

CORPO, MEMÓRIA, PAISAGEM: O *CINEMA VERTICAL* de MAYA DEREN

Ana Costa Ribeiro¹

Resumo. Através da análise de filmes e textos de Maya Deren, ícone do cinema experimental dos anos 40 e 50, a autora apresenta o projeto estético de *Cinema Vertical*, tal qual defendido pela realizadora no simpósio *Poetry and the Film*, realizado em Nova York em 1953. O ensaio aborda articulações entre corpo e escrita, filme e espectador, produção e distribuição do cinema independente.

Palavra-Chave: corpo; memória; paisagem; *Cinema Vertical*; Maya Deren.

Contato: costaribeiroana@gmail.com

At Land, um filme de Maya Deren

*uma mulher acorda numa praia deserta
uma mulher escala o tronco de uma árvore morta
uma mulher se arrasta sobre a mesa de um jantar de luxo
uma mulher abre caminho numa mata densa
uma mulher rouba a peça de um jogo de xadrez
uma mulher perde a peça do jogo de xadrez
uma mulher encontra um desconhecido numa estrada
uma mulher encontra outro desconhecido na estrada
uma mulher visita um homem doente num quarto
uma mulher segura um gato no colo
uma mulher larga o gato no chão
uma mulher abre uma porta
uma mulher fecha a porta
uma mulher sai de casa
uma mulher escorrega em pedras
uma mulher olha para uma construção
uma mulher sobe e desce as dunas de um areal
uma mulher carrega pedras
uma mulher se ajoelha em pedras
uma mulher recupera a peça perdida do jogo
e corre por uma praia deserta com a peça na mão.*

Ana Costa Ribeiro (16 de setembro de 2017)

¹ Poeta e cineasta. Doutora em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ, possui *Master of Fine Arts* em Cinema pela *San Francisco State University* e graduação em Comunicação Social pela UFRJ. Seus filmes foram exibidos em festivais no Brasil, na Holanda, na Alemanha, na Espanha, na Índia e nos Estados Unidos e seus textos foram publicados no Brasil e em Portugal.

“Cameras do not make films; filmmakers make films” (Deren 2005, 18). A ressalva da cineasta de origem ucraniana, radicada nos Estados Unidos e figura chave do cinema experimental norte-americano nos anos 1940 e 1950, Maya Deren, sugere um deslocamento do centro de gravidade de um filme – do equipamento para o corpo. No cinema de Deren, a relação com o corpo é fundamental. Sabe-se, inclusive, que a cineasta iniciou sua carreira artística numa companhia de dança, o que veio a influenciar toda sua prática cinematográfica, atrás e na frente das câmeras. Dessa forma, Deren conseguiu imprimir o ritmo de seu corpo nos filmes, tanto na forma de filmar, como na forma de representar, acumulando papéis como realizadora e como *performer*.

Segundo Deren, a prática de fazer filmes demanda menos dos recursos técnicos cinematográficos do que da atividade do corpo do realizador. Isso significa que os cineastas, em maior ou menor intensidade, precisam movimentar o corpo a fim de construir seus filmes. A relação entre cinema e corpo, entretanto, depende da dimensão do projeto, mas está sempre presente, seja por trás das câmeras – através dos corpos do cineasta e da equipe –, seja na frente das câmeras – por meio dos corpos que aparecem em cena.



Imagem 1 – Maya Deren, *At Land*, 1944

A multiplicidade de ações desempenhadas pela cineasta em seu filme *At Land* (1944), por exemplo, cria um personagem feminino multifacetado que age em diversos espaços e tempos.² No filme, o personagem de Deren é mitológico. Não se trata de “uma” mulher, mas de um arquétipo de mulher:

“I think they are the films of a woman. And I think that their characteristic time quality is the time quality of a woman. I think that the strength of men is their great sense of immediacy. They are a ‘now’ creature. Now, women have strength to wait. Because she has to wait. She has to wait nine months to the concept of a child. Time is built into her body with the sense of becomingness. She sees everything in terms of it being in the stage of becoming. She raises a child knowing not what it is at any moment but seeing the person that it will become.” (Deren 1953)

Em *At Land*, Deren cria deslocamentos espaciais e temporais ao longo de todo filme, como se estivesse dirigindo uma coreografia. No entanto, ela distingue o *coreógrafo do filme* do *coreógrafo da dança*. Para Deren, o coreógrafo do filme não pensa apenas no movimento do corpo, mas no movimento de todos os elementos que aparecem em cena: “In film I can make the world dance” (1953).



Imagem 2 – Maya Deren, *A Study in Choreography for Camera*, 1945

² O filme pode ser assistido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=OVMV0j6XVGU>.

Sobre seu filme seguinte, *A Study in Choreograph for Camera* (1945), Deren afirma que o teria reintitulado de *Pas-de-deux*, já que o bailarino do filme estaria dançando com a câmera:³

“It isn’t a problem of choreographing a dancer. It’s a problem of choreographing whatever it is that you have in that frame, including the space, the trees, the animated and in-animated objects and at that moment and this is where the film choreographer departs a little bit from the dance choreographer and that is what I attempted to do in the *Study for Choreography for Camera*. I retitled it actually *Pas-de-deux* because what happens there is that all that you see is the one dancer – the camera – is as partner to that dancer and carries in or accelerates in as a partner dream to the ballerina, making possible progressions and movements that are impossible to the individual figure.” (1953)

Ao longo do filme há uma continuidade de movimento e uma descontinuidade de espaço que são característicos dos filmes de Deren. Esses deslocamentos espaciais e temporais contribuem para um importante conceito que desenvolveu: o *Cinema Vertical*.

A proposta de *Cinema Vertical* foi defendida pela cineasta num debate sobre as relações entre o cinema independente dos anos 1940 e 1950 e a poesia no simpósio *Poetry and the Film*, que se realizou em Nova York em 1953 (Deren 1953). Nesse encontro, Deren defendeu o conceito de *Cinema Vertical*, tendo sido bastante criticada por outros palestrantes do encontro, como o poeta Dylan Thomas e o dramaturgo Arthur Miller.

Na ocasião, Deren distingue uma construção fílmica vertical de uma horizontal, sendo a primeira relacionada a uma estrutura poética e a segunda a uma estrutura dramática. Segundo Deren, o *Cinema Vertical* seria um cinema que não está preocupado em revelar exatamente o que ocorre em determinado tempo e espaço, mas o que determinada situação provoca em termos de sentimento e significado. Nesse sentido, um poema seria uma forma de investigação vertical de um movimento, uma vez que cria formas visíveis e audíveis de revelar algo que é invisível.

A cineasta também aproxima a montagem cinematográfica da poesia e do sonho: “they are related because they are held together by either an emotion or a

³ O filme pode ser assistido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=e9D3e12rq9c>.

meaning that they have in common rather than the logic of action” (1953). Segundo a realizadora, a lógica de um cinema horizontal seria, portanto, uma lógica de ação e reação, enquanto a lógica do *Cinema Vertical* decorreria de uma emoção ou ideia. Assim, uma estrutura narrativa no cinema – horizontal – estaria relacionada à forma dramática, enquanto uma estrutura lírica – vertical –, à forma poética. Deren quer construir um *Cinema Vertical*.



Imagem 3 – *Poetry and the Film*, Nova York, 1953

O corpo na câmera lenta de Maya Deren

Ao longo de toda sua trajetória, Maya Deren defende que a imagem em movimento é uma arte do tempo, fazendo alguns paralelos entre o cinema, a dança e a música. Para isso, sugere um uso criativo do tempo, através da variação de velocidade da câmera na filmagem, ou da variação de velocidade do plano na montagem. Em muitos de seus filmes, a câmera lenta é usada como recurso de linguagem para expandir o tempo.

“Slow motion reveals the structure of motion. Events that occur rapidly so that they seem a continuous flux are revealed in slow motion to be full of pulsations and agonies and indecisions and repetitions” (Deren 1953). Segundo Deren, assim como

um microscópio permite que se veja a matéria de um modo que não seria possível a olho nu, a câmera cinematográfica permite revelar a realidade de uma forma inatingível ao olho humano:⁴



Imagem 4 – Maya Deren, *A Study in Choreography for Camera*, 1945

“Já me referi à câmera lenta como um microscópio do tempo, mas ela tem usos tão expressivos quanto revelatórios. Dependendo do assunto e do contexto, ela pode ser afirmação tanto de estado ideal ou incômoda frustração, um tipo de meditação íntima e amorosa num movimento ou uma solenidade que acrescenta peso ritual a uma ação.” (Deren, 2012, 143)

Deren ressalta, entretanto, que o uso da câmera lenta só comove quando aplicado a um movimento conhecido: “Ela não pode ocorrer num filme abstrato, no qual um triângulo, por exemplo, pode ser rápido ou lento, mas que, por não ter um pulso necessário, não pode passar em câmera lenta” (Deren, 2012, 143).

⁴ Esse pensamento de Deren ecoa com a ideia de *Câmera-Olho*, tal qual defendida por Dziga Vertov.

Filme e espectador

A proposta de *Cinema Vertical*, tal qual defendida por Maya Deren, implica a participação de um determinado tipo de espectador. Segundo Deren, até mesmo aqueles que gostam da linguagem poética não estão predispostos ao filme poético em qualquer momento. Nesse sentido, o que o *Cinema Vertical* propõe é que o espectador seja capaz de perceber não *o que* acontece em determinada cena, mas *como* acontece.

O *Cinema Vertical* proposto por Deren – com semelhanças com o *Cinema de Poesia*, tal qual defendido por Pasolini, e o *Cinema Verdade*, por Vertov (e posteriormente por Godard) – conta com um espectador ativo, predisposto a embarcar na poética do filme, um espectador capaz de compor o sentido do filme juntamente com o realizador. Nesse contexto, Deren – assim como Pasolini, Vertov e Godard – lida com a mais importante contribuição da teoria da montagem de Eisenstein: *o espectador também cria*.

Tal proposta cinematográfica subentende a inclusão do espectador na construção do sentido do filme. Não se pode falar em *Cinema Vertical* sem se pensar num espectador ativo, predisposto a criar sentidos a partir de fragmentos poéticos. Qualquer um é um espectador ativo potencial, basta querer ampliar suas formas de percepção ao assistir um filme. Para que alguém embarque num filme de Deren, portanto, é preciso que amplie suas formas de percepção da realidade.

Essa postura de Deren – assim como as de Pasolini, Vertov, Godard e Eisenstein – tem um viés um tanto político, uma vez que dá à poesia um espaço onde o sujeito pode intervir de forma ativa, construindo sentidos para a realidade. Nesse contexto, o papel do cineasta é o de fornecer elementos poéticos suficientes para que o espectador seja capaz de construir um sentido do filme. Assim, essas propostas cinematográficas incluem o espectador no processo de construção do filme, conferindo-lhes poder de participação.

Para que tal fenômeno ocorra, portanto, há uma necessidade de investimento do espectador num desejo de ser afetado pela obra, de se deixar ser outro *no e pelo* filme, como sugere o artista e pesquisador Rogério Luz:

“Quando o filme se torna realmente objeto de experiência para alguém, deve-se supor que ele dá acesso a uma realidade que o espectador é capaz de integrar à vida psíquica, sem com isso

Para Vertov, a *Câmera-Olho* seria mais potente que o olho humano.

renunciar à autonomia pessoal (...) mas, ao contrário, realizando esse ser outro, esse tornar-se outro no e pelo filme, alteridade que define o próprio sujeito ao alhear-se de si, alterar-se no encontro da força que vem do exterior e ao mesmo tempo, por seu intermédio, afirmar sua alteridade em face da realidade constituída.” (Luz, 2002, 141-2)

Para Rogério Luz, portanto, a arte deve ser pensada como uma escrita cujo sentido irá se dar justamente no intervalo vazio que surge entre o “texto” criado pelo autor e a “leitura” apreendida pelo espectador:

“O sentido, que não pode ser entendido em arte como ‘mediação’, surge do intervalo vazio, da fratura ou hiato que une e separa aquilo que olhamos (ícone) daquilo que escutamos (voz) e, mais geralmente, daquilo que surge ou declina. Aparência e desaparecimento, vida e morte entram em uma relação única que a arte potencializa no movimento sagrado que propõe e realiza sem positividade, no exílio a que obriga sua operação mais própria. A arte não como representação, a mais de conhecimento e de mundo, mas como evento, traço ou vestígio desse evento e ausência que tal vestígio presentifica sem positividade: arte como escrita.” (Luz, 2002, 38-9)

Consciente dessa dinâmica da arte como escrita, Deren realiza a escrita de seus filmes através do corpo. É criando suas próprias realidades fílmicas, através de deslocamentos espaço-temporais, que a artista inscreve os corpos na tela. A emblemática cena de *Meshes of the Afternoon* (1943) em que a realizadora caminha e, a cada passo, pisa no chão de um espaço diferente, é um exemplo de como o corpo é um fio condutor nos filmes de Deren, fazendo um encadeamento entre um plano e outro.⁵

***Cinema Vertical*, produção horizontal, distribuição diagonal**

*The most important part of your equipment is yourself:
your mobile body, your imaginative mind,
and your freedom to use both.
Make sure you do use them.*

Maya Deren (2004, 18)

⁵ O filme pode ser assistido no link: [http://www.zappinternet.com/video/zajDveMkoS/Maya+Deren+-+Meshes+of+the+afternoon+\(1943\)/](http://www.zappinternet.com/video/zajDveMkoS/Maya+Deren+-+Meshes+of+the+afternoon+(1943)/) (a cena mencionada aparece em 10:19 desse arquivo).

Além de incluir o espectador no processo de construção do sentido do filme, o *Cinema Vertical* de Maya Deren também traz outra camada política para a produção cinematográfica. Deren defende um cinema “amador” em oposição a um cinema “profissional”, no sentido mesmo da palavra, de um cinema feito por amor, e não por razões econômicas:

“Instead of envying the script and dialogue writers, the trained actors, the elaborate staffs and sets, the enormous production budgets of the professional film, the amateur should make use of the one great advantage which all professionals envy him, namely, freedom, both artistic and physical” (Deren, 2004, 17).

Deren está convencida de que quanto mais modesta for a produção de um filme, mais estará preparada para lidar com o fracasso. Também defende que as chances de se completar um projeto são inversamente proporcionais ao número de pessoas nas quais o projeto depende. A partir desse pensamento, Deren propõe uma produção cinematográfica horizontal, em oposição à clássica hierarquia do cinema industrial. Como exemplos dessa produção horizontal, temos vários filmes de Deren nos quais ela contou com a colaboração de outros artistas, como o cineasta Alexander Hammid em *Meshes of the Afternoon*, e o coreógrafo Talley Beatty em *A Study in Coreography for Camera*.

Em 1946, Deren organiza em Nova Iorque uma mostra de seu trabalho intitulada *Three Abandoned Films – A Showing of Meshes of the Afternoon, At Land, and A Study for Choreography for Camera*. A exibição foi tão bem sucedida que inspirou o cineasta Amos Vogel a formar o *Cinema 16*, uma das mais importantes sociedades de cinema independente dos anos 1950. Deren também foi autora de diversos ensaios sobre teoria do cinema e uma grande incentivadora do cinema independente norte-americano, tendo colaborado no desenvolvimento do *Creative Film Foundation*, que premiou vários cineastas independentes, como Stan Brakhage e Shirley Clarke.

A tradição do cinema independente norte-americano se torna importante para um pensamento sobre a distribuição desse tipo de filme. Vários cineastas contemporâneos que escrevem sobre seus processos, participam de palestras e debates e distribuem seus próprios filmes, estão seguindo os passos de Deren. Se a

distribuição é uma das etapas mais difíceis do processo de realização cinematográfica, uma distribuição transversal, que não atua em busca de macro audiências como o cinema industrial, nem em torno de micro audiências como os vídeos caseiros, pode ser um caminho para um cinema independente, através da circulação dos filmes em festivais, museus, escolas e galerias de arte.

Poéticas do deslocamento: corpo, memória, paisagem

*Localizaste o tempo e o espaço no discurso
que não se gatografa impunemente.*

Ana Cristina César (2013, 177)

Por fim, seria interessante pensar no cinema enquanto escrita, no sentido desenvolvido pela filósofa Jeanne Marie Gagnebin – a escrita como inscrição da memória (2014). Para avançar a partir do pensamento de Gagnebin, portanto, podemos pensar na escrita cinematográfica como um gesto de inscrição da memória do corpo. No caso de Deren, em particular, a relação entre a escrita cinematográfica e a memória do corpo se dá através de uma contínua negociação entre fluxo e corte; uma capacidade de estar em muitos lugares ao mesmo tempo, e em muitos tempos a partir de um único lugar.

A proposta de *Cinema Vertical* desenvolvida por Deren nos permite refletir sobre um empilhamento de *camadas de tempo* e *camadas de espaço* a fim de estender um instante, ou seja, sobre uma verticalidade na forma de sentir o mundo, ou ainda, uma capacidade de falar de forma polifônica. Nesse sentido, será que pensar o mundo verticalmente seria ser capaz de escrever a partir de múltiplos pontos de vista, através de cortes precisos, como num ato de rasgar a experiência, ampliando o espaço, expandindo o tempo, estendendo para a escrita um gesto de memória do corpo?

É através da inscrição do corpo no cinema que Deren cria suas *poéticas do deslocamento*. Em seus filmes, o corpo é utilizado como fio de ligação entre os planos. Como se o corpo, através do movimento, fizesse uma costura entre um plano e outro a fim de formar novas paisagens cinematográficas desconhecidas até então. O uso de *raccords* – continuidade do movimento entre um corte e outro – permite que os saltos espaço-temporais sejam alinhavados através do movimento do corpo. Esse efeito criado por Deren só é possível numa paisagem elástica existente nos filmes, onde, juntamente com os espectadores, se criam novas perspectivas da realidade. Se

os filmes são vestígios da escrita de um artista, e se a escrita é uma inscrição da memória, e se a memória é um fio a ser alinhado, nos filmes de Deren, a linha é o corpo.

BIBLIOGRAFIA

- César, Ana Cristina. 2013. *Poética*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Deren, Maya. 1953. *Poetry and the Film. A Cinema 16 Symposium*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ>. Acesso em: 1 de outubro de 2017.
- Deren, Maya. 2004. *Essential Deren. Collected writings on film by Maya Deren*. Nova York: McPherson & Co.
- Deren, Maya. 2012. “Cinema: o uso criativo da realidade”. *Devires*, vol. 9, nº 1, 128-149. Disponível em: <http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/deren.pdf>. Acesso em: 16 setembro 2017.
- Gagnebin, Jeanne Marie. 2014. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Luz, Rogério. 2001. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Nichols, Bill (Ed.). 2001. *Maya Deren and the American avant-garde*. Berkeley: University of California Press.