

**O espelho de Maya:
reflexões sobre o uso criativo da realidade nas obras derenianas**

*Maya's mirror:
reflections on the creative use of reality in Derenian works*

Fernanda Ianoski FERRO¹

Resumo

Este artigo pretende analisar o primeiro filme em curta metragem da cineasta Maya Deren, *Meshes of the Afternoon* (1943) e os escritos da mesma, compilados no livro *El universo dereniano* (2015), de Carolina Martínez, desenvolvido na Universidad de La Mancha, Espanha. O objetivo principal é pensar sobre o uso que a artista faz da *realidade criativa* e como os conceitos presentes em suas teorias aparecem em seu trabalho cinematográfico e vice versa. Para fazer essa análise, será usado como processo metodológico a *Teoria dos Cineastas*, a fim de trazer o *pensamento* e o *processo* de Maya Deren no centro da discussão.

Palavras-chave: Maya Deren. Teoria dos Cineastas. Realidade Criativa.

Abstract

This article aims to analyze the first short film by filmmaker Maya Deren, *Meshes of the Afternoon* (1943) and the writings of it, compiled in the book *El universo dereniano* (2015), by Carolina Martínez, developed at the Universidad de La Mancha, Spain. The main objective is to think about the artist's use of creative reality and how the concepts present in her theories appear in her cinematographic work. To make this analysis, the Theory of Filmmakers will be used as a methodological process, in order to bring Maya Deren's *thought* and *process* to the center of the discussion.

Keywords: Maya Deren. Theory of Filmmakers. Creative Reality.

Introdução

Este artigo tem como objetivo fazer um estudo inicial do material teórico e visual de Maya Deren, sob a perspectiva da Teoria dos Cineastas, em um recorte de seu

¹ Mestranda em Cinema e Artes do Vídeo, pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - Campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética (UNESPAR/PPG-CINEAV/CNPq). E-mail: fernanda_f77@hotmail.com

primeiro filme e uma compilação de textos da autora, para discutir os usos criativos do cinema na obra dereniana. Além disso, o estudo pretende encontrar pontos de contato entre a teoria de Deren e outras teorias do cinema, como o formalismo, buscando analisar de que forma as teorias conversam. Como problema de discussão a ser levantado está a aderência de suas teorias em seus trabalhos visuais, se eles se complementam, se estão em consonância, ou se apresentam contradições.

Sobre a Teoria dos Cineastas, o artigo *Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema*, de André Rui Graça, Eduardo Baggio e Manuela Penafria, publicado em 2015, nos diz que “A Teoria dos Cineastas propõe um caminho metodológico incomum no contexto das investigações no campo cinematográfico, pois busca a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores” (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p. 21).

Maya Deren foi uma cineasta que, além de realizar seus filmes, escreveu um número considerável de textos sobre o seu processo criativo e sobre o que a autora acredita que o cinema deve e não deve ser. Segundo Jacques Aumont (2004, p. 08), em seu livro *As teorias dos cineastas*: “[...] 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”.

Para que um artista ou cineasta estabeleça um estilo e traga originalidade ao seu trabalho ele precisa refletir teoricamente sobre as suas obras (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015). Quando o artista se propõe a esse trabalho teórico e reflexivo, consegue estabelecer seus principais pontos e desafios, assim como manter a reflexão na base do seu processo criativo. Para a Teoria dos Cineastas, os valores comerciais e técnicos não assumem importância, ao menos que sejam apontados como fundamentais para seus criadores. O que interessa aqui é o fazer artístico e o pensar sobre a arte, como já apontado anteriormente. O processo metodológico presente na Teoria dos Cineastas está dividido em cinco pontos, no que se refere aos materiais de apoio, e todos trabalham com as fontes primárias do artista a ser estudado: seus filmes; os escritos de toda natureza (textos, livros, artigos, manifestos); entrevistas e depoimentos concedidos; organização da filmografia; filmes que não foram realizados ou concluídos, mas que apresentam algum material inicial, como o roteiro, por exemplo.

Como objetivos a serem alcançados com a metodologia de trabalho da Teoria dos Cineastas, Graça, Baggio e Penafria (2015) apontam:

1) produzir teoria do cinema através dos conceitos e reflexões por detrás do gesto de fazer cinema; 2) conhecer e divulgar o modo como os cineastas pensam o cinema (por exemplo, questões já abordados pela teoria do cinema, como os conceitos a realidade ou a figura do espectador); 3) encarar o cineasta como um teórico *in fieri*, capaz de, também ele, através do que diz e escreve sobre o cinema, assim como com os próprios filmes, contribuir para o panorama mais vasto da teoria do cinema. (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 31).

Com isso, o artigo pretende refletir sobre os conceitos de realidade criativa em Maya Deren, com base na análise de seu filme e seus escritos, para criar um panorama inicial do pensamento dessa que, além de cineasta, também trabalhou por outras esferas artísticas e intelectuais.

Maya Deren

Nascida Eleonora Derenkowskaia, em 1917, em Kiev (antiga URSS), Maya Deren transitou entre várias atividades profissionais: foi escritora, teórica, fotógrafa, dançarina, militante política, e, também, e mais reconhecidamente, cineasta. Em 1947 seu filme *Meshes of the Afternoon* (1943) ganhou o prêmio de melhor filme experimental em Cannes, sendo assim a primeira mulher realizadora americana a ganhar um prêmio nesse festival. Foi também uma das pioneiras do cinema de vanguarda experimental americano na década de 1940 e criou, junto com Joseph Campbell, Alexander Hammid, James Merrill e Parker Tyler a *Creative Film Foundation*, em 1956, uma organização cujo objetivo era apoiar o cinema como forma de arte e dar suporte ao cinema experimental, distribuindo prêmios anuais a cineastas independentes.

Em seus filmes, que somam um total de seis curta metragens concluídos e um por finalizar, em 16 mm, Deren elaborou uma forma de trabalhar a montagem criativa a partir da captura de imagens do dispositivo da câmera, de forma diferenciada da montagem e narrativas clássicas e lineares: uma montagem que não só serve para ligar planos diferentes, mas que cria novos sentidos entre eles. No artigo *A montagem cinematográfica como ato criativo*, a pesquisadora Maria Dora Genis Mourão (2006) aponta:

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

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

Paralelo ao seu trabalho como cineasta, Maya Deren também escreveu teoricamente um número considerável de textos refletindo sobre o cinema e como essa linguagem deveria ser para aproveitar ao máximo a sua capacidade criativa. Em destaque, coloco os textos *Cinema: o uso criativo da realidade* (1960), *Um anagrama de idéias sobre arte, forma e cinema* (1946), seu estudo mais longo e talvez o de maior relevância em termos teóricos, e *A magia é Nova* (1946).

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

A cineasta apresentava uma visão muito específica do que deveria ser o cinema, explorando suas próprias possibilidades, como a montagem, e se afastando de outras linguagens artísticas, como o teatro e a pintura.

Para Deren (2015), o cinema atinge sua capacidade máxima quando trabalha com elementos próprios do seu meio e consegue manipular o espaço-tempo de forma criativa. Deren (2015) ainda afirma que: “A verdade importante é a poética” (DEREN, 2015, p. 24). Poética, nesse sentido, não referente ao fazer artístico, mas sim à poesia.

O cinema transforma-se em poesia visual pelas mãos desta artista, que inicialmente foi poeta (sua formação acadêmica foi em Letras), mas que recorreu ao

cinema também por pensar sempre através de imagens e não conseguir colocá-las em palavras. No artigo *Pode um filme ser um ato de teoria?*, de Jacques Aumont (2008), o autor coloca: “É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria” (AUMONT, 2008, p. 31). Veremos a seguir os aspectos poéticos e criativos presentes nos trabalhos de Maya Deren.

O conceito de realidade e as realidades criativas em Maya Deren

A palavra realidade vem do latim *realis*, que significa *verdadeiro, relativo às coisas que existem*, de *res, coisa, matéria*. Segundo Brugger (1977), em Dicionário de Filosofia, “Na hodierna terminologia filosófica, o termo “real” designa, via de regra, o ente, o que existe em oposição tanto ao que é apenas aparente quanto ao que é puramente possível. Existe em si independentemente de nossa representação e de nosso pensamento” (BRUGGER, 1977). Tanto a filosofia como a arte, em todas as suas linguagens, cria conceitos e tenta definir o que é realidade.

O conceito de realidade criativa, aqui, é empregado da própria Maya Deren. Um de seus textos contém as duas noções em seu título: *Cinema, o uso criativo da realidade*. Maria Dora Genis Mourão (2006) assinala que: “O cinema, além de Méliès e de outros semelhantes em sua história, sempre se fez valer da impressão de realidade em função de sua configuração. O cinema é registro, é visão e também narração.” (MOURÃO, 2006, p. 234). O cinema, como descendente da fotografia, carrega o estigma de *arte mais próxima do real*, pelo próprio funcionamento do dispositivo e seu automatismo mecânico, e esse é um dos pontos em que Deren vai se ater, tanto ao respeitá-lo enquanto origem, como em confrontá-lo em termos de montagem.

Como fotógrafa, Deren defende o *realismo* do registro fotográfico. Para ela, “o que dá especificidade ao cinema como arte, é a manipulação dos ‘dados reais’ no nível da montagem. (DEREN citada por XAVIER, 1977, p. 99). Deren quer que o cinema preserve, quando o espectador olhar uma imagem, o reconhecimento de certa realidade por comparação, o que Jacques Aumont (2003) teoriza como analogia, em seu livro *A imagem*.

O registro de objetos da realidade está na base da técnica cinematográfica e, quando o cineasta nega isso, está negando também o potencial formal e técnico dessa

linguagem artística, segundo o conceito de Maya Deren. O que transforma o cinema potencialmente em arte, nas obras derenianas, é essa transformação da realidade em duplicata, proveniente da fotografia, em sequências e imagens que só podem ser conseguidas através do cinema. Algumas técnicas como a câmera lenta, a montagem e os *flashbacks*, usados de forma criativa, revelam potências nas imagens que somente a câmera cinematográfica pode inferir. O cinema é a arte do tempo², é a imagem em movimento, não somente a imagem capturada, mas a sua manipulação no espaço-tempo.

Para Deren, o cinema deve ser feito de forma consciente e racional – o que não necessariamente vai resultar em imagens técnicas e documentais, mas, antes de tudo, em imagens poéticas e ressignificadas. Em seu texto *Um anagrama de ideias sobre arte, forma e cinema*, ela escreve:

O homem é um fenômeno natural em si e suas atividades podem bem ser uma extensão e exploração de si mesmo como fenômeno natural, ou bem pode dedicar-se a uma manipulação criativa e a transfiguração de toda natureza – incluindo ele mesmo – através do exercício de seus poderes racionais e conscientes (DEREN, 2015, p. 91 – tradução minha).³

É através da consciência de seu papel enquanto ser racional que se faz possível a construção de uma realidade criativa, no sentido de conhecer a técnica a ser empregada e o seu meio, através do exercício da arte. A tarefa de criar formas através das relações com os fenômenos naturais é o problema central tanto do artista quanto do cientista (DEREN, 2015).

Jonas Mekas (1922-2019), cineasta que foi amigo de Deren, escreveu sobre a artista: “Maya era totalmente contra o cinema improvisado, espontâneo e diarístico. Um filme, com todos os detalhes, tinha que ser planejado com o máximo de seriedade. Quando agora penso nas imagens de Maya, sei que todas foram cuidadosamente planejadas” (RICE, 1999, p. 129).

O cinema de Deren e suas realidades criativas, surgidas no ecrã, não eram feitas espontaneamente ou ao acaso. Maya reafirma em vários de seus textos esse controle que

² Devemos ao cineasta Andrei Tarkovski reflexões sobre o tempo no cinema. Ver: Tarkovski, A. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 2010

³ El hombre es un fenómeno natural en sí y bien sus actividades pueden ser una extensión y exploración de si mismo como fenómeno natural, o bien puede dedicarse a la manipulación creativa y a la transfiguración de toda naturaleza – incluido él mismo – a través Del ejercicio de sus poderes racionales y conscientes.

mantinha na criação de suas narrativas não clássicas e na composição de suas imagens. Em *A magia é nova*, texto de 1946, Deren escreve: “Em última instância, o único requerimento crucial para se fazer um filme é a determinação. Somente uma determinação obsessiva tem importância no tipo de esforço que meus filmes requerem de mim” (DEREN, 2015, p. 62).

Outro ponto levantado por Deren é a do controle do filme pelo realizador; quanto menos pessoas envolvidas na criação do filme, mais controle o cineasta tem sobre a sua obra. No processo fílmico dereniano, a cineasta contava com poucos profissionais trabalhando com ela. Em 1946, em seu texto *O cinema como forma de arte*, Deren escreve:

Ademais, a monstruosa divisão de trabalho que caracteriza a indústria e faz de um filme uma montagem em corrente de um produto – passando do homem-ideia ao escritor, ao roteirista, ao roteirista técnico, ao diretor, ao ator (enquanto os técnicos e os câmeras estão empregados em outra seção), e assim até o fim fatal – não é só desnecessário para a linguagem cinematográfica, senão que é completamente destrutiva. A integridade só é possível quando o indivíduo que concebe o trabalho mantém sua força motriz até o final, com uma assistência puramente técnica caso fosse necessário (DEREN, 2015, p. 69 – tradução minha).⁴

Uma obra de arte criativa é a que cria uma realidade em si, uma experiência (DEREN, 2015). O trabalho criativo dereniano está na transformação dessa realidade capturada em uma experiência artística e formal, através das potencialidades próprias do cinema, em especial a montagem, sem, no entanto, transformá-las em abstratas ou surreais, formas artísticas a que Deren também profere críticas⁵.

Para Deren, a semelhança entre a lente da câmera e o olho humano acaba por ser responsável pelo uso da câmera como instrumento mais de registro do que de criatividade, porém, é pelas ideias do realizador atrás dessa lente que o material ganha significado e impacto. Para ela, essa extensão foi ignorada muitas vezes pelo cinema

⁴ Además, la monstruosa división del trabajo que caracteriza a la industria y hace de una película un montaje en cadena de un producto – pasando del hombre-idea al escritor, al guionista técnico, al director, al actor (mientras los técnicos y los cámaras están empleados en otra sección), y así hasta el funesto final – no es solo innecesaria para el lenguaje cinematográfico, sino que es completamente destructiva. La integridad solo es posible cuando el individuo que concibe el trabajo mantiene su fuerza motriz hasta el final, con una asistencia puramente técnica en caso de que fuera necesaria.

⁵ Algumas críticas de Deren ao surrealismo e ao cinema abstrato aparecem também no texto *Um anagrama de idéias sobre arte, forma e cinema* (1946) da própria autora.

(DEREN, 2015) que acabou por registrar mais do que manipular esse registro, mais do que criar formas novas a partir dele.⁶

Meshes of the afternoon

Meshes of the afternoon foi o primeiro filme de Maya Deren, produzido junto com seu marido, Alexander Hamid, em 1943. Inicialmente filmado sem som, uma trilha sonora foi composta e incorporada posteriormente por seu último companheiro, Teiji Ito, em 1957. O curta foi filmado em duas semanas, no apartamento do casal e em outras locações, em Los Angeles, e conta com aproximadamente 14 minutos de duração.

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

Meshes of the afternoon começa com uma sequência de câmera subjetiva em que só são visíveis os pés e a sombra da mulher. O resto do filme é resultado dessas colaborações perfeitas em que uma ideia avança para uma pessoa e espontaneamente é aceita por outra, ou é imediatamente reconsiderada e rechaçada por ambas. É muito diferente das histórias que se contam nas conferências, onde as intuições delicadas e sensíveis que proporcionam uma vitalidade e um significado reais se perdem de algum modo, sob os mares de argumentos, justificativas e análises. *Meshes of the Afternoon* trata das realidades interiores de um indivíduo e do modo como o subconsciente desenrola, interpreta e elabora um acontecimento aparentemente simples e casual, para convertê-lo em uma experiência emocional crítica. Culmina com um final duplo, em que parece que o que foi feito na imaginação se fez com tal energia que se volta em realidade. Usando técnicas cinematográficas para provocar o deslocamento de objetos inanimados, simultaneidades inesperadas, etc., esse filme estabelece uma realidade que, ainda baseada em algum modo na lógica dramática, só pode existir no cinema (DEREN, 2015, p. 64 – tradução minha).⁷

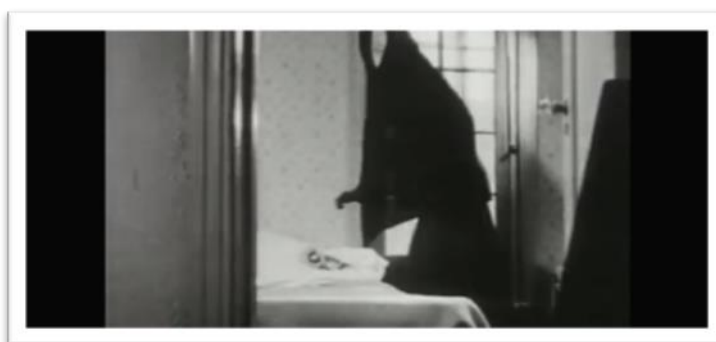
⁶ Deren é bastante radical no que diz respeito a suas convicções sobre cinema, o que resulta em uma crítica a várias formas de filmes, como o cinema documental, em especial os de guerra, os filmes surrealistas e abstratos e até mesmo algumas categorias de filmes experimentais. Não posso concordar com Deren integralmente nesses pontos de crítica, mas ressalvo que mantive aqui os conceitos e ideias originais da artista, podendo, claro, ser problematizados em outros estudos.

⁷ *Meshes of the Afternoon* empieza com una secuencia de cámara subjetiva en la que solo son visible los pies y la sombra de la chica. El resto de la película es el resultado de una de esas colaboraciones perfectas en las que una Idea avanzada por una persona es espontáneamente aceptada por la otra, o es inmediatamente reconsiderada y rechazada por ambas. Era muy distinto a las historias que se cuentan en las conferencias, en las que las intuiciones delicadas y sensibles que proporcionan una vitalidad y un

Nesse curta a personagem principal, vivida pela própria Deren, transita em um sonho dentro do sonho, com repetições de imagens e uso de trucagens. O filme começa com a personagem pousando uma flor no chão, e essa mesma flor irá aparecer em vários momentos da narrativa, construindo uma imagética e sendo ressignificada a cada cena. Há também imagens criadas com as sombras, que produzem um significado além da filmagem dos objetos e corpos reais, gerando outros tipos de visualidades, onde as sombras também criam ações.

A personagem de Deren passa mais de uma vez pelos mesmos espaços de uma casa, como a sala, o quarto e a mesa da cozinha. Em cada uma das vezes, o estado de espírito é diferente e também a concepção muda, já que passa do estado desperto para o onírico e vice-versa. Nesses espaços a própria personagem se encontra, e, além disso, se encontra triplicada (como na cena da cozinha em que Deren encontra com duas Doppelgängers). A analogia entre a personagem da “capa com espelho” para a personagem interpretada por Alexander Hamid também é representada, uma vez que ela se transforma enquanto estado onírico e desperto, ou seja, cenas da “vida real” confundem-se com as cenas dos sonhos.

Figura 1: Frame de *Meshes of the afternoon* (1943) - 8:23



Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

significado reais, se pierden de algún modo bajo el maremagno de argumentos, justificaciones y análisis. *Meshes of the Afternoon* trata de las realidades interiores de un individuo y del modo en que el subconsciente desarrolla, interpreta y elabora un acontecimiento aparentemente simple y casual, para convertirlo en una experiencia emocional crítica. Culmina con un final doble, en el cual parecería que lo realizado en la imaginación se hace con tal energía que se vuelve realidad. Usando técnicas cinematográficas para provocar la dislocación de objetos inanimados, simultaneidades inesperadas, etc., esta película establece una realidad que, aunque basada de algún modo en la lógica dramática, solo puede existir en el cine.

Figura 2: *Frame* do filme *Meshes of the afternoon* (1943) – 11:58



Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943)

A montagem criativa em relação à geografia do filme também já é apresentada nesse primeiro curta, e irá aparecer mais acentuadamente nas suas próximas produções, como *At Land* (1944) e *A Study in Choreography for Camera* (1945). Em *Meshes*, a personagem de Deren percorre ora pelo apartamento, ora pela praia, ora pela rua; a cada passo seu, com a câmera em primeiro plano nos seus pés, ela pisa em um espaço diferente.

No sentido da trama, essas passagens não são da ordem da narrativa clássica, pois não estão mostrando um percurso que a personagem irá transcorrer, como de A até B, na verdade a personagem não sai do mesmo espaço físico, ela está no apartamento e, após a sequência dos pés, continua no mesmo apartamento. A trajetória se dá na ordem onírica: é no sonho da personagem de Deren que está dormindo, e não na personagem de Deren que está avançando pela casa. A partir de registros do duplo da realidade, ela cria, através da montagem criativa, geografias impossíveis no âmbito de uma representação naturalista.

Em *Cinema: o uso criativo da realidade*, Deren escreve sobre a montagem: “A montagem de um filme cria a relação sequencial que proporciona um sentido novo ou particular para as imagens de acordo com sua função” (DEREN, 2012, p. 145). A propósito dos formalistas, a cineasta confere uma grande importância à montagem como

sendo um dos principais potenciais criativos do cinema, e esse é um ponto de contato entre Deren e as teorias formalistas, como bem aponta Carolina Martínez no prólogo do livro *El universo dereniano*⁸.

Entretanto não é um consenso – e muito longe disso – nas teorias do cinema a ideia de montagem como algo primordial, ou como o que confere sentido artístico ao filme. No texto *Reverendo o bipartidarismo no contexto da teoria clássica do cinema: formalismo e realismo, identificação e essencialismo*, o autor Alfredo Suppia (2015) nos traz a visão do teórico Perkins, que critica a posição formalista que consagra à montagem o específico fílmico (SUPPIA, 2015). O autor nos traz a seguinte citação

Se isolarmos a montagem do complexo que inclui os movimentos de atores, a forma do cenário, o movimento e câmera, e variações de luz e sombra – os quais mudam dentro dos planos em separado tanto quanto entre eles – não deveremos entender nenhum desses elementos (e certamente não a montagem também), pois cada um deles deriva seu valor da relação que mantém com os demais. (PERKINS, citado por SUPPIA, 2015, p. 206).

O que esse estudo busca trazer não é uma hegemonia de pensamento ou a defesa de um ponto de vista conceitual e teórico do cinema, mas levantar as defesas teóricas apresentadas por Maya Deren, sem, no entanto, deixá-la a deriva em relações a outros pontos de vista elaborados ao longo da história da teoria de cinema. O que se pretende aqui é tentar apontar as imbricações entre a sua teoria e seu projeto fílmico, trazendo o pensamento de Deren como ponto principal.

Em *Meshes* existe o objeto espelho, bastante representado nesse primeiro curta. O espelho apresenta o duplo dos objetos, que, por sua vez, têm seu duplo registrado pela câmera. Constitui um significativo recurso para criar um aspecto onírico que ora se volta ao imaginário do sonho e ora aparece com uma sensação de medo, ao refletir a realidade.

Vale ressaltar que o onírico em Deren não tem o mesmo conceito que o onírico para os surrealistas: nos filmes derenianos o onírico é resultado da montagem das sequências, que resulta em uma narrativa que lembra os estados do sonho, já nos surrealistas o processo de criação e concepção do filme resulta a partir das manifestações dos próprios sonhos, como Luis Buñuel (2009) relata em seu livro de

⁸ Ver também o texto *Montagem criativa*, de Maya Deren (1947).

memórias *Meu último suspiro*: “Um cão andaluz nasceu do encontro de um de meus sonhos com um sonho de Dalí. Mais tarde, introduzi sonhos nos meus filmes, tentando evitar o aspecto racional e explicativo que eles costumam ter” (BUÑUEL, 2009, p. 103).

Em uma das cenas a protagonista quebra o espelho, que vem por despedaçar-se em outro espaço (mais uma vez uma montagem de geografias primeiramente impossíveis): a praia. Ao final da trama, a personagem de Hamid se depara com o mesmo espelho quebrado na sala da casa.

Como Maya escreve em *A magia é nova*, “o que aconteceu na imaginação, no sonho, se volta em realidade ao final da história” (DEREN, 2015, p. 65). O espelho, simbolicamente, reflete uma imagem, que pode significar a verdade das coisas, o reflexo, a clareza. A palavra espelho tem origem no latim, *Speculum*, vinda de *specere*, que significa *olhar*. Em Deren, o espelho reflete tanto a realidade desperta como a realidade onírica, tanto duplica os objetos como ganha própria vida.

A câmera, nesse curta metragem, não é fixa, e as cenas são filmadas a partir da mão dos realizadores, proporcionando uma mobilidade flexível. Para Marcel Martin (1990), a câmera móvel aponta o avanço do cinema para um estágio artístico, abandonando o tecnicismo e corroborando para uma nova percepção na montagem (MARTIN, 1990).

Considerações finais

A obra de Maya Deren marcou sua presença na história do cinema mundial, sendo considerada uma das pioneiras do cinema de vanguarda norte-americano. Além de seus trabalhos audiovisuais, também atuou como autora e teórica de cinema, escrevendo cerca de vinte textos sobre o assunto, além de um livro, referência na antropologia, sobre os rituais *voodoo* no Haiti, chamado *Divine Horsemen: The living Gods of Haiti* (1953).

Como citado na introdução do artigo, essa pesquisa se encontra em desenvolvimento e pretende ainda um longo caminho a percorrer, caminho esse que sempre trará novas possibilidades de leituras e reflexões sobre os objetos de estudo.

Pretendeu-se, nesse estudo, trazer relações e diálogos sobre os escritos de Deren, em especial sobre a sua criação de realidades criativas, à luz da Teoria dos Cineastas.

Essa abordagem metodológica se faz relevante nesse estudo, pois temos em Maya Deren uma infinidade de materiais visuais e teóricos, em fontes primárias, que tratam o cinema pelo viés artístico e trazem uma reflexão teórica de sua própria produção. Ademais, podemos perceber reverberações de sua teoria em sua prática artística, mesmo quando parte dos seus textos tenham sido escritos enquanto ainda filmava, percebemos que Deren mantém uma lógica entre suas ideias teóricas e seu processo fílmico, embora existam pontos que necessitem de maior aprofundamento.

É uma tarefa difícil enquadrar os filmes derenianos em conceitos ou estéticas definidoras, e talvez essa nem seja a abordagem ideal, tampouco faria jus à sua obra. Como uma vanguardista, alguém a frente de seu tempo, Maya foi, antes de tudo, uma experimentadora. Usou e defendeu o máximo de recursos disponíveis provenientes do seu aparato técnico, e transformou isso em poesia visual, onde a lógica narrativa clássica não se encaixa. Nas palavras da própria Deren:

Meus filmes podem ser chamados poéticos, coreográficos, experimentais. Não estou me dirigindo a nenhum grupo em particular, mas a uma área especial e a uma faculdade determinada existente em qualquer ser humano: para a parte dele que cria mitos, inventa divindades e medita, sem um propósito prático, sobre a natureza das coisas. A verdade importante é a poética (DEREN, 2015, p. 24 – tradução minha).⁹

Deren possibilitou ao cinema e a toda uma geração de artistas um amplo material de estudo e uma filmografia que reverbera além de seu tempo, reafirmando sempre em seus textos a sua posição de artista – e artista mulher – além de pensadora incansável. Maya não transitou entre diferentes e conflitantes conceitos sobre arte e cinema, mas sim manteve suas ideias primordiais, reafirmando-as a cada nova reflexão crítica.

Devemos a sua obra uma gama original de possibilidades fílmicas e usos criativos da realidade, que nos amplia a visão além do que o cinema comercial tanto nos empurra. O cinema dereniano é a contramão que nos conduz a novos universos, novas possibilidades e novos caminhos.

⁹ Mis películas pueden ser llamadas poéticas, coreográficas, experimentales. No me estoy dirigiendo a ningún grupo en particular, sino a una área especial y a una facultad determinadas existentes en cualquier ser humano: a la parte de él que crea mitos, inventa divindades y medita, sin un propósito práctico, sobre la naturaleza de las cosas. La verdad importante es la poética.

Referências

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? **Educação & Realidade**, UFRGS, Rio Grande do Sul, v. 33, p. 21–34, n. 1, 2008.
- BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BRUGGER, Walter. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: EPU, 1977.
- DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Tradução José Gatti e Maria Cristina Mendes. **Devires**, Belo Horizonte, Fafich-UFMG, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2012.
- DEREN, Maya. A magia é nova. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015.
- DEREN, Maya. Um anagrama de idéias sobre arte, forma e cinema. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015
- GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, p. 19-32, 2015. Disponível em: < <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1408> >. Acesso em: 02/07/2020.
- MARTINS, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dina livros, 2005.
- MESHES of the afternoon. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. 1943. 14 min, p&b.
- MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, São Paulo, p. 229-250, 2006. Disponível em: < <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65628> >. Acesso em: 02/07/2020.
- RICE, Shelley. **Inverted Odysseys**: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman. Massachusetts: Institute of Technology, 1999.
- SUPPIA, Alfredo. Revendo bipartidarismos no contexto da teoria clássica do cinema: formalismo e realismo, identificação e essencialismo. **Matrizes**, São Paulo, v. 9, p. 199-221, 2015. Disponível em: < <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i2p199-221> >. Acesso em: 08/07/2020.
- TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.