também uma reflexão sobre a manipulação das convenções do retrato e autorretrato da pintura e da fotografia nas obras da primeira fase dereniana, e de que forma essa apropriação contribui para configurar a subjetividade de Maya Deren nas obras:

Em vários quadros em *Meshes* e *At Land* (1944) as linhas entre retrato e autorretrato se confundem. Essa indefinição dos gêneros primários de representação do sujeito provoca comentários sobre os papéis dos personagens na narrativa do filme e os papéis desempenhados por Deren e outros na vida. [...] A *doxa* do retrato sustenta que o retrato ou a representação é fundamentalmente uma instanciamento do indivíduo que retrata. Os filmes de Deren questionam abertamente essa premissa; esses filmes simultaneamente reinscrevem sua subjetividade (Soussloff, 2001, p. 122-123)¹⁶¹.

Para a autora, a aparição excessiva de Maya Deren nas próprias obras reflete – e distorce, simultânea e ambigualmente, como os espelhos de seus filmes – que a Deren que ali aparece não é uma atriz, pois não creditada, mas aquela que reforça o mito da mulher artista (Soussloff, 2001). Assim, Deren inscrevia a própria subjetividade em constante transformação no tecido ritualístico, transmutativo, de seus filmes. Isso se reporta ao que Holl (2001) indica como o modo dereniano de fazer filmes, “construindo e transformando sujeitos” (Holl, 2001, p. 169, grifo no original)¹⁶².

¹⁵⁹ No original: “In dancing, the functioning of social techniques is a common experience: representation and self-representation, social orders and individual expression are no longer distinguishable. In dance the body experiences what the subject experiences in language: to be located, displaced, and relocated according to social significations.”

¹⁶⁰ No original: “When she appears on screen, the identity of Maya Deren is indeed defamiliarized, but through the fragmentations, multiplications, accelerations and attenuations to which she subjects her own body, ‘Maya’ is conjured as the choreographic projection of Deren’s ‘conscious manipulations’”.

¹⁶¹ No original: “In many shots in *Meshes* and *At Land* (1944) the lines between portraiture and self-portraiture blur. This blurring of the primary genres for the representation of the subject provokes commentary on the roles of the characters in the film’s narrative and the roles played by Deren and others in life. [...] The *doxa* of portraiture maintains that the portrait or representation is fundamentally an instantiation of the individual it portrays. Deren’s films blatantly question that assumption; these films simultaneously reinscribe her subjectivity.”

¹⁶² No original: “It is exactly in this double sense of the word ‘assumption’ that Maya Deren would have wanted Anaïs Nin to understand her way of making pictures: constructing *and* transforming subjects”.

Ademais, segundo Holl (2001), “através dessa noção da forma ritualística, a teoria de arte e forma fílmica de Deren torna-se uma teoria da mídia como técnica de transição social. [...] Deren se interessa pela cultura da transformação pessoal” (Holl, 2001, p. 169)¹⁶³. Complementarmente, “a teoria de cinema de Maya Deren pode ser lida em relação ao repertório de seus estudos antropológicos. Na interface entre filme e antropologia, surge uma teoria da mídia que analisa as relações entre técnicas, corpos, mentes, identidades e poder político” (Holl, 2001, p. 173)¹⁶⁴.

Pela subjetividade mutável da mulher artista Maya Deren, e pelo ímpeto transformativo de suas obras de arte podemos, portanto, assumir que a incorporação da liminaridade das protagonistas dos filmes da primeira fase dereniana opera enquanto negação da rigidez de funções e papéis sociais da reagregação. Como Cleghorn (2016) indica,

em *Meshes*, *At Land* e *Ritual*, Maya dança condições da corporalidade feminina que mitologizam o esforço de uma mulher para relacionar ela mesma a si mesma, desprendida dos modos de identificação sexual e social que tentam contê-la (Cleghorn, 2016, p. 38)¹⁶⁵.

As protagonistas de *Meshes* e de *Ritual* rejeitam o desfecho narrativo clássico “e viveram felizes para sempre” com as figuras masculinas que circundam as suas jornadas. Deren vai à última instância, levando-as à morte (ao menos uma morte ritual, um rompimento com o fechamento cíclico esperado), e sustentando as subjetividades despersonalizadas ao mesmo tempo em que reafirma seu coreocinema como contra-hegemônico. Assumir a liminaridade é permitir à forma ritualística que mantenha as suas remodelações de elementos familiares em obras singulares.

Essas mulheres de Deren, enquanto dotadas das características da liminaridade, são como os iniciantes nos ritos de passagem,

temporariamente indefinidos, para além da estrutura normativa social. Isso os enfraquece, porque não têm direitos sobre os outros. Mas também os liberta de obrigações estruturais. Isso também os põe em uma conexão próxima com os poderes não-sociais ou associais de vida e morte (Turner, 1982, p. 27)¹⁶⁶.

Os sujeitos rituais da próxima fase do coreocinema dereniano são ainda mais intensamente – porque liminares, de fato, e não liminoides, como propõe a distinção de Victor

¹⁶³ No original: “Through this notion of the ritualistic form Deren’s theory on art and film form turns into a theory on media as techniques of social transition. Unlike Nin, who is primarily curious about herself, Deren is interested in the culture of self-transformation”.

¹⁶⁴ No original: “Maya Deren’s film theory can be read against the background of her anthropological studies. At the interface of film and anthropology, a theory of media emerges that analyzes the relationships among techniques, bodies, minds, identities, and political power in the frame of the twentieth century”.

¹⁶⁵ No original: “In *Meshes*, *At Land* and *Ritual*, Maya dances conditions of female corporeality that mythologize a woman’s struggle to relate herself to herself, unmoored from the modes of societal and sexual identification that attempt to contain her”

¹⁶⁶ No original: “The novices are, in fact, temporarily undefined, beyond the normative social structure. This weakens them, since they have no rights over others. But it also liberates them from structural obligations. It places them too in a close connection with non-social or asocial powers of life and death”.

Turner – providos desse “poder sagrado” dos fracos. Segundo Turner (1982), uma vez que as obrigações estruturais sociais são invertidas ou suspensas, os sistemas cosmológicos adquirem centralidade. Quando Maya Deren vai ao Haiti pesquisar a dança nos rituais do vodu, ela é confrontada por uma coreografia completamente entrelaçada a princípios cosmológicos.

3.2. Segunda fase: Os Cavaleiros Divinos

Em setembro de 1947, eu desembarquei no Haiti para uma estadia de oito meses, com dezoito variadas peças de bagagem; sete dessas consistiam em equipamento de filme de 16mm (três câmeras, tripés, películas, etc.), das quais três eram relacionadas à captação de som para filme e três continham equipamento para fotografia *still*. [...] Também entre meus documentos havia **um plano cuidadosamente concebido para um filme em que a dança haitiana, puramente como uma forma de dança, seria combinada (em princípios de montagem) com vários elementos não-haitianos.** [...]

Hoje, em setembro de 1951 (quatro anos e três viagens ao Haiti depois), enquanto escrevo estas últimas páginas do livro, as filmagens (contendo mais cerimônias que danças) estão praticamente em sua condição original numa caixa à prova de fogo no armário; as gravações ainda estão nos seus rolos; a pilha de fotografias está entocada numa gaveta com o rótulo “PARA REVELAR”, e o design elaborado para o filme montado está em algum lugar nos meus arquivos, não estou bem certa de onde. (Isso é irrelevante, pois **um novo plano de edição é necessário e este é meu próximo projeto**). (Deren, 2022, p. 5, tradução e grifos nossos)¹⁶⁷.

É com essa descrição que Maya Deren abre o prefácio de seu livro *Divine Horsemen: the living gods of Haiti*. Assim, ela, ao mesmo tempo, esclarece o projeto de filme que pretendia realizar nessas viagens ao Haiti, manifesta o abandono da proposta e ideias iniciais de montagem e a necessidade de um novo planejamento que contemplasse todo esse material reunido, e situa a escrita do livro como um projeto à parte e posterior. O filme homônimo, com um formato de documentário tradicional, didático, foi organizado postumamente por Teiji Ito, último companheiro de Maya Deren, e Cherel Ito, sua então esposa.

Apesar de reconhecermos os esforços de Teiji e Cherel para não deixar tão vasto e valioso material – Deren foi uma das primeiras pessoas autorizadas a filmar rituais do vodu haitiano – fora de alcance, consideraremos o documentário póstumo apenas na medida em que possa elucidar o processo criativo das filmagens. Ou seja, o que, na aproximação de Deren com

¹⁶⁷ No original, “In September 1947 I disembarked in Haiti, for an eight-month stay, with eighteen motley pieces of luggage; seven of these consisted of 16-millimetre motion-picture equipment (three cameras, tripods, raw film stock, etc.) of which three were related to sound recording for a film, and three contained equipment for still photography. [...] Also among my papers was a carefully conceived plan for a film in which Haitian dance, as purely as a dance form, would be combined (in montage principle) with various non-Haitian elements. [...] Today, in September 1951 (four years and three Haitian trips later), as I write these last few pages of the book, the filmed footage (containing more ceremonies than dances) lies in virtually its original condition in a fireproof box in the closet; the recordings are still on their original wire spools; the stack of still photographs is tucked away in a drawer labeled “TO BE PRINTED”, and the elaborate design for the montaged film is somewhere in my files, I am not quite sure where. (That is unimportant, for a new plan of editing is necessary, and this is my next immediate project.)” As subsequent citações dessa mesma referência são, também, de tradução própria.

os rituais, revela suas escolhas estéticas, a ética de sua abordagem, a reafirmação ou modificação de suas técnicas, a consolidação ou a transmutação da forma ritualística.

Porque a etapa da montagem era de tal modo essencial para a concretização do coreocinema dereniano, e porque Deren mesma reconhecia a importância de partir de um projeto de edição completamente novo, o que não foi possível lograr antes de seu falecimento, a não-finalização do filme pelas mãos de Deren emerge como um objeto de pesquisa em si. Para abordá-la, voltemos ao livro *Divine Horsemen* como depoimento em primeira pessoa de todo esse processo.

É preciso lembrar, primeiramente, como o interesse de pesquisa de Maya Deren acerca do vodú haitiano já havia aparecido nos seus primeiros artigos (Holl, 2001; Cleghorn, 2016), e na sua proximidade e debates com os antropólogos Katherine Dunham, Margaret Mead e Gregory Bateson (Nichols, 2001). Em seu artigo de 1942 sobre possessão religiosa e transe, previamente mencionado neste trabalho,

comparando os fenômenos da histeria e da possessão nas danças religiosas, Deren imediatamente confronta as origens de sua própria cultura ocidental, com sua fusão de crença, conhecimento e poder na ciência médica, com a abordagem completamente diferente das comunidades haitianas (Holl, 2001, p. 158)¹⁶⁸.

Na pesquisa que realizou no Haiti, porque seus métodos não eram os procedimentos de campo dos etnógrafos, mas uma abordagem artística à experiência do ritual, Deren acreditava ter podido “iluminar áreas da mitologia do vodú com as quais o procedimento antropológico padrão não havia se preocupado ou, caso contrário, de uma posição completamente diferente” (Deren, 2022, p. 7)¹⁶⁹. Ela definiu seu método como de uma “discrição deliberada, refletindo um forte desgosto por questionamentos agressivos, olhares fixos ou intromissões” (Deren, 2022, p. 7)¹⁷⁰.

Essa abordagem consistiu, inicialmente, em uma tentativa de filmar as danças puramente pelo seu impacto visual, se abstendo de compreender os significados por trás dos movimentos. Deren (2022) relata ter dado conta de que a dança do ritual vodú não poderia ser compreendida independentemente de sua mitologia, desmantelando o seu projeto de filme. Sem preparação formal prévia e sem uma metodologia antropológica clara e definida para aprofundar-se na cosmologia do vodú, uma ambiguidade emergiu.

¹⁶⁸ No original: “Comparing the phenomena of hysteria and possession in religious dancing, Deren immediately confronts the origins of her own Western culture, with its fusion of belief, knowledge, and power in medical science, with the totally different approach in Haitian communities”.

¹⁶⁹ No original: “[...] I also discovered that my background as an artist and the initial approach to the culture which my film project induced, served to illuminate areas of Voudoun mythology with which the standard anthropological procedure had not concerned itself, or, if so, from a different position entirely”.

¹⁷⁰ No original: “Rather, it was a deliberate discretion, reflecting a strong distaste for aggressive inquiry, staring or prying”.

[...] se meu interesse especial para com o filme me deixou despreparada para a cultura como um todo, ele criou, também, uma receptividade desinteressada para ela. E se, primeiramente, e por um bom tempo, eu meramente retive uma coleção amorfa, sem forma, de memórias, que um observador profissional teria sistematizado o quanto antes, eu, não tendo tal compromisso, nem urgência profissional ou intelectual, pude permitir que a cultura e o mito emergissem gradualmente, nos seus próprios termos e em sua própria forma (Deren, 2022, p. 7)¹⁷¹.

Assim, admitindo a sua “derrota” enquanto artista, pois abriu mão da manipulação dos elementos do real em nome de registrar, ao máximo de suas capacidades, a integridade lógica daquela cosmologia, foi precisamente a sua perspectiva artística que concedeu acesso e uma abordagem singular a esses rituais. Porque recuou de suas intenções originais e, deliberadamente, “abandonou” suas manipulações, Deren parece não haver compreendido os símbolos rituais para além de um valor intrínseco e pré-determinado, como elementos do real suscetíveis a transformações pela consciência criativa, segundo orienta a forma ritualística.

Essa perspectiva dereniana acerca do simbólico como aquilo que é representativo de significados fixos e imutáveis (Deren, 1946), como no caso de clichês, que funcionam a partir de uma referência exterior a si mesmos, encontra uma contraposição mais generosa na simbologia comparativa de Turner (1982):

Quando símbolos são enrijecidos em operadores lógicos e subordinados a regras ‘sintáticas’ implícitas [...] nos tornamos cegos ao potencial criativo ou inovador dos símbolos como fatores na ação humana. Símbolos podem ‘instigar’ essas ações e, em combinações ocasionalmente variantes, canalizar sua direção saturando metas e significados com **afeto e desejo**. A simbologia comparativa tenta preservar essa capacidade lúdica, capturar os símbolos em seu movimento, por assim dizer, e “brincar” com suas possibilidades de forma e sentido. Faz isso contextualizando os símbolos nos campos concretos e históricos do seu uso por “homens vivos” enquanto agem, reagem, trocam e interagem socialmente. Mesmo quando o simbólico é o *inverso* da realidade pragmática, continua em contato com ela, afeta e é afetado por ela, provê à figura positiva um terreno negativo, assim delimitando cada um e ganhando para o ‘cosmos’ um novo território.” (Turner, 1982, p. 23, grifo nosso)¹⁷².

As dimensões de afeto, desejo, vontade e ludicidade, como apontadas por Turner, já estavam presentes na análise dereniana sobre a sua experiência com o ritual. A sua maneira de interpretá-las foi através da ideia do “artista-nativo”, aquele que, dentro de sua sociedade

¹⁷¹ No original: “But if my specialized concern for film left me unprepared for the culture as a whole, it created, also, a disinterested receptivity to it. And if at first, and for quite a while, I merely retained an amorphous, formless collection of memories which a professional observer would have systematized as soon as possible, I, having no such commitment, nor professional or intellectual urgency, could permit the culture and the myth to emerge gradually in its own terms and its own form”.

¹⁷² No original: “When symbols are rigidified into logical operators and subordinated to implicit syntax-like rules [...] those of us who take them too seriously become blind to the creative or innovative potential of symbols as factors in human action. Symbols may ‘instigate’ such action and in situationally varying combinations channel its direction by saturating goals and means with affect and desire. Comparative symbology does attempt to preserve this ludic capacity, to catch symbols in their movement, so to speak, and to ‘play’ with their possibilities of form and meaning. It does this by contextualizing symbols in the concrete, historical fields of their use by ‘men alive’ as they act, react, transact, and interact socially. Even when the symbolic is the *inverse* of the pragmatic reality, it remains intimately in touch with it, affects and is affected by it, provides the positive figure with its negative ground, thereby delimiting each, and winning for ‘cosmos’ a new territory.”

industrial moderna, é tratado como um grupo étnico, no sentido da posição cultural que ocupa – ponto de vista em conformidade com o do artista como ser liminar, para Turner. Para que essa percepção de Maya Deren não evoque certa ingenuidade ou, mesmo, a benevolência de um corporativismo, é preciso ressaltarmos que o seu ideal de artista era inseparável da ética, e que ela enquanto artista estava às margens da indústria.

Essa afinidade entre artista e nativo diante do olhar hegemônico, no entendimento de Deren,

proporcionou um modo alternativo de comunicação e percepção: o nível subjetivo, que é o território particular da manifestação artística [...] a comunicação de conceitos e ideias por meios relacionados à percepção emocional e psicológica, ao invés de em termos de uma articulação autoconsciente ou de um direcionamento à análise intelectual (Deren, 2022, p. 8-9)¹⁷³.

Embora tenha considerado como uma derrota artística o abandono da sua proposta inicial de manipulação das danças dos rituais do vodu enquanto elemento de criação, ter-se deixado carregar pela experiência do ritual e modulado a sua criação de acordo foi, em si, uma transmutação da forma ritualística. Deren foi ela mesma afetada e o seu processo criativo modificado, manipulado, pelo real, pelos símbolos rituais e pela cosmologia do vodu. Deren foi assimilada pelo ritual “vivo”, e dessa vivência imediata emanaram significados contemporâneos, atualizados, dos ritos, através de suas características formais.

A interpretação dereniana dos sentidos do vodu haitiano, partindo de uma perspectiva artística e resultando em correspondências corretas com os significados contemporâneos para aqueles investidos no ritual, demonstram a relevância do sensível, do afeto e da afetação, na análise de culturas menos dicotômicas que as ocidentais e seu “distanciamento racional”. Para ela,

de fato, a sensibilidade à forma provê ao artista uma vasta área de pistas e dados que podem ludibriar o antropólogo profissional, cuja formação enfatiza, precisamente, aquele distanciamento “científico” que pode abafar mesmo a sua sensibilidade normal e suas respostas às nuances e sutilezas formais (Deren, 2022, p. 11)¹⁷⁴.

Investigar as “ideias implícitas na *forma* [...], toda uma lógica de ramificações e conotações que equivalem a um completo sistema metafísico” (Deren, 2022, p. 10, grifo no original)¹⁷⁵ tornou-se o objetivo primário de Deren, porque significou, para ela, que a “dança

¹⁷³ No original: “And if my background as an artist resulted in a discretion which, while creating a general human affinity also closed off avenues of interrogation and explanation, it provided an alternative mode of communication and perception: the subjective level which is the particular province of artistic statement. I am referring to the communication of concepts and ideas by means addressed to emotional and psychological perceptions rather than in terms of a self-conscious articulation or an address to intellectual analysis”.

¹⁷⁴ No original: “In effect, sensitivity to form provides the artist with a vast area of clues and data that might elude the professional anthropologist whose training emphasizes, precisely, that “scientific” detachment which may muffle even his normal sensitivity and responsiveness to formal nuance and subtlety”.

¹⁷⁵ No original: “[...] but he would be concerned first with the ideas implicit in the *form* [...] for they deduce, from formal details, and nuances of which others are barely aware, a whole logic of ramifications and connotations which amount to an entire metaphysical system”.

haitiana não era, em si, uma forma de dança, mas parte de uma forma maior, o ritual mitológico” (Deren, 2022, p. 10)¹⁷⁶. E se isso resultou no abandono de seu projeto de filme porque, no ritual, os elementos já estão munidos de sentidos e significados, o que impossibilitaria a manipulação com total liberdade, como prega a forma ritualística, por outro lado, demonstra que esses sentidos estão relacionados ao próprio ritual, confirmando a lógica total que a forma ritualística defende.

Há aqui mais uma ligação com a simbologia comparativa de Turner, uma vez que perceber os elementos não é bastante, há de saber o que eles dizem, o que significam, para quem os produz e reproduz. Deren, por sua vez, foi influenciada por Gregory Bateson e Joseph Campbell, como ela mesma aponta no prefácio de *Divine Horsemen* (Deren, 2022). Em Bateson, além das “muitas conversas prolongadas sobre a natureza da organização cultural em referência, particularmente, às culturas balinesa, britânica e americana” (Deren, 2022, p. 12)¹⁷⁷, Deren encontrou uma atenção particular ao *ethos* de cada cultura:

É na forma dos artefatos e atos de uma cultura que o seu *ethos* distintivo se estabelece, e uma discussão mais ampla sobre o *ethos* em relação à análise antropológica de uma cultura encontra-se em *Naven*, um estudo das tribos Iatmul, por Gregory Bateson. [...] Foi a qualidade não-sectária da sua inteligência antropológica – sua prontidão para se envolver com cada sensibilidade e ponto de vista possível, no esforço de iluminar a estrutura da sociedade – que, aos meus olhos, mais uma vez reafirmou a antropologia como o *estudo do homem*, restaurando às duas palavras seu significado maior (Deren, 2022, p. 12, grifos no original)¹⁷⁸.

Então, a partir de suas leituras de Joseph Campbell, Maya Deren inspirou-se a formular uma estrutura metafísica da mitologia haitiana, especialmente com

atenção àquilo que os homens têm em comum, expressado no nível cósmico de conceitos mitológicos; [...] este livro é dedicado não à apresentação de dados, mas ao esforço de perceber – tanto nos dados de outros estudiosos como naqueles das minhas observações – de uma vez o padrão humano maior, e o aspecto distintivo em que se manifesta na cultura haitiana (Deren, 2022, p. 12)¹⁷⁹.

¹⁷⁶ No original: “It became clear to me that Haitian dancing was not, in itself, a dance-form, but part of a larger form, the mythological ritual”.

¹⁷⁷ No original: “Before I went to Haiti and before this book was ever contemplated, I had the good fortune to have many extended conversations with him concerning the nature of cultural organization particularly in reference to Balinese, British and American culture”.

¹⁷⁸ No original: “It is in the form of the artifacts and acts of a culture that the distinguishing *ethos* of a culture is stated, and a major discussion of *ethos*, in relation to the anthropological analysis of a culture, is contained in *Naven*, a study of the Iatmul tribes, by Gregory Bateson. [...] It was the non-sectarian quality of his anthropological intelligence – his readiness to engage every sensibility and every possible point of view in the effort to illuminate the structure of society – that, in my eyes, once more reaffirmed anthropology as the *study of man*, restoring to both words their major meaning”.

¹⁷⁹ No original: “[...] which sharpened my awareness of that which man has in common, as expressed on the cosmic level of mythological concepts [...] Indeed, this book is dedicated not to the presentation of data, but to the effort to perceive – both in the data of other scholars and in those of my own observation – at once the major human pattern, and the distinctive aspect which it manifests in Haitian culture”.

Princípios básicos do vodou haitiano

Primeiramente, Deren destaca que o vodou é uma religião das massas, e não das classes média e alta, do Haiti. Essas últimas, adeptas do cristianismo, ignoram ou rejeitam o vodou, e esforçam-se para dele se distanciar publicamente. Esse conflito de classes, bem como suas raízes diaspóricas, situam o vodou haitiano num drama social. Sullivan (2001) aponta:

Tanto *Divine Horsemen* como as filmagens são exposições da dialética de ritos que se desenvolveu em resposta à escravidão no Haiti: o benevolente, ou Rada, ritos do oeste da África, e sua contrapartida do Novo Mundo, desenvolvido a partir da fúria, os chamados ritos Petro (Sullivan, 2001, p. 227)¹⁸⁰.

Deren, então, procede por descrever alguns princípios básicos da religião, atentando para as particularidades regionais e de cada *hougan* (responsável, dentre outras atribuições, pela realização dos ritos) ou *hounfor* (local onde o rito se dá), visto que não há uma instituição centralizadora no vodou. Esclarece: “as cerimônias, incidentes e interpretações aqui incluídas foram selecionadas não porque indicam *práticas* universais, mas porque parecem ser particularmente expressivas de *princípios* universais do vodou” (Deren, 2022, p. 19)¹⁸¹. Transcrevemos, a seguir, algumas premissas básicas elencadas.

Brevemente, ele [o vodou] propõe que o homem tem um corpo material, animado por um *esprit* ou *gros-bon-ange* – a alma, espírito, psique ou *self* – que, sendo imaterial, não compartilha da morte do corpo. Essa alma pode alcançar [...] o status de um *loa*, uma divindade, e tornar-se a representação arquetípica de alguns princípios morais ou naturais. Como tal, tem o poder de deslocar temporariamente o *gros-bon-ange* de uma pessoa viva e tornar-se a força que anima seu corpo físico. Esse fenômeno psíquico é conhecido como “possessão”. As ações e declarações da pessoa possuída não são a expressão do indivíduo, mas são manifestações rapidamente identificáveis do *loa* em particular ou do princípio arquetípico (Deren, 2022, p. 16)¹⁸².

Aqui já podemos aproximar essa descrição superficial do processo de possessão com as ideias de despersonalização basilares para a forma ritualística desde o início de sua elaboração. O sujeito artista ou personagem dos filmes da forma de arte defendida por Deren não é aquele que expressa a sua individualidade nem que centraliza a narrativa com a causalidade de suas ações, mas que manifesta princípios maiores, dentro e provenientes da lógica total da forma. Essa despersonalização é intensificada na próxima fase do coreocinema dereniano.

¹⁸⁰ No original: “Both Divine Horsemen and the footage are expositions of the dialectic of rites that developed in response to slavery in Haiti: the benevolent, or Rada, rites from West Africa and their New World counterpart developed out of rage, the so-called Petro rites”.

¹⁸¹ No original: “The ceremonies, incidents and interpretations here included have been selected not because they indicate universal *practices* but because they seem to be particularly expressive of universal *principles* in Voudoun.”

¹⁸² No original: “Briefly, it proposes that man has a material body, animated by an *esprit* or *gros-bon-ange* – the soul, spirit, psyche or self – which, being non-material, does not share the death of the body. This soul may achieve [...] the status of a *loa*, a divinity, and become the archetypal representative of some natural or moral principle. As such, it has the power to displace temporarily the *gros-bon-ange* of a living person and become the animating force of his physical body. This psychic phenomenon is known as “possession”. The actions and utterances of the possessed person are not the expression of the individual, but are the readily identifiable manifestations of the particular *loa* or archetypal principle.”

Sullivan (2001) aponta uma virada dereniana, da preocupação com o que acontece com a personalidade do possuído, durante seus primeiros artigos, para a maneira como o próprio

conceito de indivíduo é obliterado durante a possessão, isto é, como ele se torna um receptáculo que serve de veículo para os *loa* (deuses). Essa virada já é evidente em *Ritual in Transfigured Time*, em que o indivíduo se torna parte de uma consciência coletiva mais ampla (Sullivan, 2001, p. 209)¹⁸³.

Mais adiante, Deren (2022) se refere ao

sentido do *gros-bon-ange* ou *esprit*, que é entendido, no vodu, como o *self* ou caráter invisível, imaterial, de um indivíduo, distinguido de seu corpo físico: ou seja, a pessoa João, como um *conceito*, distinto do corpo físico de João” (Deren, 2022, p. 18)¹⁸⁴.

Ou seja, a mitologia do vodu propõe a existência de uma força invisível, uma energia de vida tanto da matéria como da mente, “a ação invisível dentro do homem que motiva e molda seus atos e expressões visíveis” (Deren, 2022, p. 25)¹⁸⁵. Essa proposição distingue matéria visível e *les Invisibles*, forças ou espíritos conhecidos como *esprit*, que são, por sua vez, uma “referência à energia e à ação da mente que, como um estado de consciência e como um repositório de conhecimento e experiência material e moral, é fonte e ato de julgamento, decisão, desejo e toda motivação e vontade projetada na ação visível” (Deren, 2022, p. 25)¹⁸⁶.

Dessa energia comum a toda matéria viva, particulariza-se, nas pessoas, um *self*,

uma identidade, invisível, mas real, reconhecida em comum e conhecida por um nome. Este *self*, esta forma, os haitianos chamam de *gros-bon-ange*. É nascido do corpo, e pode ser imaginado como a sombra de um homem lançada no plano invisível de uma quarta dimensão, ou como seu reflexo num espelho negro (Deren, 2022, p. 26)¹⁸⁷.

Numa nota de rodapé, Deren esclarece a diferença entre *esprit* e *gros-bon-ange*, este referente às almas, espíritos, *self* dos homens vivos, e o primeiro podendo significar a sua inteligência, quando vivos, ou suas almas imortais, quando falecidos. Do princípio de *gros-bon-ange*, destaca-se a noção de um duplo metafísico do ser humano, o seu reflexo em outra dimensão. Da face imortal desse duplo, originam-se *les Invisibles*. Essa duplicidade num

¹⁸³ No original: “Her initial focus in this early work was on the “personality of the possessed”, but later she carefully notes in *Divine Horsemen* how the conception of the individual is obliterated during possession, that is, how it becomes a receptacle that serves as a vehicle for the *loa* (gods). This shift is already evident in *Ritual in Transfigured Time*, in which the individual becomes part of a larger collective consciousness”.

¹⁸⁴ No original: “the sense of *gros-bon-ange* or *esprit*, which is understood, in Voudoun, as the invisible, non-material *self* or character of an individual, as distinguished from his physical body: i.e., the person John, as a *concept*, distinct from the physical body of John.”

¹⁸⁵ No original: “Whether called intelligence, consciousness, spirit or soul, it is the invisible action within man which motivates and molds his visible acts and expressions”.

¹⁸⁶ No original: “*Esprit*, then, is a reference to the energy and action of the mind which, as a state of consciousness and as a repository of material and moral knowledge and experience, is the source and the act of judgement, decision, desire and of all the motivation and the will projected in a man’s visible action”.

¹⁸⁷ No original: “But the form, the *self* which had been cast, is non-material, hence it is immortal – an identity, invisible but real, acknowledged in common and known by a name. This *self*, this form, the Haitian calls the *gros-bon-ange*. It is born of the body, and may be imagined as the shadow of a man cast upon the invisible plane of a fourth dimension, or as his reflection in a dark mirror”.

conceito que se tornará caro a Maya Deren não é da ordem de uma dicotomia, mas de uma simultaneidade ou, ainda, de uma ambiguidade – para retomarmos uma característica liminar.

Corpo e mente, ou matéria e subjetividade, são

uma dinâmica quase orgânica, um processo pelo qual tudo que caracteriza divindade – inteligência, poder, energia, autoridade, sabedoria – desenvolve-se a partir do corpo em si. Ao invés de serem eternamente separados, a substância e o espírito de um homem são eternamente e mutuamente comprometidos (Deren, 2022, p. 27)¹⁸⁸.

A despersonalização, no vodú haitiano, é elevada à máxima potência no processo que Deren descreve como o nascimento de uma divindade. O primeiro passo é a cerimônia de *retirer d'en bas de l'eau*, a que Deren se refere como o terceiro e último nascimento (no primeiro, nasce-se como um animal, no segundo, a iniciação, como um homem), “um dos maiores rituais do vodú [...], a reivindicação da alma dos mortos das **águas do abismo, o mundo dos Invisibles**” (Deren, 2022, p. 27, grifo nosso)¹⁸⁹.

Nessa cerimônia, “o *gros-bon-ange*, como um repositório da história de um homem, sua forma e sua força, o resultado final de sua habilidade, inteligência e experiência” (Deren, 2022, p. 27)¹⁹⁰ é transferido para um pote de barro, o *govi*, um ano depois de sua morte, para que seu legado continue a aconselhar as futuras gerações. Desse modo,

com o devido tempo, o pai no *govi* se torna avô, e o avô se torna ancestral. [...] o que resta dentro do *govi* é apenas a destilada, despersonalizada, quase abstrata essência do princípio que o caracterizava especialmente. Assim, com o tempo, *a pessoa se torna princípio*. [...] Essa abstração, para funcionar na realidade precisa tornar-se realidade; *o princípio deve tornar-se pessoa*. (Deren, 2022, p. 28-29, grifos no original)¹⁹¹.

Aqueles descendentes que não foram testemunhas visuais desse ancestral e não podem dele se lembrar, começam, então, a criá-lo e inventá-lo. “Com o tempo, o ancestral torna-se arquétipo. Onde já houve uma pessoa, há agora um personagem.” (Deren, 2022, p. 29)¹⁹². Deren destaca que todo esse processo precisa de tempo, para que o *gros-bon-ange* possa ser, em certo sentido, purificado de seu ego, da sua individualidade, e o ancestral se torne um deus. Nesses raros casos, enquanto *loa*, poderá substituir o *gros-bon-ange* dos vivos, montando os seus

¹⁸⁸ No original: “[...] it is, rather, an almost organic dynamic, a process by which all that which characterizes divinity – intelligence, power, energy, authority, wisdom – evolves out of the flesh itself. Instead of being eternally separated, the substance and the spirit of a man are eternally and mutually committed”.

¹⁸⁹ No original: “One of the major Voudoun rituals is the ceremony of *retirer d'en bas de l'eau*, the reclamation of the soul of the deceased from the waters of the abyss, the world of les Invisibles”.

¹⁹⁰ No original: “The *gros-bon-ange*, as the repository of a man’s history, his form and his force, the final resultant of his ability, intelligence and experience, is a precious accumulation”.

¹⁹¹ No original: “In due course of time, the parent in the *govi* becomes grandparent and the grandparent becomes ancestor. [...] so that there is left within the *govi* only the distilled, depersonalized, almost abstract essence of the principle that especially characterized him. Thus, in time, *the person becomes principle*. [...] This abstraction, to function in reality, must become reality; *the principle must become person*.”

¹⁹² No original: “In time, the ancestor becomes archetype. Where there was once a person, there is now a personage.”

cavalos durante a possessão, para que possa instruir a comunidade. Assim, fecha-se um ciclo de morte-vida em fluxo contínuo.

Mas o momento decisivo, quando a alma ancestral, passada de geração a geração no *govi*, emerge, finalmente, dessa concha de barro como *loa* está além da vontade do homem e do poder preconceituoso de suas orações. É como um entrelaçamento de elos que se dá além do alcance de um tempo e espaço imediatamente conhecido, como se nos rincões do cosmos (Deren, 2022, p. 30)¹⁹³.

Divine Horsemen, o filme

A montagem de Cherel e Teiji Ito é o registro mais acessível e, consequentemente, mais conhecido das filmagens de Maya Deren no Haiti. À parte de quem pode visitar o acervo da Anthology Film Archives, o filme – cujas informações sobre o ano de lançamento divergem¹⁹⁴ entre 1977, 1985, 1993 – é a fonte de onde se pode analisar a experiência dereniana de documentário.

Para Moira Sullivan (2001), que catalogou parte dos arquivos de Deren na Universidade de Boston, mesmo não-editadas, as filmagens deveriam ser consideradas completas, porque refletem a forma do ritual, o que Deren não queria dismantelar com uma edição pensada em termos de apelo visual, de função artística e fílmica, apenas. Sullivan destaca especialmente o uso do coreocinema, consolidado por Deren nos anos anteriores, nas filmagens das cerimônias e danças dos rituais do vodu. Segundo a pesquisadora,

a filmagem *planned-by-eye* de Deren permitiu o deslocamento do corpo humano ou dos objetos através da trajetória da câmera. Incorporado no movimento geral, o indivíduo é “despersonalizado” e abraçado pelo coletivo, o que é evidenciado pelo uso quase exclusivo de planos médios ou gerais (Sullivan, 2001, p. 217)¹⁹⁵.

A câmera lenta, o microscópio temporal dereniano, é amplamente utilizada. O que ela revela é algo similar ao que Ute Holl (2001) encontra em *Ritual* e atribui ao “trajeto da alma do dançarino”, efeito observado por Heinrich von Kleist no teatro de marionetes, “a estranha linha que o centro de gravidade da marionete segue e que cria uma impressão de graça no espectador. [...] uma estranha relação logarítmica entre técnicas e as emoções que elas produzem” (Holl, 2001, p. 166-167)¹⁹⁶.

¹⁹³ No original: “But the decisive moment, when the ancestral soul, passed down from generation to generation in the *govi*, emerges finally from this clay shell as *loa*, is beyond the will of man and the prejudicial power of their prayers. It is as an interlocking of links that takes place beyond the scope of an immediately cognized time and space”.

¹⁹⁴ Em breve pesquisa online e, também, na revisão de literatura.

¹⁹⁵ No original: “Deren’s *planned-by-eye* footage allowed for movement of the human body or objects into the path of the camera. Incorporated into the overall motion, the individual is “depersonalized” and embraced by the collective, which is made evident by the almost exclusive use of medium or long shots”.

¹⁹⁶ No original: “the strange line that the puppet’s center of gravity follows and that creates the impression of grace in the spectator. [...] In the puppet theater, Kleist observes the strange logarithmic relations between techniques and the emotions they produce”.

A forma fílmica ritualística – segundo Holl (2001), muito por influência da psiconeurologia – tem por método o uso consciente das técnicas cinematográficas para criar a experiência de emoções. De acordo com Holl (2001),

Maya Deren experimenta com truques cinematográficos que transfiguram técnicas mecânicas, fotoquímicas e de edição em emoções. Essa transição é mais que a expressão ou impressão de emoções subjetivas; é, como Deren demandou em seu *Anagram*, “*em si uma forma que cria*” emoção (Holl, 2001, p. 167)¹⁹⁷.

Porque a forma dos ritos é padronizada e repetitiva, Deren pode optar por diferentes perspectivas para captar movimentos que teriam de ser registrados em tomada única. Com a redução de velocidade, as coreografias são filmadas em suas nuances, possibilitando aprofundar as atenções e análises, e captar detalhadamente o ritual.

Parte das cerimônias de vodu nos registros haitianos foi filmada, especificamente, em câmera lenta, e defendida como uma fonte essencial de iluminação para o delineamento do corpo móvel em estados principiados. Além disso, a respeito da alteração da velocidade da película, Deren insistia que a natureza ontológica do filme, baseada em uma ilusão óptica, jamais prestaria total autenticidade ao movimento (Sullivan, 2001, p. 221)¹⁹⁸.

No plano-sequência abaixo (figura 35), Deren acompanha os movimentos de uma possessão com sua câmera móvel, aproximando-se do sujeito a partir de um plano conjunto americano, médio, até um primeiro plano em que os seus olhos ganham destaque. Os movimentos aparentemente desgovernados do corpo refletem, em realidade, a maneira como o *loa* desloca o *gros-bon-ange* e monta o seu cavalo.

Os planos-sequência posteriores seguem uma mesma lógica de mudança de centralidade do plano a partir da entrada de um elemento. Com uma panorâmica, Deren sai de um percussionista, na primeira sequência, para a imagem de um outro homem, cuja entrada havia sido prevista pela movimentação de cabeça do primeiro (figura 36). Na segunda sequência, um plano de reconhecimento do mar se desloca até o ritual que se dá dentro do barco, e o plano conjunto de um grupo de pessoas é atravessado pelo plano detalhe de um instrumento, como um chocalho (figura 37).

É por decorrência de operações coreocinematográficas como essas que

Todas as figuras nos filmes de Deren são animadas cinematograficamente por meio de câmera lenta ou espaços articulados artificialmente para dançar através de uma experiência normal de tempo e espaço. Essas figuras são remontadas nas mentes dos espectadores como uma resposta à técnica fílmica. O cinema em si torna-se um lugar

¹⁹⁷ No original: “Maya Deren experiments with the cinematic tricks that transfigure mechanical, photochemical, and editing techniques into emotions. This transition is more than the expression or the impression of subjective emotions; it is, as Deren demanded in her *Anagram*, “*itself a form which creates*” emotion.”

¹⁹⁸ No original: “Parts of Voudoun ceremony in the Haitian footage were specifically shot in slow motion and defended as an essential source of illumination for the delineation of the mobile body in principled states. Moreover, in response to the altering of film speed, Deren insisted that the ontological nature of film based on optical illusion could never render total authenticity to movement”.

ritualístico em que as pessoas são não somente movidas pelo transe, mas transfiguradas por ele (Holl, 2001, p. 173)¹⁹⁹.

Figura 35: *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, 1977, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

¹⁹⁹ No original: “All the figures in Deren’s films are animated cinematically through slow-motion or artificially joined spaces to dance across normal time and space experience. These figures are reassembled in the minds of the spectators as a response to film technique. Cinema itself turns into a ritualistic place where people are not only moved through trance but transfigured by it.”

Figura 36: *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, 1977, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 37: *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, 1977, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Sarah Keller (2015) faz uma defesa da ideia de incompletude como uma dinâmica da obra de Maya Deren, confrontando a comum perspectiva de que a não-finalização do filme haitiano marcou seu cinema, dali em diante, como um fracasso. Keller afirma que mesmo a produção teórica de Deren é atravessada pela abertura, como na estrutura anagramática que ela propõe: “circularidade, recorrência, repetição e abertura: essas características estão no centro do pensamento de Deren sobre cinema, e dão forma ao seu entendimento tanto da prática como da estética fílmica” (Keller, 2015, p. 12)²⁰⁰. Essas são, precisamente, características da liminaridade que encontramos na análise de seus filmes da primeira fase.

Para Keller, as questões que Deren tenta esclarecer em *Divine Horsemen*, o livro, “exploram tornar representável aquilo que aparentemente não está presente, mas é, na verdade, simplesmente invisível, privilegiando um estado fragmentado e incompleto” (Keller, 2015, p. 15)²⁰¹. Esse não é um interesse iniciado no Haiti, pelo vodu, mas uma preocupação criativa prevalescente de Maya Deren, a respeito de “como acessar estados de ser inacessíveis; como fazer um gesto em direção ao desconhecido e, assim, torná-lo minimamente compreensível; ou, simplesmente, como visualizar domínios invisíveis” (Keller, 2015, p. 15)²⁰².

²⁰⁰ No original: “Circularity, recursion, repetition, and open-endedness: these features are at the center of Deren’s thinking about filmmaking, and they shape her understanding of both film practice and film aesthetics”.

²⁰¹ No original: “For example, her forays into metaphysics, both as a student of literature and more pointedly in her writing about Haiti, explore making representable that which is apparently not present but is actually simply invisible, privileging a fragmented, incomplete state”.

²⁰² No original: “Such strategies suggest another of Deren’s prevailing documentary and creative preoccupations: how to access inaccessible states of being; how to gesture toward the unknowable and thereby render it even minutely comprehensible; or, simply, how to visualize invisible realms.”

As sequências de dança e as coreografias dos corpos possuídos evocam, particularmente, essa presença ausente, a atmosfera de um reino invisível, que é a forma do ritual. Rodeados pelos tambores, que dão compasso ao coletivo, os *serviteurs* movimentam-se numa lógica indecifrável se desprovida de suas premissas mitológicas. A proximidade a que Maya Deren pode chegar, com a sua câmera praticamente subjetiva, indica a sua perspectiva mais de participante que de observadora. Autorizada a acessar as cerimônias de tal modo, contou com o coreocinema que desenvolveu para guardar a experiência na riqueza de suas camadas.

Um “anagrama” da obra etnográfica de Maya Deren transmite ritual e mito aliados a dança e cinema. Essas formas eventualmente a ajudaram a representar o *ethos* do vodu haitiano e, em última instância, a natureza orgânica do universo [...]. As filmagens haitianas adotaram técnicas únicas do coreocinema, que evoluíram a partir dos primeiros filmes de dança de Deren. Essa perspectiva permitiu que ela filmasse os movimentos fluidos e espontâneos do ritual no Haiti. Deren argumentou que o elemento temporal era crucial para filmar estados principiadados dentro de seu contexto ritualizado. (Sullivan, 2001, p. 227-228)²⁰³.

3.3. Terceira fase: *Meditation on Violence* (1948), *The Very Eye of Night* (1958)

A terceira fase do coreocinema dereniano é atravessada pelas afetações da experiência de Deren no Haiti e pela própria cosmologia do vodu. Com um período de dez anos entre os seus lançamentos, *Meditation on Violence* (1948) e *The Very Eye of Night* (1958) refletem uma Maya Deren progressivamente imersa nas questões que cada viagem erguia, e nas reflexões pelas quais tentava respondê-las. Motivos recorrentes da forma ritualística, como despersonalização, ambiguidades, manipulação de espaço e tempo, são abstraídos ao nível mais elementar.

Na contramão de críticas que apontam esta fase como desviada da obra que Deren consolidou na primeira fase de seu coreocinema, defenderemos a terceira fase como inextricavelmente dereniana. Na nossa perspectiva, ao aproximar-se do vodu haitiano, Maya Deren reafirmou e, mesmo, acentuou a forma ritualística de cinema nas duas obras ficcionais que logrou finalizar antes de seu falecimento.

Como Sullivan indica,

Os últimos interesses de Deren centraram-se em “rituais envolvendo a minimização da identidade pessoal”. Esse foco reflete-se em filmes feitos após sua primeira visita ao Haiti. Em *Meditation on Violence* (1948), as tomadas diretas e reversas de um ritual

²⁰³ No original: “An “anagram” of Maya Deren’s ethnographic work conveys ritual and myth allied with dance and film. These forms eventually helped her to represent the ethos of Haitian Voudoun and ultimately the organic nature of the universe [...] The Haitian footage embraced unique techniques of choreocinema that evolved from Deren’s early dance films. This perspective allowed her to film the fluid, spontaneous movements of ritual in Haiti. Deren argued that the time element was crucial to filming principled states within their ritualized contexts.”

de boxe Shao-lin representam o princípio da eternidade. *The Very Eye of Night* (1952, lançado em 1958), como um “balé astronômico” das estrelas gêmeas de Gêmeos e os Satélites, também transmite a repetição e duração formal característica do ritual. (Sullivan, 2001, p. 209)²⁰⁴.

***Meditation on Violence* (1948)**

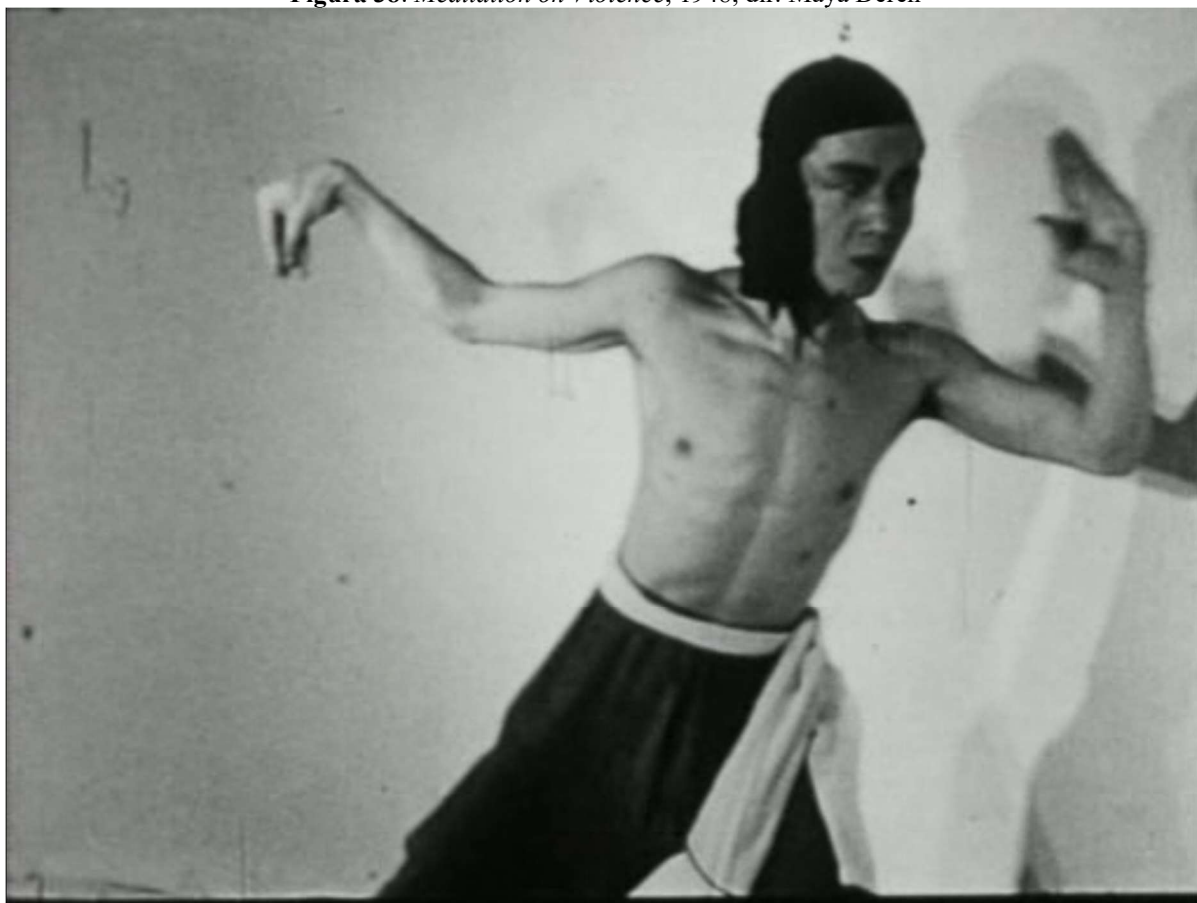
Em *Meditation on Violence*, o destaque formal está na manipulação temporal, na ambiguidade e na ciclicidade. Como a cartela na abertura indica, o filme apresenta as duas escolas tradicionais do boxe chinês, Wu Tang e Shaolin. *Meditation* é o primeiro filme que Deren lança com trilha sonora, feita por Teiji Ito, composta de flauta clássica chinesa e de tambores gravados por Deren no Haiti. A trilha acompanha e acentua a dualidade das coreografias de luta, uma mais fluida, de esquivas, e outra mais rígida, de ataques.

A construção e sustentação das tensões por meio de dualidades se estende também aos cenários, um lugar fechado sem referências espaciais além de fundos branco e preto, e um outro espaço aberto. O filme inicia com o performer Chao Li Chi nesse não-lugar, interpelando a câmera e um fundo branco (figura 38). Deren acompanha o seu corpo com a câmera, realizando cortes no meio dos movimentos, montados em perfeita continuidade de diferentes planos (figura 39).

A corporeidade de Maya Deren está presente na movimentação da câmera em relação ao dançarino. Os movimentos se intensificam gradualmente, à medida em que os tambores crescem na trilha sonora. Em dado momento, o dançarino se direciona até um fundo preto (figura 40). Aqui, os seus movimentos são mais agressivos. As mãos que antes flutuavam no ar estão, agora, afiadas como lâmina ou garras, ou fechadas em punhos. Mesmo a face e o olhar do dançarino são mais ameaçadores.

²⁰⁴ No original: “Deren’s later concerns centered on “rituals involving minimalization of personal identity”. This focus is reflected in films made after her first visit to Haiti. In *Meditation on Violence* (1948), the forward and reverse shots of a Shao-lin boxing ritual represent the principle of eternity. *The Very Eye of Night* (1952, released in 1958), an “astronomical ballet” of the Gemini twins and the Satellites, also conveys the repetition and duration of form characteristic of ritual.”

Figura 38: *Meditation on Violence*, 1948, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 39: *Meditation on Violence*, 1948, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 40: *Meditation on Violence*, 1948, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Depois de situá-lo no limiar entre os espaços branco e preto (figura 41), Deren monta uma sequência em que o dançarino atravessa os espaços duplos com os seus golpes. Os tambores já estão mais destacados que a flauta. Quando esta cessa, o dançarino dá um salto que

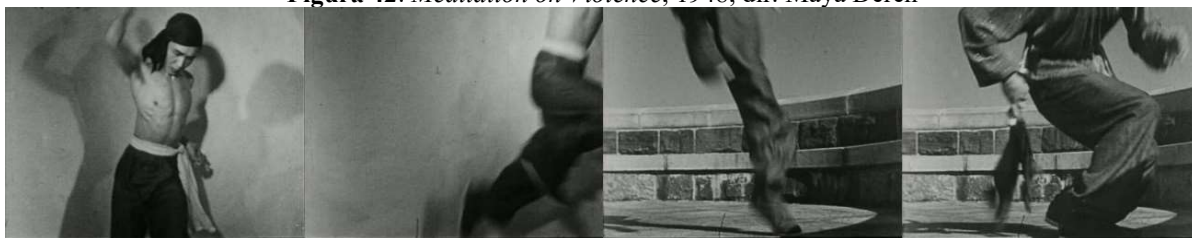
se inicia nesse espaço fechado e pausa em outro espaço, aberto, numa típica continuidade de movimento em descontinuidade espacial (figura 42). Agora, com outras vestes e munido de uma espada, o dançarino confronta a câmera, até que os tambores dão lugar ao silêncio. Saltando, como se atacasse a câmera de cima para baixo, em câmera lenta, um de seus pulos é congelado no ar (figura 43).

Figura 41: *Meditation on Violence*, 1948, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 42: *Meditation on Violence*, 1948, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Figura 43: *Meditation on Violence*, 1948, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

A partir disso, o filme retrocede, e a coreografia até então acompanhada fielmente é repetida revertida (de modo possível apenas à forma fílmica), o que se percebe também pelos movimentos antinaturais do corpo e do figurino. Por meio dessa manipulação temporal, Deren transforma o filme numa parábola que sobe ao topo e volta ao patamar inicial, em que as repetições fluem de um polo a outro. Essa reversão nos remete às características liminares, em especial à apontada por Deren (2022) acerca de “detalhes de rituais em que a inversão e reversão sugerem um espelho voltado para o tempo. [...] o tempo em si anda, simbolicamente, para trás” (Deren, 2022, p. 34-35)²⁰⁵.

Keller (2015) também ressalta a incompletude nesta obra de Maya Deren:

Como seu comentário sobre a forma de seu filme de 1949, *Meditation on Violence* demonstra, por exemplo, ela se baseou conscientemente no princípio da incompletude para estruturar suas obras – nesse filme, com movimentos que alternam “de acordo com o princípio negativo-positivo de Confúcio. Dessa forma, os movimentos abrem e fecham. Além do mais, eles retornam a si mesmos e *nunca se completam* em termos de extensão. [...] O princípio essencial é o equilíbrio em fluxo constante”. A abertura

²⁰⁵ No original: “There are even ritual details in which inversion and reversal suggest a mirror held up to time [...] time itself is symbolically run backwards”.

que decorre de tal incompletude está no cerne de sua abordagem ao cinema (Keller, 2015, p. 12, grifo no original)²⁰⁶.

Ainda que preocupada com a integridade formal, Deren não deixa de realizar um filme coreocinematográfico de acordo com a forma ritualística. O coreocinema, aqui, é menos de transformações do real que de manipulações técnicas e estéticas para manutenção das características formais do boxe chinês, impressas na própria forma fílmica, o que nos revela uma forma ritualística atualizada pelas questões da segunda fase. *Meditation* tem uma coreografia única, composta pela sustentação de dualidades e por uma manipulação temporal que instaura ciclicidade.

A montagem que mantém o *raccord* de cada bloco (Wu Tang e Shaolin; preto e branco; defesa e ataque; direto e reverso) é também a que aplica a técnica dereniana de continuidade de movimento em descontinuidade espacial quando da transição entre blocos, e a que pensa o filme como um todo dinâmico, de acordo e manifestando conceitos centrais. A coreografia construída por *Meditation* pode ser encarada como um movimento que não se encerra em si, eternamente indo e vindo, temporalmente e esteticamente.

O que essas ambiguidades evocam é a liminaridade do boxe chinês enquanto ritual, e o paradoxo proposto pelo título do filme sustenta uma coexistência de simetrias, mais que um conflito entre opostos. O conceito central do espelho cósmico da mitologia do vodu parece orientar a forma de *Meditation*. Segundo Deren (2022),

para os haitianos, o mundo metafísico dos *Invisibles* não é uma noção vaga e mística; é como um mundo dentro de um espelho cósmico, povoado pelos reflexos imortais de todos aqueles que estiveram diante dele. O espelho é uma metáfora da cosmografia do mito haitiano. Os loa são tratados como imagens espelhadas e invocados por referências a uma superfície espelhada (Deren, 2022, p. 34)²⁰⁷.

***The Very Eye of Night* (1958)**

A seguinte e última obra finalizada de Maya Deren, *The Very Eye of Night* (1958), ressalta os conceitos formais trazidos em *Meditation*. As cartelas iniciais anunciam uma “coreografia para câmera”, concebida, filmada, dirigida e editada por Maya Deren, em colaboração com a escola de balé da *Metropolitan Opera*, sob direção de Antony Tudor. A

²⁰⁶ No original: “As her remarks about the form of her 1949 film *Meditation on Violence* demonstrate, for instance, she consciously drew on the principle of incompleteness to structure her works—in that film, with movements that alternate “in accord with the negative-positive principle from Confucius. Accordingly, the movements open and close. Moreover, they round back on themselves and are *never completed* in terms of extension. [...] The essential principle is balance in constant flux.” The openness that comes from such incompleteness lies at the heart of her approach to cinema.”

²⁰⁷ No original: “For the Haitian, the metaphysical world of the *Invisibles* is not a vague, mystical notion; it is as a world within a cosmic mirror, peopled by the immortal reflections of all those who had ever confronted it. The mirror is the metaphor for the cosmography of Haitian myth. The loa are addressed as mirror images and summoned by references to a mirrored surface.”

música é, novamente, de Teiji Ito. Deren apresenta, primeiramente, as estrelas da noite, em cartelas com gravuras de constelações e seus respectivos bailarinos.

O primeiro plano e as primeiras notas da trilha sonora estabelecem o espaço cósmico. Os bailarinos entram em cena (figura 44) – com braços erguidos que remetem à entrada de Rita Christiani em *Ritual* – como se mergulhassem nas profundezas celestiais, sensação que se mantém ao longo do filme, e que carrega outro princípio mitológico do vodu, como Sullivan (2001) esclarece:

“Mergulhar nas profundezas” tinha uma conotação particular dentro do vodu haitiano; ela está refletida na iconografia desses filmes. Situar as figuras na escuridão simboliza o “abismo”, a casa permanente dos loa, ou deuses haitianos, localizada no fundo do mar. “Se a terra é uma esfera”, Deren coloca, retoricamente, em *Divine Horsemen*, “então, o abismo debaixo da terra é também seu céu”. Através de uma série de tormentos, os personagens de seus primeiros filmes percorrem territórios familiares, como jantares ou praias. Começando com *Ritual in Transfigured Time*, o terreno começa a desaparecer, e as figuras flutuam no “abismo”. A escuridão (filme negativo) foi usada por Deren como uma metáfora para o processo em que o indivíduo tenta encontrar seu ou sua divindade, um princípio dentro do vodu (Sullivan, 2001, p. 211)²⁰⁸.

Esse abismo é a profundidade daquele espelho cósmico evocado por *Meditation*. Como Deren explica,

enquanto um homem vive, seu *gros-bon-ange* é como um reflexo na superfície daquele espelho cósmico, sustentado na superfície pela existência do corpo que reflete. Porém, com a morte, deixa de existir a matéria, a força que o sustentava flutuante, e ele afunda nas profundezas do espelho. A metáfora para a profundidade do espelho é a encruzilhada; o símbolo é a cruz (Deren, 2022, p. 35)²⁰⁹.

A encruzilhada, a que Deren se refere como a mais importante das figuras rituais, é o encontro entre a horizontalidade do mundo dos mortais e a verticalidade metafísica do abismo, é o ponto de acesso para o mundo dos *Invisibles*. “A base desse plano vertical repousa nas águas do abismo, a fonte de toda vida” (Deren, 2022, p. 35-36)²¹⁰. Nesse sentido, na mitologia do vodu, físico e metafísico (ou corpo e alma, humano e divino) não são representados por dualidades paralelas, mas que se interseccionam.

²⁰⁸ No original: ““Plunging into the depths” had a particular connotation within Haitian Voudoun; it is reflected in the iconography of these films. The positioning of figures in blackness symbolizes the “abyss,” the permanent home of the loa, or Haitian gods, located at the bottom of the sea. “If the earth is a sphere,” Deren rhetorically states in *Divine Horsemen*, “then the abyss below the earth is also its heavens”. Through a series of ordeals, characters in her earlier films move on familiar ground such as dinner parties or beaches. Beginning with *Ritual in Transfigured Time*, the terrain begins to disappear, and figures float in the “abyss.” Blackness (negative film) was used by Deren as a metaphor for the process in which the individual tries to find his or her divinity, a principle within Voudoun.”

²⁰⁹ No original: “As long as a man lives, his *gros-bon-ange* is a reflection on the surface of that cosmic mirror, held to that surface by the existence of the body which it mirrors. But with death, there ceases to exist the flesh, the force which held it buoyant, and it sinks into the depths of the mirror. The metaphor for the mirror’s depth is the cross-roads; the symbol is the cross.”

²¹⁰ No original: “The foot of this vertical plane rests in the waters of the abyss, the source of all life.”

Figura 44: *The Very Eye of Night*, 1958, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

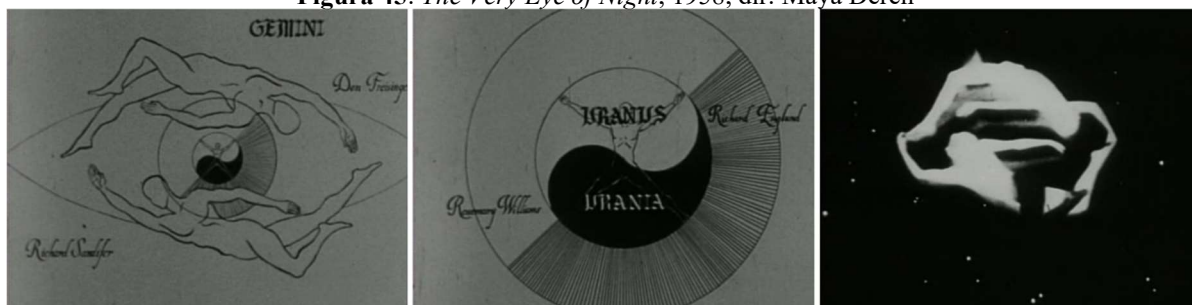
Enxergando-a por esse viés, a própria concepção de cinema de Maya Deren funda-se numa encruzilhada: a defesa do cinema vertical propõe profundidade, camadas de sentido em cada cena, atadas pela lógica de um conceito ou ideia central que conduz a horizontalidade do filme. *The Very Eye* encontra no vodu haitiano a maneira mais elementar de apresentar a lógica dereniana.

A coreografia astronômica de *The Very Eye* intensifica-se gradualmente, junto à trilha sonora, como em *Meditation*. A dualidade é constante, através de duplas de bailarinos que aparecem, reaparecem, multiplicam-se em mais pares. Outro princípio basilar da mitologia do vodu haitiano evocado neste filme é o dos gêmeos divinos, o Marassa, o primeiro homem, cuja natureza é geminada. Imagens de gêmeos, reflexos, duplos (figura 45), são reincidentes em *The Very Eye*.

O culto ao Marassa, os Gêmeos Divinos, é uma celebração à natureza geminada dos humanos: metade matéria, metade metafísica; metade mortal, metade imortal; metade humana, metade divina. O conceito do Marassa contém, primeiramente, a noção da segmentação de alguma totalidade cósmica original (Deren, 2022, p. 38)²¹¹.

²¹¹ No original: “The worship of the Marassa, the Divine Twins, is a celebration of man’s twinned nature: half matter, half metaphysical; half mortal, half immortal; half human, half divine. The concept of the Marassa contains, first, the notion of the segmentation of some original cosmic totality”.

Figura 45: *The Very Eye of Night*, 1958, dir. Maya Deren



Fonte: captura de tela

Se o Marassa foi o primeiro homem, foi também o primeiro a morrer. O cadáver do primeiro homem é Ghede, *loa* da vida e da morte, que, portanto, “pode ser pensado como uma totalidade cósmica segmentada pelo eixo horizontal do espelho, dividida em gêmeos idênticos” (Deren, 2022, p. 38)²¹². Ghede é o guardião do limiar entre os vivos e os mortos, da encruzilhada entre o mundo mortal e o imortal, o visível e o invisível. Ghede “é o cadáver cósmico que informa o homem da vida. A cruz é seu símbolo, porque ele é o eixo tanto do ciclo físico da geração como do ciclo metafísico da ressurreição. Ele é o princípio e o fim” (Deren, 2022, p. 38)²¹³.

Esse *loa* situado na liminaridade, na encruzilhada, é atravessado pelos eixos horizontal e vertical, e sustenta em si as ambiguidades que são princípios do vodu. A dualidade é novamente reforçada em condição de coexistência, interseção, relação. Deren (2022) destaca:

Para os haitianos, portanto, é a relação entre segmentos que importa. Não é para os Gêmeos serem separados em um dualismo competitivo, conflituoso. No vodu, um *e* um dão três; dois *e* dois dão cinco; porque o *e* da equação é a terceira e a quinta parte, respectivamente, a relação que faz de todas as partes importantes (Deren, 2022, p. 41, grifos no original)²¹⁴.

Esse conceito da relação entre partes resultando em algo maior que a sua soma estava também nas premissas da forma ritualística dereniana, que prezava pela obra de arte como um todo dinâmico. No caso do cinema, a relevância da montagem para a construção da relação entre as partes ganha destaque especial. Além disso, a noção de artista para Maya Deren remete à capacidade de tornar visível aquilo que não pode ser visto, trazer um conceito à materialidade, como os *loa* nos rituais do vodu.

²¹² No original: “Ghede, loa of life and death, is the corpse of the first man, who, in his original twinned nature, can be thought of as a cosmic totality segmented by the horizontal axis of the mirror divided into identical twins”.

²¹³ No original: “He is the cosmic corpse which informs man of life. The cross is his symbol, for he is the axis both of the physical cycle of generation and the metaphysical cycle of resurrection. He is the beginning and the end.”

²¹⁴ No original: “For the Haitian, then, it is the relationship of segments which is important. The Twins are not to be separated into competitive, conflicting dualism. In Voudoun one *and* one make three; two *and* two make five; for the *and* of the equation is the third and fifth part, respectively, the relationship which makes all the parts meaningful”.

Deren defendia que o artista cruza o limite que o separa do vazio, “onde ele cria um plano de terra onde seu pé pisou”. Seus últimos filmes representam, especialmente, essa distinção. [...] Os “sonâmbulos” de seus filmes tinham uma ancoragem mítica que ia além das aparências superficiais. Como no vodu, sua jornada era à encruzilhada ou ponto de acesso ao mundo da memória cósmica. Nesse cruzamento, um plano vertical “mergulha” no “mundo dos invisíveis”, enquanto um plano horizontal continua fixo no “mundo visível”, mortal. Para Deren, mergulhar no abismo era uma maneira de simbolizar os processos envolvidos na criatividade (Sullivan, 2001, p. 211-212)²¹⁵.

²¹⁵ No original: “Deren claimed that the artist crosses the threshold separating him from the void, “where he creates a plane of earth where his foot has been.” Her later films especially represent this distinction. [...] The “somnambulists” or “sleep walkers” of her films had a mythical anchor that went beyond surface appearances. As in Voudoun, theirs was a journey to the crossroads or point of access to the world of cosmic memory. At this junction, a vertical plane “plunges” into the “world of the invisible,” while a horizontal plane remains fixed in the mortal, “visible world”. For Deren, diving into the abyss was a way of symbolizing the processes involved in creativity”.

4. MONTAGEM, O PULSO DA FORMA

Nesta pesquisa, cujo objeto é o todo do *corpus* dereniano em suas relações dinâmicas, com o aporte de seu desenvolvimento teórico, cabe-nos também tratar de como a própria visão e concepção dereniana de cinema retomam a sua noção de mitologia. Para além dos elementos ritualísticos – do rito de passagem à cosmologia do vodu haitiano – encontrados na forma fílmica de cada obra coreocinematográfica, a ideia de Maya Deren (2022) sobre a narração mitológica nos remete, na economia de sua criação, ao trabalho da montagem no seu cinema vertical.

Como Deren descreve poeticamente, “MITO é o discurso crepuscular de um idoso para um menino. [...] O discurso de um ancião no crepúsculo de sua vida não é uma história, mas um legado; ele fala não para descrever a matéria, mas para demonstrar significado” (Deren, 2022, p. 21)²¹⁶. Na seleção dos fatos de sua história para montar a ficção de seu legado,

ele rejeita os eventos irrelevantes, elabora os detalhes significativos, combina incidentes isolados, mas de princípios similares. [...] Ele transpõe a cronologia de seu conhecimento numa hierarquia de sentidos (Deren, 2022, p. 21)²¹⁷.

Essa triagem nos relembra a perspectiva de Deren (1946) em *Anagram* acerca dos processos da memória humana, como uma que “não está comprometida com a cronologia natural da sua experiência – seja de um período extenso, de um evento único, ou de uma reação compulsiva” (Deren, 1946, p. 11)²¹⁸. Na criação mitológica, o ser humano parte das “circunstâncias materiais de sua experiência” e as manipula de acordo com a ideia (de algum grande mistério, como a origem da vida) que deseja transmitir aos que lhe sobrevivem (Deren, 2022).

Essa perspectiva dereniana acerca da função e da forma do mito pode ser relacionada, respectivamente, à lógica do cinema vertical e ao papel do artista na seleção dos elementos do real e da montagem na ordenação de um todo que transcenda a soma das partes. As definições ontológicas de Maya Deren a respeito da arte e do cinema (como visto na leitura analítica de *Anagram* realizada no primeiro capítulo) encontram um paralelo na sua análise do mito e da procura filosófica humana por sentido:

Adentrar um novo mito é um momento de iniciação. Deve-se retornar ao momento anterior ao mito, anterior a todas suas invenções, quando o mito de qualquer homem pudesse ainda tornar-se o mito de qualquer outro. É adentrar, na mente de alguém, no cômodo que é, ao mesmo tempo, túmulo e útero, tornar-se inocente de tudo, exceto

²¹⁶ No original: “MYTH is the twilight speech of an old man to a boy. [...] The speech of an elder in the twilight of his life is not his history but a legacy; he speaks not to describe matter but to demonstrate meaning”.

²¹⁷ No original: “[...] he rejects the irrelevant event, elaborates the significant detail, combines separate incidents of similar principle. [...] He transposes the chronology of his knowledge into a hierarchy of meanings”.

²¹⁸ No original: “[...] I mean that the memory of man is not committed to the natural chronology of his experience – whether of an extended period, a single event, or a compulsive reaction”.

da motivação do mito, a paixão natural da mente pelo sentido. É meditar sobre a experiência humana comum que é a origem do esforço humano de compreender a condição humana (Deren, 2022, p. 24)²¹⁹.

Em sua investigação sobre a ética da forma em Maya Deren, Maureen Turim (2001) questiona “o que acontece quando o fio que ata um filme é conceitual ao invés de narrativo?” (Turim, 2001, p. 95)²²⁰. A resposta está tanto na proposta de cinema vertical fielmente defendida por Maya Deren, como na coerente efetivação de tal modo vanguardista de fazer filmico, através da forma ritualística. O objetivo de definir um outro tipo de cinema é, segundo Deren (1953), uma antecipação da lógica da obra:

[...] distinguir e, digamos, rotular as coisas não é uma questão de confiná-las, mas de dar uma pista do estado de espírito que você deve trazer para elas. Em outras palavras, do que você estará assistindo desenrolar, do que você estará escutando. Se você estiver assistindo pelo que acontece, poderá não entender algumas desacelerações, porque essas se preocupam com o modo como acontece (Deren, 1953).²²¹

Deve-se adentrar no cinema vertical como no mito, compreendendo que a sua lógica está mais atrelada à manifestação de um sentido, uma ideia ou emoção central, que à concatenação causal de uma narrativa. E nessa abordagem, que Deren (1953) define como poética, cabe devotar a cada momento uma investigação das suas qualidades e profundidades. Essa proposta afeta desde o processo criativo à experiência do espectador. A maneira que Maya Deren encontrou de fazer esse cinema vertical foi com a forma ritualística.

De acordo com o observado por Ute Holl (2001),

para entender a teoria de cinema de Deren, sua argumentação deve ser atribuída às suas raízes na antropologia e psiconeurologia, e no seu *insight* que o cinema sempre afeta o sistema nervoso das pessoas antes que as mensagens sejam comunicadas (Holl, 2001, p. 170)²²².

O objetivo maior de Maya Deren com a teorização e elaboração da forma ritualística, para realizar um cinema vertical, é a criação de uma experiência de real, que tem por método manipulações de tempo-espaco-movimento e transformações do ser, por meio de técnicas cinematográficas, buscando conscientemente surtir um efeito emocional inconsciente ao espectador. Como apontado por Holl (2001), “é em sua obra cinematográfica que Deren

²¹⁹ No original: “To enter a new myth is a moment of initiation. One must return to the moment before myth, anterior to all its inventions, when the myth of any man might still become the myth of any other. It is to enter, in one’s mind, the room which is both tomb and womb, to become innocent of everything except the motivation for myth, the natural passion of the mind for meaning. It is to meditate upon the common human experience which is the origin of the human effort to comprehend the human condition.”

²²⁰ No original: “What happens when the thread binding a film is conceptual rather than narrative?”

²²¹ No original: “The whole notion of distinguishing and, if you will, labeling things is not a matter of confining them so much as a matter of giving a clue to the frame of mind which you bring to it. In other words, what are you going to be watching as this unrolls, what are you going to be listening for. If you’re watching for what happens you might not get the point of some of the retardations, because they’re concerned with how it happens”.

²²² No original: “To understand Deren’s film theory, her argument has to be followed back to its roots in anthropology and psychoneurology and her insight that film always affects the nervous system of people before messages are conveyed”.

envereda na sua busca radical por aqueles filmes que gerariam novas e apropriadas formas de experiência” (Holl, 2001, p. 170)²²³.

A lógica criativa do cinema vertical é uma de “emoções objetivamente geradas – em oposição a um sentimento subjetivo” (Holl, 2001, p. 167)²²⁴, o que se atribui a sua oposição ao narcisismo na arte, e à consideração do artista, neste caso do cineasta, como instrumento de criação, não como a fonte, de uma emoção. Deren interessava-se pelos processos neurológicos da percepção (Holl, 2001), e encontrou nos rituais uma forma de engendrar efeitos numa experiência coletiva como o cinema.

A decisão de Deren – baseada no fato de que o cinema depende de atividade fisiológica que ultrapassa a percepção – foi estudar esses processos e aplicá-los à construção de seus filmes. Ela, então, chamou atenção para as novas formas de experiências alcançadas. O cinema experimental só poderia ser crítico à produção cinematográfica dominante se se utilizasse *conscientemente* de meios filmicos para manipular processos *inconscientes* da mente (Holl, 2001, p. 170, grifos no original)²²⁵.

Holl (2001) ressalta que essa preocupação de Deren se reportava a uma questão preponderante no “discurso pós-guerra sobre a estética: o impacto da tecnologia sobre a percepção e, conseqüentemente, sobre a arte” (Holl, 2001, p. 151)²²⁶. Além disso, a autora aponta que, embora num período em que o cinema era usado por filmes comerciais e de propaganda devido, justamente, à sua potência de afetar espectadores com aspectos técnicos específicos desse meio, a obra de Maya Deren possuía um objetivo menos obscuro, genuinamente artístico – com o compromisso ético da forma ritualística:

Os filmes de Deren investigavam formas ritualísticas arcaicas e modernas. Eram perigosas, mas promissoras aventuras, porque, como ela descreveu no seu convite poético a Anaïs Nin, criavam vida e realidade. [...] Maya Deren queria inventar novas formas e meios de ampliar o horizonte visual dos eus perceptíveis (Holl, 2001, p. 171)²²⁷.

Turim (2001) destaca como a forma em si é, para Deren, um posicionamento ético, “é a forma sem formalismo, forma enquanto um valor, não somente em si mesma, mas em sua

²²³ No original: “It is in her film work that Deren pursues her radical quest for those films that would generate new and appropriate forms of experience.”

²²⁴ No original: “This objectively engendered emotion—as opposed to subjective feeling”.

²²⁵ No original: “Deren’s decision—based on the fact that film depends on physiological activity beyond perception—was to study these processes and apply them to the construction of her films. She then drew attention to the new form of experiences achieved. Experimental filmmaking could only be critical toward mainstream film production if it consciously used filmic means to manipulate unconscious processes of the mind.”

²²⁶ No original: “In light of their biographical and scientific background, Deren and Nin’s dispute turns out to concern an issue that would dominate postwar discourse on aesthetics: the impact of technology on perception and, consequently, on art.”

²²⁷ No original: “Deren’s films investigate archaic and modern ritualistic forms. They were dangerous yet promising adventures, because, as she described it in her poetic invitation to Anai’s Nin, they created life and reality. Anaïs Nin’s writing process could only try to compensate for suffering in reality, without changing its technical preconditions. Maya Deren wanted to invent new forms and means to extend the visual horizon of perceivable selves.”

função enquanto *ethos*” (Turim, 2001, p. 77)²²⁸. É o ritual que inspira essa forma, que é, por sua vez, concretizada na instância da montagem. Como Turim aponta, além do cuidado com a composição de planos e do que acontece neles, “as relações imagem-com-imagem são igualmente cuidadosamente forjadas, buscando as ressonâncias poéticas da repetição e variação, padrões que crescem conceitualmente no curso de uma obra” (Turim, 2001, p. 77)²²⁹.

Em *Anagram*, Deren (1946) pontua a relevância da montagem no processo criativo do filme, especialmente nas manipulações de tempo e movimento, e com a ideia da composição do todo dinâmico. Mas é em *Creative Cutting*, texto do ano seguinte, que Deren (1947) aborda mais diretamente a construção de ritmo e tensão, permeada por uma visão de edição que se manifesta desde as filmagens.

Se a função da câmera pode ser referida ao olho que vê e registra, pode-se dizer, então, que a função da edição é aquela da mente que pensa e entende. Ou seja, o sentido, o valor emocional de impressões individuais, a conexão entre fatos observados individualmente é, na realização de um filme, de responsabilidade criativa da edição (Deren, 1947, p. 190)²³⁰.

A preocupação com o tempo, no sentido de duração e também de ritmo, é preponderante na visão dereniana acerca da montagem. Técnicas características da forma ritualística, como o uso de câmera lenta e a continuidade de movimento em descontinuidade espacial, são mencionadas como artifícios de construção, respectivamente, de tensão através da duração e de um fluxo “cativante” no filme. A continuidade criada cortando um movimento antes de sua completude e “emendando-o” com outro movimento cortado requer, para Deren,

uma consistência no tempo ou ritmo do movimento; mas, uma vez que isso é alcançado e cuidadosamente realçado cinematograficamente (ângulo, luz, etc.), pode ser usado para unir mesmo lugares que são completamente separados na realidade (Deren, 1947, p. 205)²³¹.

Numa segunda parte dessa discussão, Deren (2005) muda o foco das questões de duração e continuidade para aquelas de interrupção e intervalos construídos na montagem. As orientações e manipulações de espaço filmico são pensadas a partir e de acordo com artifícios

²²⁸ No original: “It is form without formalism, form as a value, not simply in itself, but in its function as an *ethos*”.

²²⁹ No original: “Care of composition yields weighted, planned schemas within the image; image-to-image relationships are equally carefully wrought, seeking poetic resonances of repetition and variation, patternings that build conceptually across a work”.

²³⁰ No original: “If the function of the camera can be spoken of as the seeing, registering eye, then the function of cutting can be said to be that of the thinking, understanding mind. By this I am saying that the meaning, the emotional value of individual impressions, the connection between individually observed facts, is, in the making of the film, the creative responsibility of cutting”.

²³¹ No original: “It is impossible to overestimate the compelling continuity of duration which movement carried across the splice can create. Obviously a prerequisite of this technique is a consistency in the tempo or rhythm of the movement; but once this is achieved and carefully pointed up cinematographically (angle, light, etc.), it can be used to hold together even places which are completely separate in actuality”.

de montagem buscando criar efeitos temporais e novas relações para a esfera do movimento no filme. A importância do ritmo na criação cinematográfica é mencionada reiteradamente.

Sobre a influência de uma proposta de montagem do filme desde a etapa das filmagens, efetivada também diretamente nas próprias manipulações da câmera, visando a criação de um efeito ou sensação no filme finalizado, pontua: “uma vez que a edição é entendida como uma parte orgânica do planejamento de um filme, no sentido de que se filma para cortar, as combinações [...] são infinitas ou, pelo menos, animadoramente ricas” (Deren, 2005, p. 149)²³².

Essa ênfase no tempo no cinema já havia se manifestado em outro artigo de 1946, *Creating Movies with a New Dimension: Time*. Nele, Deren (2005) orienta o cineasta iniciante (ou amador) a dedicar mais atenção ao filme como uma arte do tempo e movimento, exemplificando técnicas que reforçam essa relação no cinema, mas destacando a subordinação das técnicas a uma ideia central:

portanto, o fato de a câmera cinematográfica ser capaz de criar novas relações entre tempo e espaço, diferentes daquelas de qualquer outro meio, foi o que me levou a esta ênfase nas considerações temporais do cinema. Mas lembre-se – seja qual for a técnica, ela deve servir à forma como um todo, deve ser apropriada ao tema e à lógica de seu desenvolvimento, ao invés de uma exibição do método designada a impressionar outros cineastas (Deren, 2005, p. 138)²³³.

O que esses escritos teóricos dos anos imediatamente posteriores à primeira fase dereniana revelam é, principalmente, como conceitos de ritmo, movimento, tempo e montagem já eram intrínsecos ao processo criativo de Maya Deren desde o início de seu coreocinema. Os conceitos do cinema vertical e da forma ritualística se manifestam em cada um de seus escritos, atando-os como um todo de seu pensamento.

Nesse artigo, há também uma distinção entre o filme e a fotografia que reaparecerá, junto com uma atualização teórica que reflete o *development* do *corpus* dereniano, em “Cinema: o uso criativo da realidade”, texto de 1960, já na terceira fase do coreocinema de Maya Deren. Aqui, Deren (2012) revisita as elaborações de *Anagram* acerca da singularidade da imagem cinematográfica enquanto meio, e do cinema enquanto forma de arte.

Além de oferecer uma perspectiva semiótica sobre a imagem do cinema, Deren (2012) defende a imagem fotográfica e, por extensão, cinematográfica como “uma forma de realidade

²³² No original: “I think that it is, by now, apparent that, once cutting is understood as an organic part of the planning of a film, in the sense that one shoots to cut, the combinations which can be worked out between motion across splices, timing, spacial orientations within the frame, etc., are endless or, at least, excitingly rich”. *Shoot to cut*, técnica amplamente mencionada e utilizada por Maya, refere-se a planejar a filmagem de uma cena tendo em o filme montado.

²³³ No original: “Thus, the fact that the motion picture camera is capable of creating new relationships between time and space, different from those of any other medium, is what has led me to this emphasis upon the temporal considerations of filmmaking. But remember – whatever the technique, it must serve the form as a whole, it must be appropriate to the theme and to the logic of its development, rather than a display of method designed to impress other movie makers.”

em si mesma” (Deren, 2012, p. 138). Para ela, se a fotografia e o cinema têm por elemento de criação a própria realidade, o que se manifesta na imagem é não da ordem de uma fidelidade, mas de uma equivalência. Isso se estende à recepção ou, como Deren aponta, ao reconhecimento dessas imagens.

O que Deren (2012) propõe é tomar emprestada a autoridade de real que essas imagens, por serem uma forma de realidade, evocam, para legitimar a criação cinematográfica, afastando-se novamente da perspectiva de intervenção mínima naturalista. Desse modo, ela chega à ideia da construção das imagens de cinema como um “acidente controlado”, um jogo de equilíbrio entre o real, que já está dado, e a realidade fílmica, que será introduzida pelo ato criativo. Mais uma vez, a liminaridade do coreocinema dereniano se apresenta, pois mesmo a sua proposta de processo criativo se dá na ambiguidade entre real e inventado. Orienta:

A autoridade da realidade é disponível até para a mais artificial das construções, se entendermos a fotografia como uma arte do “acidente controlado”. [...] A filmagem de uma cena assim deveria ser planejada e enquadrada de forma a criar um contexto de limites, dentro do qual qualquer coisa que aconteça seja compatível com a intenção da cena (Deren, 2012, p. 141).

Não obstante a manipulação dos elementos do real pelo artista cineasta através do acidente controlado, com o discernimento da manutenção de certos atributos aspectivos em um contraponto balanceado com o que há de artificial, Deren (2012) prossegue com a defesa de que essas imagens são apenas a base da criação cinematográfica. Na seção “A disposição do ato criativo e as manipulações do tempo-espaço”, Maya Deren define que é na montagem que o cineasta pode realizar a sua maior ação criativa.

Deren volta-se à forma fílmica e à sua concepção de cinema ao manifestar que a criação artística se dá na relação, no arranjo de elementos de acordo com a função almejada, o que é alcançado por meio das manipulações de espaço-tempo na estrutura do filme, realizadas especialmente na montagem (Deren, 2012). A forma como *ethos* atravessa todo o *corpus* dereniano, visto que “a moralidade da forma pede que nos agarremos às relações entre as partes e o todo, que trabalhemos através dos intervalos como significantes, que exploremos os suplementos que podem condicionar o entendimento de quaisquer novos elementos” (Turim, 2001, p. 96)²³⁴.

Em “A montagem cinematográfica como ato criativo”, Maria Dora Mourão (2006) parte das teorias e experimentações de montagem de Eisenstein para tratar da construção de sentidos no cinema, e de como a lógica empregada na montagem elabora a relação entre real e realidade

²³⁴ No original: “The morality of form asks us to hold onto relationships between parts and a whole, to work through the gaps as significant, to explore the supplements that may condition the understanding of any new elements”.

filmica. Através das articulações da montagem – neste caso, Mourão (2006) refere-se à discursiva de Eisenstein –, num circuito que se fecha na experiência do espectador,

criam-se novos sentidos, uma nova lógica onde os significados não são transparentes, nascida da associação de fragmentos. [...] O fragmento é o princípio: cada um tem sua própria significação que, associadas através da montagem, cria novos sentidos. Um plano + um plano = 3º sentido criado intelectualmente (Mourão, 2006, p. 246).

Em Maya Deren, entretanto, a montagem é pensada não somente na relação entre planos imediatamente sequenciais, mas no filme como um todo, considerando-se essa totalidade não em termos de submissão à narrativa linear clássica, mas à manipulação criativa desses fragmentos de real com base numa ideia ou emoção central que atravessa a obra. Mesmo a continuidade dereniana manipula o real em favor da realidade do filme, como no caso de um mesmo movimento que atravessa espaços distintos ou que distorce o tempo natural de uma ação.

Pode-se pensar nas continuidades-em-descontinuidade derenianas como uma apropriação do *raccord* descompromissada com a manutenção das lógicas do real. Amiel (2007) define o *raccord* como

um meio de criar a continuidade dos planos. Fazer *raccord* é, como o termo indica, fazer com que o corte não seja sentido como uma ruptura definitiva e radical, mas como uma costura, que permite juntar pedaços diferentes com a maior discrição. Trata-se de camuflar a cesura, de apagar a sua impressão, conservando ao mesmo tempo a qualidade de articulação que está na base das mudanças de plano (Amiel, 2007, p. 26).

O *raccord* dereniano fragmenta e não reconstitui precisamente como o esperado. Portanto, embora o corte de Maya Deren não rompa definitivamente, o faz radicalmente em relação à expectativa de continuidade do espectador. Desse modo, a montagem dos filmes derenianos não se pretende transparente, mas, na verdade, ressalta a costura, o trabalho criativo da cineasta nas suas manipulações de espaço-tempo-movimento.

É no processo criativo de montagem que o fio conceitual do cinema vertical é atado, que as relações entre as imagens são configuradas de acordo com a abordagem poética, e que a forma filmica ritualística é, de fato, manifestada e materializada. Maya Deren foi também montadora de seus filmes, certamente estimulada pelo baixo orçamento de um cinema independente experimental, mas não obstante assimilando criativa e esteticamente essa necessidade, o que resultou num controle da criação cinematográfica desde a concepção à finalização.

Esse rigor pragmático reflete-se nos seus curtas-metragens finalizados, como obras coerentes com as perspectivas ontológicas e reflexões teóricas desenvolvidas pela cineasta, mas também na incompletude do filme haitiano, como defendido por Sarah Keller (2015). Porque a

criação parte de uma ideia, fazer cinema enquanto arte significava dedicar-se à realização da ideia norteadora de cada obra, ainda que isso implicasse na sua não-finalização.

Para Deren, então, a singularidade da forma cinematográfica se deve à montagem, pela “variedade de relações criativas de tempo-espço que podem ser realizadas através de uma manipulação significativa de sequências de imagens filmicas” (Deren, 2012, p. 147). Por esse fator sequencial da estruturação filmica, Deren caracteriza o cinema como uma forma de tempo, visto que às imagens construídas espacialmente – que são “o tijolo da construção criativa do meio” (Deren, 2012, p. 144) – são conferidos significado e função pelas maneiras como relacionadas. Sobre a especificidade do meio cinematográfico, resume:

As ideias de condensação e de ampliação, de separação e de continuidade, nas quais ele opera, exploram ao máximo os vários atributos da imagem fotográfica: sua fidelidade (que estabelece a identidade da pessoa que serve como uma força transcendental unificadora entre todos os tempos e espaços separados), sua realidade (a base do reconhecimento que ativa nossos conhecimentos e valores e sem os quais a geografia de locação e deslocação não poderia existir), e sua autoridade (que transcende a impessoalidade e a intangibilidade da imagem e a investe de consequência objetiva e independente) (Deren, 2012, p. 147).

A multiplicação das protagonistas nos filmes de Deren, por exemplo, demonstra como ela se apropria desses atributos fotográficos de maneira coreocinematográfica. Em *Meshes*, *At Land* e *Ritual*, diferentes versões de uma mesma personagem coexistem e interagem por intermédio da montagem, e também de efeitos de trucagem, de maneiras possíveis apenas à forma filmica, mas que fazem uso das relações da fotografia com o real – fidelidade, realidade, autoridade. Desse modo, o cinema pode partir do real como elemento criativo e construir no tempo filmico – condensando e ampliando, separando e dando continuidade – as suas realidades.

A lógica da montagem de Maya Deren encontra-se numa “liminaridade” entre a planificação e a colagem, como definidas por Vincent Amiel (2007). Sendo a planificação a lógica da forma clássica, baseada numa representação naturalista do mundo e que necessita, como também apontado por Deren (1946), de referenciais compartilhados entre criadores e espectadores, a colagem, por sua vez, põe em xeque a própria questão da representação, pois “se trata de modificar a percepção das coisas, e já não os acontecimentos percebidos em si mesmos, quando a montagem se compraz em justapor ruídos ou imagens que não é habitual ver associados” (Amiel, 2007, p. 18).

Embora o autor identifique a planificação à continuidade e a colagem à ruptura, admite que os filmes não fazem uso de uma só lógica, havendo dominâncias e/ou alternâncias numa obra, como no caso de filmes narrativos com sequências de colagem (Amiel, 2007). Deren (1953) apontava a verticalidade em filmes narrativos numa noção similar à da lógica de

colagem em algumas sequências de filmes majoritariamente “planificados”, por exemplo, em cenas de sonhos ou que oferecessem um certo tom à história, sem relevância diretamente causal na trama.

Entretanto, nos filmes poéticos do cinema vertical dereniano, é a narrativa que ocupa esse lugar menor, porque a lógica das emoções e sensações se sobrepõe à – e determina a – lógica causal das ações. Ou seja, há narratividade nos filmes de Maya Deren, mas não é principalmente em favor dela que a montagem se articula. Precisamente por isso a presença ativa do espectador é evocada, já que não se trata de apenas acompanhar a história contada por um filme facilitado por sua transparência.

A montagem articulada, ou seja, aquela que Amiel (2007) define como baseada em *raccord*, constrói os filmes temporalmente e, por conseguinte, provoca o espectador a pensá-los no tempo. Embora o autor a atribua a implicância de “uma irreversível linearidade”, mesmo em variações de tempo, o coreocinema dereniano apresenta, na sua apropriação do *raccord*, alternativas. Como Deren (1946, 2012) aponta, artifícios como *flashback* (e *flashforward*) são variações do tempo da narrativa, enquanto que as suas manipulações temporais se dão na própria estrutura fílmica, através da montagem, imprimindo repetições e circularidades.

Reconhecendo que é a montagem que ordena temporalmente os filmes, e que a ordem linear é apenas convencionalmente “natural” com base num contexto narrativo *a priori*, Amiel (2007) admite que o uso dessas convenções para com elas romper a ordem natural cria também efeito – neste caso apontado pelo autor, o mal estar, no cinema de David Lynch. Ora, a manipulação antinaturalista das relações de tempo é um dos princípios da forma ritualística de Maya Deren, e ela o faz com base na manutenção de um certo grau de real impressa na ideia do acidente controlado (Deren, 2012).

Para além, quando aponta as rupturas de tom no cinema narrativo, Amiel (2007) parece estar falando também daquilo que é caro a Deren e ao cinema vertical: camadas, profundidades, verticalidade do momento. Novamente, é a montagem que articula esses momentos, os planos que rompem ou suspendem a ação:

Um plano inteiro consagrado a um gesto, a um objecto, a um piscar de olho, esse plano não dura mais que alguns segundos, e é mais importante enquanto plano porque é discordante, autónomo, **acrescentado**. A essência da montagem – permitir à diferença imiscuir-se no próprio projecto de unidade – está na emanção desses planos (ou mesmo desses cortes) que estruturam a continuidade doutra forma. [...] Encontramos ainda uma dimensão totalmente diferente nos planos que, em vez de dividir, de marcar uma cesura na acção, a suspendem por um instante. [...] Elas obrigam, como dissemos, a conferir espessura ao sentimento que o fluxo primeiro parecia impor ao filme (Amiel, 2007, p. 35-36).

Até agora, as técnicas de montagem segundo Vincent Amiel (2007) aqui apresentadas disseram respeito à estética da montagem narrativa, num cinema horizontal, primordialmente

naturalista, e as suas relações com Maya Deren foram a de apropriação e/ou contraposição de certos elementos. Mas o coreocinema dereniano é poético, vertical, e prioriza uma lógica outra, formalmente ritualística. São as articulações singulares de montagem que promovem a sua especificidade formal. Porque os seus filmes não têm compromisso naturalista, nem com a linearidade narrativa, Deren pode fazer um cinema que é, no seu todo, da intensidade, da “espessura” que o cinema tradicional hegemônico se permite em lampejos.

Amiel (2007) apresenta a montagem discursiva como um contraponto à narrativa, no sentido que, enquanto esta última baseia-se na mimese do mundo conhecido pelo espectador, aquela constrói significados pela relação entre fragmentos de real. Essa lógica de montagem, então, se torna discurso e “para além desta convivência relativa, é o próprio ‘valor’ das imagens que é modificado pela sua proximidade” (Amiel, 2007, p. 49). É o caso dos soviéticos, como o supracitado Eisenstein, onde “o discurso, utilizando cada plano como elemento significante, é da ordem dessa colagem ‘intelectual’.” (Amiel, 2007, p. 50).

Nessa “estética do fragmento”, o plano é considerado enquanto uma entidade em si, de modo que “o fragmento, então, já não é um detalhe, é uma representação” (Amiel, 2007, p. 50). Em Eisenstein, “a vontade de **análise** do mundo, e das situações que ele procura representar, é manifesta. [...] é flagrante a vontade de **compreensão** das diversas componentes de uma cena. E esta compreensão prévia é como que sustentada pela montagem” (Amiel, 2007, p. 54, grifos no original). O autor trata a própria montagem como representante de análises, numa dialética reveladora de conflitos sociais. Para Amiel, Eisenstein investiga o que demonstra.

“Criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas. É estabelecer entre as pessoas e as coisas que existem e tal como existem, relações novas”, escreve Bresson. É esta função de invenção, de criação, de proposição – como se o sentido se inventasse à medida que ocorrem os confrontos – que a montagem de Eisenstein acrescenta à demonstração (Amiel, 2007, p. 56).

Embora haja na montagem de Deren um forte caráter relacional, dialético, que evoca a influência dos formalistas russos sobre a sua obra, a cineasta rejeitava a arte cinematográfica enquanto representação do mundo, bem como os sentidos e significados imanentes aos elementos da criação (Deren, 1946). Além disso, a forma ritualística é mais ambígua que conflituosa. E ainda que o cinema vertical presuma uma ideia central como “o fio que ata” o filme, essa diz respeito mais ao processo criativo da cineasta que à experiência do espectador, ou seja, não é uma imposição de como este deve “entender” a obra.

Dentre os cineastas da vanguarda soviética, talvez seja em Dziga Vertov que o *ethos* formal dereniano encontre mais consonância. Nele, Amiel (2007) identifica uma “compreensão subtil de uma temporalidade que atravessa os estados, e lhes modifica os traços. [...] à repetição das ideias, se soma a tensão do fluxo que os transporta” (Amiel, 2007, p. 58), o que apresentaria

ao espectador uma realidade propriamente cinematográfica. Na estética da montagem vertoviana,

encontramo-nos numa concepção da realidade feita de uma associação de fragmentos, sejam estes quais forem, e sem que a totalidade formada em definitivo tenha existência prévia. Por mais que os filmes de Vertov constituam cada um uma totalidade, é a parte de cada plano, a sua parte na soma, que importa. Os elementos da montagem de Vertov não são como palavras acrescentadas ou cortadas a um texto, mas como números adicionados ou subtraídos a uma conta. É a própria identidade do resultado, a sua natureza, e não a sua qualidade, que se veria modificada por uma outra escolha (Amiel, 2007, p. 59).

A fragmentação em Deren, por sua vez, refere-se à apropriação de momentos do real, do mundo conhecido, e a sua conseguinte manipulação, recortando-os e remontando-os de acordo com a lógica interna da obra, libertos de seu contexto exterior. O fragmento aqui não é mero detalhe realista, que se reporta à unicidade narrativa, nem representação de um significado, destacado do todo pela sua correspondência, mas um elemento carregado da legitimidade do real apenas o suficiente para legitimar a realidade cinematográfica. É, num sentido ritualístico, uma parte de igual importância que o todo, precisamente por compô-lo.

Ute Holl (2001) encontra aproximações entre Deren e Vertov que retornam à escola psiconeurológica, uma vez que o cineasta estudara na mesma instituição que o pai de Deren, o Instituto Psiconeurológico de Vladimir Bekhterev. Dziga Vertov explorou e experimentou através do cinema com conceitos caros a Maya Deren, como a relação entre tecnologia e percepção: “a teoria do intervalo de Vertov deriva da mesma escola psiconeurológica: em seus manifestos, o sujeito da percepção é a tecnologia, a câmera-“olho” do *Kinoki*” (Holl, 2001, p. 160)²³⁵.

No coreocinema de Deren, “os “intervalos” de luz, velocidade e espaços criam um senso de percepção “voltado para uma expectativa”, como ela descreve a percepção sensorial num transe ritual” (Holl, 2001, p. 160)²³⁶. Desde as suas primeiras investigações acerca da histeria e da possessão, Deren buscava compreender de que modo as “técnicas do transe” de rituais coletivos e de fenômenos sociais conseguiam afetar a percepção e induzir outros estados de consciência (Holl, 2001). Posteriormente, ela as assimilou à sua forma fílmica ritualística, visando afetar atividades mentais do espectador através de elementos cinematográficos.

Maya Deren (2012) responde, novamente, ao final da sua trajetória, a questão pela qual iniciamos a nossa investigação, ou seja, as possíveis razões que a levaram a escolher o cinema

²³⁵ No original: “It should be mentioned—although it cannot be elaborated in this context—that Vertov’s theory of the interval derives from the same psychoneurological school: in his manifestos, the subject of perception is technology, the camera-“I” of the *Kinoki*”. A autora faz um jogo de palavras no inglês entre “câmera-olho” (eye) e “câmera-eu” (I), porque trata do *self* no cinema.

²³⁶ No original: “The “intervals” of light, speed, and spaces create a sense of perception that is “geared to an expectation,” as she described sense perception in a ritual trance.”

como meio principal de criação artística: porque é “estruturado expressamente para lidar com as relações de movimento e tempo-espço, seria a forma de arte mais propícia e apropriada para expressar [...] os conceitos de moral e metafísica do cidadão dessa nova era” (Deren, 2012, p. 148). O cinema é, para Deren, “a forma artística do século XX”, como nomeia uma das seções do artigo.

A moralidade da forma é perene na lógica e no discurso do cinema vertical porque retroalimentam-se. Ritual, verticalidade e poesia são elementos indissociáveis cuja relação elabora o coreocinema dereniano. Em certo sentido, Deren posiciona o seu cinema na encruzilhada, identificada por ela no vodu haitiano como “a interseção do plano horizontal, que é este mundo mortal, pelo plano vertical, o eixo metafísico, que mergulha no espelho” (Deren, 2022, p. 35)²³⁷.

A abordagem poética da forma ritualística é o que confere verticalidade, a metafísica das emoções, sensações e sentidos, à horizontalidade do real. E, pensando em termos de montagem, as relações, brechas, intervalos, continuidades evocadas pela forma ritualística são aquilo de metafísico que se dá na sequência linear temporal do filme. É na montagem que algo de invisível se manifesta, como num ritual.

O trabalho da montagem no coreocinema dereniano evoca algo de similar à maneira como o pulso e ritmo dos tambores norteiam a coreografia nas danças e cerimônias do vodu. Deren (2022) encontra ressonância para a sua moralidade da forma nos estudos das formas sagradas do vodu haitiano. A dança ritual “é distinta e distinguível da secular por um *ethos* particular. É uma qualidade da forma que nos informa” (Deren, 2022, p. 227)²³⁸. Portanto, não é uma mera extensão religiosa do que se conhece por dança. Essa qualidade formal dos movimentos sagrados tem referências metafísicas, de modo que “deriva não somente do propósito do ato, mas da atitude de quem o performa [...] – a forma é o enunciado total” (Deren, 2022, p. 227)²³⁹.

Porque a forma em si mesma é o que se manifesta nas danças rituais, “o performer torna-se como se anônimo” (Deren, 2022, p. 228)²⁴⁰, e dessa despersonalização deriva um senso de

²³⁷ No original: “It is, above all, a figure for the intersection of the horizontal plane, which is this mortal world, by the vertical plane, the metaphysical axis, which plunges into the mirror”.

²³⁸ No original: “The walk of salutation and the ritual dance, like all sacred works or arts (whether music, painting or sculpture) and whatever the national mode (drum beat or clavicord), are distinguished and distinguishable from the secular by a special ethos. It is a quality of form which informs us that the painting before us is a Madonna and not a woman with a shawl.”

²³⁹ No original: “The form of an act derives not only from the purpose of the act, but from the attitude of the one who performs it. [...] And in sacred works, where the acts will not, in themselves, result in anything, but may be rewarded if they please the divinity to whom they are addressed – where, therefore, there can be said to be no direct material purpose – the form is the total statement”.

²⁴⁰ No original: “The performer becomes as if anonymous. It is from this that derives a sense of the abstract.”

abstrato. Como no ritual como um todo, é o coletivo que provê aos indivíduos aquilo que performam, visto que “a tradição deve dar suporte aos indivíduos, dar-lhes uma segurança além de sua indecisão pessoal, erguê-los acima de seus próprios poderes criativos. Assim, o coletivo funciona num nível superior às capacidades criativas dos indivíduos que o compõem.” (Deren, 2022, p. 228)²⁴¹.

Essa função maior do ritual – ao mesmo tempo superar os sujeitos que o realizam e tornar-lhes superiores – é experimentada apenas através da participação, pela qual o indivíduo se torna parte do todo e, nesse contexto, eleva-se. Como Deren (2022) aponta, essa integração é promovida pelo ritmo dos batuques:

“É, de fato, aos tambores que cabe o fardo de **integrar** os participantes num coletivo homogêneo. São os tambores que **fundem os [...] indivíduos em um só corpo**, fazendo com que se movam como um, como se todos esses corpos singulares estivessem atados ao fio de um único **pulso**” (Deren, 2022, p. 235, grifos nossos).²⁴²

É esse pulso, esse ritmo, que orienta a lógica das cerimônias e danças rituais, assim como a montagem o faz com a lógica do cinema vertical na forma ritualística. No caso do coreocinema de Maya Deren, esse paralelo se estende: enquanto o pulsar dos tambores envolve os corpos dos participantes do ritual na forma total que se manifesta, também a montagem de seus filmes o faz, especialmente, com os corpos fílmicos. Ambos, tambores e montagem, proporcionam o ritmo que “funciona como um núcleo magnético para o qual todo desvio temporário retorna” (Deren, 2022, p. 237)²⁴³.

Nesse momento, já posterior à sua imersão no vodu haitiano, Maya Deren retorna a observações que havia feito em seu artigo de 1942 (Holl, 2001) a respeito do ritmo dos tambores na indução da possessão – ou seja, enquanto uma técnica do transe, ou uma forma que produz efeitos emocionais e/ou de percepção:

Assim como vários dispositivos mecânicos, como cristais e luz, são empregados na hipnose, também os ritmos dos tambores, acredito, são extremamente importantes para induzir possessão.

Como sabemos, o ritmo consiste na regularidade dos intervalos entre sons. Uma vez que esse intervalo tenha sido estabelecido, nossas percepções sensoriais são orientadas para uma expectativa de sua recorrência. (...) Ainda mais importante, a regularidade rítmica continuada e o fato de a sua fonte estar fora do indivíduo, ao

²⁴¹ No original: “The tradition must support the individuals, give them security beyond personal indecision, lift them beyond their own individual creative powers. Thus the collective functions at a level superior to the creative capacities of the individuals which make it up.”

²⁴² No original: “It is, in fact, upon the drumming that the burden falls of integrating the participants into a homogeneous collective. It is the drumming which fuses the fifty or more individuals into a single body, making them move as one, as if all of these singular bodies had become linked on the thread of a single pulse”.

²⁴³ No original: “[...] the solid mass of the drum’s beating, at once compellingly dynamic and yet of a reliability, a stability, which transcends all miscellany, comprehends it, swallows it, holds steady with such unshakeable persistence that it serves as a magnetic core to which all temporary deviation returns.”

invés de dentro, significa que a consciência é desnecessária, de certa forma, para a manutenção dessa concentração (Deren *apud* Holl, 2001, p. 159)²⁴⁴.

Segundo Holl (2001), Maya Deren estende essas suas realizações preliminares a respeito dos efeitos de técnicas sociais sobre atividades mentais, sob forte influência da psiconeurologia, à teoria de cinema que desenvolverá ao longo de sua obra: “ela continuará interessada pelo funcionamento fisiológico da percepção, em vez do significado subconsciente. Ela teorizará sobre forma fílmica em termos de forma e efeitos perceptivos” (Holl, 2001, p. 160)²⁴⁵. A sua forma ritualística é pensada como “um método de induzir uma atividade psíquica especial nas mentes de um grupo de pessoas” (Holl, 2001, p. 161)²⁴⁶.

A montagem a que Vincent Amiel (2007) atribui a criação de ritmos e rimas é a de correspondências, capaz de atar imagens distantes tanto no tempo do filme como no conteúdo. “Uma montagem ‘sem fio’, sem recurso narrativo ou intelectual, sem justificação exterior. Uma montagem que só a ‘visão’ do artista poderia legitimar [...] onde a forma, o estilo, importam sem dúvida mais do que o conteúdo, nem que fosse pela preeminência da sensibilidade” (Amiel, 2007, p. 77). A lógica do sensível, para a qual implica-se a prioridade de uma “justificativa interna” ao filme, predomina na montagem de Maya Deren.

Sem que represente uma narrativa ou demonstre um pensamento, Amiel (2007) refere-se a essa montagem como desprovida de função. Entretanto, o cinema vertical, os filmes e o corpo de textos de Maya Deren nos revelam que essa construção de ritmos, de um pulso, de emoções e sensações pode ser, em si mesma, a função da montagem. A montagem de correspondências é aquela mais associada à fragmentação, e porque “significa interrupção do fluxo visual por um lado (o corte), e denominação por outro (o plano), é preciso recolocar estas qualidades na perspectiva de uma pura ‘poética’ do cinema. Ou seja de uma criação de formas” (Amiel, 2007, p. 78).

A noção de poética de Maya Deren diz respeito a uma abordagem à experiência buscando as suas camadas e profundidades, e a forma ritualística efetiva esse construto poético nos filmes através de repetições, intervalos, suspensões, circularidades (ou seja, de características liminares), organizadas pela montagem. Desde o ritual social de *Ritual in*

²⁴⁴ No original: “[J]ust as various mechanical devices such as crystals and light are employed in hypnotism, so, I believe, drum rhythms are extremely important in inducing possession. As we know, rhythm consists in the regularity of the interval between sounds. Once this interval has been established, our sense-perceptions are geared to an expectation of its recurrence. (. . .) Even more important, sustained rhythmic regularity and the fact that the source of it is outside the individual rather than within, means that consciousness is unnecessary, as it were, in the maintenance of this concentration”.

²⁴⁵ No original: “She will remain concerned with the physiological functioning of perception rather than with subconscious meaning. She will theorize film form in terms of form and perceptual effects rather than of psychoanalytic symptoms”.

²⁴⁶ No original: “[...] a method of inducing a special psychic activity in the minds of a group of people”.

Transfigured Time, com a repetição e o congelamento de movimentos, até o balé cósmico de *The Very Eye*, com os corpos despersonalizados, transformados em estrelas no espaço sideral, Deren se utiliza da montagem para construir ritmo, para criar com o cinema enquanto uma forma de arte temporal.

‘Ritmos.
A onnipotência dos ritmos.
Só é durável o que está enredado em ritmos. Vergar o fundo à forma e o sentido aos ritmos’

R. Bresson, *op. cit.*

Nesse sentido a montagem está no coração da expressão cinematográfica, uma vez que ela faz do tempo, como dizia Malraux, ‘já não a possibilidade do cinema, mas o seu tema’. (Amiel, 2007, p. 79).

E porque a forma ritualística pensa em criar as suas obras como um todo dinâmico, maior que a mera soma das partes, encontramos nos filmes de Maya Deren, além de ritmo, rimas: “repetições de longe em longe, similaridades aproximativas, sensações que abrem à memória um espaço diferente, e projectam noutros lugares sentimentos que voltam a palpitar” (Amiel, 2007, p. 79). Esses “ecos” são construídos por Deren no tempo dos filmes. Podemos destacar, especialmente, o tempo espiral de *Meshes*, com a transmutação de elementos, multiplicação de personagens, repetição de eventos com pequenas distinções.

Desse modo, o cinema vertical se aproxima da ideia de colagem da estética da montagem de correspondências particularmente por pensar o filme de uma perspectiva total, preocupando-se com a forma, e destacando o carácter sensível. Amiel (2007) define as correspondências como “ecos formais valorizados pela montagem, mas cuja experiência não se esgota na sensação. Esta poderia ser a definição dessa colagem à distância que, de longe em longe, cria efeitos sensíveis que provocam eles mesmos relações de significação” (Amiel, 2007, p. 80).

A ideia de dança enquanto meditação do corpo, maneira como Deren compreende as coreografias de celebração dos *loa*, remete também ao cinema vertical, porque “faz com que todo o organismo se concentre em um conceito” (Deren, 2022, p. 241)²⁴⁷. Partindo do pressuposto de que o ritual não simboliza princípios, mas é sua própria manifestação, a dança dos rituais é também carregada de tais princípios. Portanto, “na dança ritual, cuja *raison d’être* é a intenção de afetar o participante, [...] as técnicas designadas a se projetar do corpo à psiquê” (Deren, 2022, p. 241)²⁴⁸ promovem uma meditação física-psíquica.

²⁴⁷ No original: “In a sense, then, such dance might be understood as a meditation of the body, so that the entire organism is made to concentrate on a concept”.

²⁴⁸ No original: “In ritual dance, whose very *raison d’être* is the intent to affect the participant [...] the techniques designed to project from the physique to the psyche”.

O filme de Maya Deren que manifesta mais literalmente essa conexão é *Meditation on Violence*, em que, como vimos, coreografia e trilha sonora evocam as distinções conceituais de diferentes técnicas do kung fu. Entretanto, é em todo o coreocinema que os corpos e seus movimentos, dentro e através dos planos, na manifestação do conceito/da ideia ou das sensações e emoções pretendidas, revelam não somente como são referenciados na dança moderna, secular, mas também como sua coreografia é portadora de uma qualidade ritualística. O coreocinema dereniano “usou o instrumento da câmera e técnicas de edição para uma “manipulação controlada” de tempo e espaço, de modo que “as intenções e os movimentos dos performers individuais” fossem transcendidos e transfigurados” (Holl, 2001, p. 162)²⁴⁹.

Indo adiante, se, por um lado, nos rituais a coreografia manifesta os princípios que os tambores anunciam e regem, como o fio que ata os participantes em um só corpo, e, por outro, a montagem organiza os conceitos que os corpos coreografados dançam no cinema vertical, o cineasta-montador da forma ritualística é tão apenas um mecanismo quanto o percussionista dos ritos. Uma vez que “são os tambores e os batuques, *per se*, que são o som sagrado, e embora alguém possa articular a voz dos tambores de modo mais fluente, brilhante e atraente que qualquer outro, não é mais que uma parte menor do mecanismo daquele discurso” (Deren, 2022, p. 246)²⁵⁰, a noção de autoria como expressão virtuosa da individualidade é posta em xeque.

Certamente, tal provocação renderia uma discussão mais aprofundada que retomaria os embates de Maya Deren com os artistas naturalistas e surrealistas, partindo da ética da forma, enquanto confrontada pela constituição de sua imagem como “mítica”, de sua posição enquanto uma “lenda” do cinema (Nichols, 2001)²⁵¹. Conforme nos diz Holl (2001),

o cineasta, como qualquer artífice, aplica sua técnica conscientemente, mas seus efeitos podem levar a um estado anormal dos nervos, a um estado de transe, que não pode ser conscientemente percebido. É nesse estado que a transformação do *self* acontece (Holl, 2001, p. 168)²⁵².

Experimentar com a forma para transformar o cinema, carregá-lo da potência de criar experiências, para que assim provocasse efeitos transformadores no espectador eram, enfim, os objetivos artísticos que Maya Deren buscou realizar através de um cinema que assimilou

²⁴⁹ No original: “She used devices of the camera and editing techniques for a “controlled manipulation” of time and space so that “the intentions and the movements of the individual performers” would be transcended and transfigured”.

²⁵⁰ No original: “It is the drums and the drum beats, *per se*, which are the sacred sound, and although one man may articulate the drum’s voice more fluently, brilliantly and invocatively than another, he is but a minor part of the mechanism of that speech”.

²⁵¹ Bill Nichols (2001) aborda a questão do *status* lendário de Maya Deren em sua introdução, mas o tema é aprofundado no ensaio de Catherine Soussloff, “Maya Deren Herself”.

²⁵² No original: “the filmmaker, like any craftsman, applies his technique consciously, but its effects may lead into an abnormal state of the nerves, into a state of trance, that cannot be consciously perceived. It is in this state that the transformation of the self takes place.”

formalmente a dança e o ritual. Coube à nossa pesquisa pontuar o peso da forma no coreocinema de Maya Deren, bem como de que maneiras o ritual serviu de molde a essa forma, de modo a construir o cinema vertical.

A forma dos rituais, em sua liturgia, nas suas cerimônias e danças, inspira a forma ritualística que estrutura o coreocinema dereniano. Primeiramente, os filmes de Deren são como ritos de passagem. Em seguida, Deren encontra ressonância pra sua concepção de arte e de cinema no ritual do vodu. Simultaneamente, interpreta ou se afeta pelo ritual de acordo com o seu repertório, enquanto muda o seu repertório pelo encontro com o ritual.

Uma coisa *e* outra, em fluxo relacional contínuo, não uma coisa *ou* outra. Como manifestado na cosmologia experienciada, cuja simbologia dos Marassa-*trois* nos serve de mais um exemplo da totalidade na relação entre partes distintas, como almejado por Deren para o cinema enquanto arte e linguagem:

É uma figura que produz, simultaneamente, todas as variações metafísicas possíveis. Pode ser vista como a afirmação da totalidade cósmica, como afirmação de que: sejam segmentadas horizontal ou verticalmente, tal segmentação não livra as partes da sua relação enquanto uma totalidade. Nesse sentido, é a afirmação da unidade cósmica, em oposição ao dualismo que resulta do esforço de fazer da segmentação uma total separação (Deren, 2022, p. 40)²⁵³.

A montagem ritualística de Maya Deren une a continuidade do *raccord* com a descontinuidade dos fragmentos de real, numa investigação que menos busca soluções que sustenta sensações, emoções e ideias sobre os seus momentos, num ritmo circular, espiral. Montagem aberta, como definido por Vincent Amiel (2007) a respeito das repetições, do ritmo, das rimas da montagem de correspondências. Suficientemente aberta para, através do transe do ritmo, afetar e transformar.

²⁵³ No original: “It is a figure which yields, simultaneously, all possible metaphysical variations. It may be seen as the affirmation of the cosmic totality, as the statement that: whether segmented horizontally or vertically, such segmentation does not liberate the parts from their relationship as a totality. In this sense it is the affirmation of cosmic unity as opposed to the dualism which results from the effort to make of segmentation a total separation.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, a questão de pesquisa, ou seja, como a noção de ritual de Maya Deren deu forma à sua obra, carrega em si desde já um caráter processual. Além de ter tido seus contornos delimitados durante a revisão de literatura inicial, o primeiro momento propriamente de pesquisa, também compreende a transformação dessa noção de ritual ao longo da obra. Por conseguinte, o objetivo geral foi também definido mais precisamente nessa etapa, de modo a atender o problema de pesquisa através da identificação e análise dos elementos ritualísticos no coreocinema dereniano.

Partindo do conceito de coreocinema, em conjunto com a noção da relação dinâmica entre processo criativo e teoria, o construto poético da coreografia corpo-câmera-montagem realizada por Maya Deren efetiva o que ela desenvolveu como cinema vertical. Esses filmes de poesia – e, aqui, poética diz respeito à abordagem do artista diante das experiências para a realização do filme – construídos na verticalidade – lógica de sentidos e emoções – são organizados pela forma de arte ritualística.

Investigar a obra de Deren via dois eixos principais e concorrentes, a forma e o ritual, provocou uma metodologia de pesquisa, como seu cinema, construída em movimento, e mesmo criada pelo próprio movimento. O desafio de elencar como *corpus* toda a filmografia dereniana, ancorada na sua teoria – especialmente *Anagram*, *Divine Horsemen* e alguns de seus artigos –, ratificou, ao fim, a justificativa de tal escolha: a importância de pesquisar o processo criativo de Maya Deren como um todo dinâmico em sua estrutura anagramática, de modo coerente com a forma de arte por ela defendida.

Ao mesmo tempo, e por outro lado, reafirmou uma outra faceta de sua forma ritualística, a de que o todo é maior e diferente que apenas a soma das partes. Portanto, ter como objeto de pesquisa os elementos de ritual presentes no *corpus* permitiu, além de um recorte possibilitador da exequibilidade de uma investigação teórica e análise fílmica durante um mestrado, encontrar na forma ritualística um aspecto sobressalente que atravessa toda a obra de Maya Deren, sem a presunção de tentar explicá-la.

Para tanto, cada capítulo foi, então, partindo dos objetivos específicos da pesquisa e encontrando respostas durante sua feitura. No primeiro capítulo, a necessidade de delimitar a concepção de ritual, embasando esta pesquisa na teoria de arte e cinema desenvolvida por Maya Deren, encontrou em *Anagram* não somente uma primeira organização mais sólida da teoria dereniana, mas também a matriz terminológica e a defesa teórica da forma ritualística. A Teoria

de Cineastas, além de proporcionar um eixo metodológico, validou a teoria dereniana como âncora da pesquisa.

Reivindicando uma ontologia do cinema enquanto forma de arte, Deren defende a consciência criativa na manipulação dos elementos da realidade como processo artístico do cineasta. O cinema de Deren busca criar novas formas, dinâmicas como os fenômenos da natureza, mas rompendo com a integridade natural almejada pelo realismo de então. Assim, Maya Deren situa os pressupostos da forma ritualística de arte, consistindo principalmente na criação de uma experiência referenciada e contextualizada em si mesma, onde os personagens são despersonalizados, como um dentre outros elementos descentralizados no todo dramático.

Nesse momento, portanto, já foi possível traçar paralelos com a antropologia da performance (através de conceitos de Turner e Schechner). Não somente por compartilhar fontes com os precedentes da forma ritualística, como no caso do teatro grego em sua relação com o drama social, alguns conceitos-chave dos estudos de ritual, como o de liminaridade, se destacam na leitura da iniciativa dereniana de manipular a realidade enquanto elemento criativo para construir uma realidade inventada especificamente cinematográfica, que não tem no indivíduo o centro de uma lógica causal de eventos.

Além disso, ainda no desenvolvimento do capítulo, apontamos o percurso pessoal e também artístico que Maya Deren tomou da dança ritual ao coreocinema. Um breve estado da arte sobre o conceito localiza teoricamente a terminologia, cujo uso nesta pesquisa posiciona histórica e esteticamente a singularidade de Maya Deren.

Partir para a análise fílmica significaria, então, responder qual olhar cinematográfico de Maya Deren diante do ritual, buscando os elementos ritualísticos e o modo como eles estruturam formalmente os filmes. A proposta de dividir o seu *corpus* fílmico em fases foi um facilitador da análise que, ao mesmo tempo, revelava a percepção de diferenças estéticas (e de interesses) ao longo da obra dereniana.

Através de embasamento na teoria antropológica, destacamos que a maneira como Victor Turner abordou os símbolos rituais pelas suas características processuais e dinâmicas aproxima-se da criação e atribuição de sentidos aos elementos da forma ritualística a partir das relações estabelecidas pela lógica própria à obra. Ademais, de forma proeminente o que Turner e Schechner apontam nos rituais e nas performances é que se estabelecem numa instância autorreflexiva e de antiestrutura, dotada de regras e códigos próprios: a liminaridade.

Julgamos que o coreocinema de Maya Deren evoca essa liminaridade, à medida em que constrói a realidade fílmica a partir de elementos de real sem a preocupação em manter ou reproduzir a estrutura de onde provém. Porque Turner buscou esse conceito de liminar em

Arnold van Gennep, também esse autor nos proporcionou uma ferramenta de análise para a primeira fase dereniana, a saber, o rito de passagem, dividido ele mesmo em três fases: separação, transição e reagregação.

Além de oferecerem um caminho objetivo de análise filmica, a liminaridade e o rito de passagem paralelamente revelaram como a definição da forma enquanto ritualística não foi casual, mas quase literal: uma organização artística dos elementos criativos inspirada pela maneira como os ritos o fazem com os seus respectivos elementos ritualísticos. Assim, buscamos de elementos de ritual nos filmes numa interseção entre os conceitos de liminaridade e os pressupostos da forma ritualística.

Decupando os filmes da primeira fase dereniana pelo viés do rito de passagem, observamos repetições formais. Em *Meshes of the Afternoon*, *At Land*, *A Study in Choreography for Camera* e *Ritual in Transfigured Time*, a fase de separação é demarcada quase imediatamente ao início, através das manipulações de espaço-tempo-movimento e da coreografia filmica executadas por Deren na montagem. Assim, Deren antecipa ao espectador que o filme segue uma lógica própria, antinaturalista, numa suspensão das convenções própria à liminaridade.

Dentre os filmes dessa primeira fase, *A Study* se diferencia por não seguir de maneira narrativa mais evidente o rito de passagem. Como é um exercício, ou um ensaio, da prática cinematográfica de Maya Deren, a sua qualidade é mais puramente formal, numa exibição das técnicas de manipulação, de montagem, de coreografia e, afinal, de criação. Entretanto, os três filmes restantes compartilham características das fases seguintes, de transição e de reagregação, na sua estrutura.

A ambiguidade característica da liminaridade nas fases de transição é construída nos filmes através de continuidade de movimento em descontinuidade espacial, repetições espiraladas das ações (ou seja, ações que parecem as mesmas, mas com detalhes distintos, o que denuncia a temporalidade suspeita da lógica filmica), e pela despersonalização: em *Meshes* e *At Land*, Maya é multiplicada, e em *Ritual*, divide a personagem e a persona com outras duas figuras femininas. Apontamos também a aparição de “mobilizadores” das fases de transição: em *Meshes*, a figura do rosto de espelho; em *At Land*, a peça de xadrez; em *Ritual*, um atravessar de porta.

Essas três obras apresentam em comum, ademais, a negação da fase de reagregação, em que os sujeitos devem retomar a estabilidade perdida para os rompimentos da separação e as ambiguidades da liminaridade. Maya Deren recusa-se a entregar suas heroínas à rigidez dos papéis sociais ao fim de suas jornadas. Poderíamos argumentar também que os filmes trazem

ritos de passagem não somente na forma como num certo tema narrativo. *Meshes*, o rito da morte, *At Land*, o rito da identidade, e *Ritual*, o rito do luto pelo fim de uma vida ou de relações.

A análise da segunda fase do coreocinema dereniano foi necessariamente distinta, visto que se debruçou sobre o livro *Divine Horsemen*, e sobre sequências isoladas de um filme não-finalizado por Maya Deren (que se torna um objeto de pesquisa em si). O livro lança luz sobre o projeto de documentário acerca do vodu haitiano, ao mesmo tempo em que oferece um arcabouço teórico sobre a cosmologia dos seus ritos. Em termos de processo criativo, o que se destaca é o uso das técnicas coreocinematográficas na filmagem das cerimônias.

Por outro lado, tal experiência haitiana de Maya Deren, refletida em *Divine Horsemen*, evidencia como o coreocinema interagiu com o ritual do vodu e, em seguida, influenciou formalmente a terceira fase dereniana. Não solucionando o dilema de como manipular artisticamente os elementos já carregados de sentidos e significados do vodu, a sua abordagem artística, calcada no sensível, proporcionou que Deren interpretasse tais princípios implícitos na forma do ritual do vodu haitiano de maneira que os assimilasse ao seu coreocinema.

Assim, os elementos de criação da forma ritualística, apesar de desde o início investidos em benefício da forma, passaram a estar mais alinhados com a manifestação de princípios maiores. O processo de possessão por um *loa* reforça e intensifica o conceito de despersonalização durante a terceira fase dereniana, por exemplo. A noção de um duplo metafísico do ser humano, o *gros-bon-ange* ou *esprit*, também toca na liminaridade cara à forma ritualística.

Meditation on Violence e *The Very Eye of Night*, últimos filmes finalizados de Maya Deren, refletem essa atualização da forma ritualística, além de reafirmarem a defesa dereniana do cinema como uma forma de tempo. Em *Meditation*, a temporalidade fílmica é manipulada numa parábola que manifesta ambiguidade, dualidade, ciclicidade, em espaços abstraídos nas oposições preto-branco, interno-externo. Além de trazer na sua forma a reversão característica de estados liminares, esse filme parece abordar especificamente o conceito de espelho cósmico do vodu haitiano, onde reside o mundo metafísico, os duplos, *les Invisibles*.

The Very Eye, por sua vez, mergulha nas profundezas desse espelho, através da ausência de referências espaciais e do filme negativo, e da despersonalização total de seus personagens, transmutando os bailarinos em estrelas. Deren localiza o seu coreocinema na encruzilhada, o ponto de encontro entre os mundos físico e metafísico, onde a verticalidade das camadas de sentido carrega a lógica de emoções ou de uma ideia central na horizontalidade narrativa.

Através de toda a análise, e especialmente porque tratamos de obras coreocinematográficas, a montagem se apresenta como a “costura” fílmica da forma ritualística.

É dessa forma que Deren insere o ritual não apenas na temática, na narrativa (como, de fato, também ocorre nos seus filmes), mas na própria estrutura dessas obras. Abordar a estética de sua montagem joga luz sobre o trabalho de Maya Deren enquanto montadora, além de situar o seu coreocinema em diálogo com outras poéticas.

Além de a lógica do cinema vertical remeter à mitologia na sua função de transmissão de princípios e valores, a forma da narração mitológica pode ser associada à montagem cinematográfica na forma ritualística de arte, pela consciência criativa na seleção e organização de elementos que melhor atendam a tal função. Em alguns casos, Deren realiza suas manipulações espaço-temporais diretamente no aparato da câmera, como vimos nas análises filmicas. Mas é na instância da montagem que ela constrói o todo dinâmico dessas obras, onde a construção de ritmo e tensão é elaborada, onde os movimentos se tornam coreocinematográficos.

Ritmo e duração, interrupção e intervalos, repetições e variações são artifícios por meio dos quais Maya Deren compõe a sua poética. A ideia de montagem está presente nos seus filmes desde o planejamento. Assim, a cineasta consegue pôr em prática o “acidente controlado”, a ação criativa de um equilíbrio entre real e realidade fílmica, articulando os elementos na montagem de acordo com uma função almejada.

Porque ocupa tal relevância na concretização do cinema vertical, consideramos importante situar a montagem dereniana num panorama teórico da montagem cinematográfica. Mais uma vez, a noção de liminaridade se apresenta na sua relação com as estéticas definidas por Vincent Amiel. Aderindo a técnicas usadas em diferentes lógicas de cinema, Maya Deren se beneficia do *raccord* do cinema narrativo, de planificação e continuidade, para realizar suas manipulações de espaço-tempo-movimento e promover rupturas mais próximas à ideia de colagem.

Retomando os rituais do vodu, é o ritmo dos batuques que confere um pulso a sua forma, integra os participantes, determina a coreografia, como a montagem faz no coreocinema de Deren. A montagem de correspondências apresentada por Amiel diz respeito à construção de ritmos e rimas, de uma lógica do sensível em função da poética desse cinema. É dessa lógica que Maya Deren mais se aproxima, ainda que, novamente, se aproprie de seus elementos e os ultrapasse em benefício da proposta de cinema vertical e da forma ritualística de arte.

A nível pessoal, esta pesquisa revelou-se como um processo criativo, nos termos derenianos: uma nova relação entre elementos conhecidos, partindo de uma ideia sugerida fortemente, ou mesmo implicada, pela nomenclatura da “forma ritualística de arte”. Não coincidentemente, é recorrente nesse texto o uso dos termos “movimento”, “caminhos”,

“processo”, “percurso”, indicando o caráter processual da metodologia e, para além, assumindo que as escolhas tomadas consideram a coexistência de possibilidades em aberto não atendidas.

Portanto, o que buscamos, especialmente com a porção final desta pesquisa, é também provocar novos estudos voltados mais diretamente ao papel da montagem no desenvolvimento do cinema vertical, proposto por Maya Deren como um caminho para o cinema enquanto arte. Traduzir para o português, mesmo que por meio de citações, a teoria de Maya Deren, é parte desse esforço, com a expectativa de tornar mais acessíveis os seus escritos a colegas pesquisadores e pesquisadoras de cinema do Brasil, dentre outras nações lusófonas.

REFERÊNCIAS

A Study in Choreography for Camera. [Filme]. Direção de Maya Deren. EUA: 1945. 4 min.

AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem.** Lisboa: Armand Colin, 2007.

At Land. [Filme]. Direção de Maya Deren. EUA: 1944. 15 min.

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas.** Campinas, SP: Papirus, 2004.

AUSTVOLL, André. **Choreocinema.** Dissertação (mestrado) – Master of Arts, University of Surrey, 2004.

BASTOS, Dorotea S. **Mediادance:** campo expandido entre a dança e as tecnologias digitais. Dissertação (mestrado), UFBA, 2013.

_____. **A dimensão estética e a experiência sensível do corpo na mediادance.** Tese (doutorado), UFBA/UAB, 2019.

BORGES, Cristian da Silva. A DANÇA COMO CINEMA: sua sobrevida na tela, entre corpórea e conceitual. In: ANAIS DO 31º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2022, Imperatriz. **Anais eletrônicos...**, Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhos/a-danca-como-cinema-sua-sobrevida-na-tela-entre-corporea-e-conceitual?lang=pt-br>.

_____. A dança no cinema: da lógica dos musicais à irracionalidade de gestos desmotivados. **Galáxia**, v. 48: p. 1-23, 2023.

CLEGHORN, Elinor. ‘One must at least begin with the body feeling’: Dance as filmmaking in Maya Deren’s choreocinema. **Cinema Comparat/ive Cinema**, v. 4, n. 8: p. 36-42, 2016.

DEREN, Maya. **An anagram of ideas on art, form and film.** New York: The Alicat Book Shop Press, 1946.

_____. Cinema: o uso criativo da realidade. **Devires**, Belo Horizonte, v.9, n.1, p. 128-149, jan./jun. de 2012.

_____. *Creative Cutting. Movie Makers*, p. 190-206, mai. de 1947.

_____. *Divine Horsemen: the living gods of Haiti*. Brasil: Edições Osêeturá, 2022.

_____. *Essential Deren: collected writings on film*. Kingston, New York: McPherson & Company, 2005.

_____. Palestra proferida no simpósio *Poetry and the Film*, 1953. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ>>.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser Afetado. Tradução de Paula Siqueira. Cadernos de campo, n. 13, p. 155-161, 2005.

FERRO, Fernanda Ianoski. **A realidade criativa nas obras da cineasta Maya Deren**. Araraquara, SP: Letraria, 2023.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Topbooks, 2007.

HOLL, Ute. Moving the Dancers' Souls. In: NICHOLS, Bill (ed). **Maya Deren and the american avant-garde**. Los Angeles: University of California Press, p. 151-177, 2001.

KELLER, Sarah. **Maya Deren**: incomplete control. New York: Columbia University Press, 2015.

LÓPEZ, Carolina Martínez. *Transitando el metraje haitiano de Maya Deren y Los Amos Locos de Jean Rouch*. **L'atalante 22**, jul-dez 2016.

MACHADO, Nicole D. P. O coreocinema de Maya Deren e de Beau Travail. In: Anais de textos completos do XXV Encontro da SOCINE: inventar futuros [recurso eletrônico]/organização editorial Cristian Borges... et al. São Paulo: SOCINE, 2023.

Meditation on Violence. [Filme]. Direção de Maya Deren. EUA: 1948. 12 min.

Meshes of the Afternoon. [Filme]. Direção de Maya Deren e Alexander Hammid. EUA: 1943. 14 min.

MICHELSON, Annete. Poetics and savage thought. In: NICHOLS, Bill (ed). **Maya Deren and the american avant-garde**. Los Angeles: University of California Press, 2001.p. 21-46.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 33, n. 25, p. 229-250, 2006.

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

PEREZ, Juan B.P. **El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza**. Tese (Doutorado). Universidade Politécnica de Valencia, Espanha, 2006.

Ritual in Transfigured Time. [Filme]. Direção de Maya Deren. EUA: 1946. 15 min.

ROCHA, Gabriela Ximena Monroy. **Coreo-cinema: relaciones y tránsitos en constelación medial**. Dissertação (mestrado), Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

ROUCH, Jean. On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer. **Studies in visual communication**, v. 5, n. 1, p. 2-8, 1978.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução de Ana Letícia de Fiori. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011.

_____. **Performance Studies: An Introduction**. 3 ed. London and New York: Routledge, 2013.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de *performance* e *drama* no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005.

SOUSSLOFF, Catherine M. Maya Deren Herself. In: NICHOLS, Bill (ed). **Maya Deren and the american avant-garde**. Los Angeles: University of California Press, p. 105-129, 2001.

SULLIVAN, Moira. Maya Deren's Ethnographic Representation of Ritual and Myth in Haiti. In: NICHOLS, Bill (ed). **Maya Deren and the american avant-garde**. Los Angeles: University of California Press, p. 207-234, 2001.

The Very Eye of Night. [Filme]. Direção de Maya Deren. EUA: 1958. 15 min.

TURIM, Maureen. The Ethics of Form. In: NICHOLS, Bill (ed). **Maya Deren and the american avant-garde**. Los Angeles: University of California Press, p. 77-102, 2001.

TURNER, Victor W. **From Ritual to Theatre**: the Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

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