

TEORIZAR O CINEMA: ESCRITOS CINEMATOGRAFÍCOS DE MAYA DEREN¹Fernanda Ianoski Ferro²

Resumo: Maya Deren (1917-1961) foi uma cineasta fundamental para o cinema experimental estadunidense a partir da década de 1940. Além de produzir seus curtas metragens, também teorizou sobre o cinema e seu próprio processo criativo através de inúmeros textos que publicou ainda em vida. Coloco em destaque, nesse artigo, os seguintes: *Amateur versus Professional* (1959), *O cinema como forma de arte* (1946), *A magia é nova* (1946), *Fazendo filmes com uma nova dimensão: o tempo* (1946) e *Cinema: o uso criativo da realidade* (1960). Esse artigo pretende, além de refletir sobre os conceitos cinematográficos derenianos através de seu material teórico, trazer algumas informações biográficas da cineasta, compiladas pela pesquisadora espanhola Carolina Martínez, na introdução do livro *El universo dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (2015) que considero importantes para a sua trajetória enquanto artista. Para tanto, partirei da abordagem da Teoria de Cineastas, que pretende trazer à luz o pensamento de cineastas ao centro das discussões sobre cinema, partindo de seus próprios materiais em fontes primárias.

Palavras-Chave: Maya Deren; Teoria dos Cineastas; Biografia; Conceitos; Cinema.

THEORIZING CINEMA: THE CINEMATOGRAPHIC WRITINGS OF MAYA DEREN

Abstract: Maya Deren (1917-1961) has been a key filmmaker reference for the experimental cinema of the United States since the 1940s. Besides making short films, Deren theorized about cinema and her own creative process through innumerable texts published in the course of her life. In this paper, I will highlight the following essays: *Amateur Versus Professional* (1959), *Cinema as an Art Form* (1946), *Magic is New* (1946), *Creating Movies with a New Dimension: Time* (1946) and *Cinematography: The Creative Use of Reality* (1960). Through this theoretical material, I intend to reflect on the Derenian cinematographic concepts and provide biographical information on the filmmaker, as compiled by the Spanish researcher Carolina Martínez in the introduction of the book *El universo dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (2015), which I consider substantial in her history as an artist. To this end, I will make use of the Filmmakers Theory, which attempts to bring the thinking of filmmakers to the center of discussions regarding cinema, with the subject's own materials in primary sources as the starting point.

Keywords: Maya Deren; Filmmakers Theory; Biography; Concepts; Cinema.

1 Este artigo é parte de uma pesquisa em andamento, realizada no Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

2 Mestranda em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar/FAP), vinculada à linha de pesquisa (1): Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). E-mail: fernanda_f77@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O presente artigo busca trazer o pensamento da cineasta Maya Deren (1917-1961) em destaque, trazendo as concepções que ela apresenta sobre cinema e seu próprio processo criativo. Ademais, inicio trazendo informações biográficas para pensar sua trajetória enquanto artista. Para tanto, trarei trechos de alguns de seus textos, muitos escritos enquanto filmava. Entre eles, em destaque, coloco: *Amateur versus Professional* (1959), *O cinema como forma de arte* (1946), *A magia é nova* (1946), *Fazendo filmes com uma nova dimensão: o tempo* (1946) e *Cinema: o uso criativo da realidade* (1960), todos compilados no livro *El universo dereniano* (2015), tradução para o espanhol da pesquisadora Carolina Martínez.

Para trazer à luz seus escritos, faço uso da Teoria de Cineastas como processo metodológico para refletir sobre as teorias cinematográficas propostas por Deren, pois essa abordagem busca trazer o pensamento dos cineastas ao centro da discussão e construir uma teoria do cinema através dos próprios realizadores.

“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 cerca de vinte textos sobre o seu processo criativo e sobre o que acreditava que o cinema deveria e não deveria ser. Segundo Jacques Aumont (2004), 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 (AUMONT, 2004, p. 08).

Analisando a produção teórica de Deren, percebemos a defesa que a cineasta faz do cinema como uma forma de arte, independente de outras linguagens que o sucederam e, em seus textos, vai propor e discutir formas de abordar as audiovisualidades pelo viés artístico e criativo.

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, 2015a, p. 23). 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. 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.

Para esse artigo, ademais das informações biográficas, partirei do material teórico de Deren, a fim de analisar como essa cineasta teoriza sobre o cinema de forma geral e como constrói a sua poética audiovisual.

DE ELEANORA A MAYA: PASSAGENS BIOGRÁFICAS E PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO DERENIANO

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

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

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

Nasci na Rússia, em uma família de origem russa, e ali vivi até os seis anos. O lugar do nascimento não seria tão importante se não fosse pelo fato de que minha herança racial contém muito do que sou e de – porque sou. De meu país nativo somente recordo a alta parede de tijolos vermelhos que cercava o jardim botânico onde brincava, um incêndio que teve em nosso apartamento, o vôo através da fronteira; mas meus pais (sou filha única) trouxeram com eles um entorno em que as características raciais do temperamento eslavo que levava comigo, longe de uma mera recordação, floresceram e se converteram em parte de mim (DEREN, 2015, p. 20 – tradução minha).³

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

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

Durante os três anos de instituto, estudei na Escola Internacional de Genebra, Suíça, uma instituição educativa pela qual minha admiração cresce constantemente conforme me vejo forçada a encarar a inadequação de outras. Assim, rodeada de

³ *Nací en Rusia, em uma família de origen ruso, y vivi allí hasta que tenía seis años. El lugar de nacimiento no sería tan importante si no fuera por el hecho de que mi herencia racial contiene mucho de lo que soy de – por qué soy. De mi país nativo solo recuerdo la alta pared de ladrillo rojo que bordeaba el jardín botánico em el que jugaba, um incêndio que hubo em nuestro apartamento, há huida por la frontera, y poco más; pero mis padres (soy hija única) trajeron con ellos um entorno em el que las características raciales del temperamento eslavo que llevaba conmigo, lejos de quedarse em un mero recuerdo, florecieron y se convirtieron em parte de mí.*

estudantes europeus, que por natureza considero mais intelectuais e analíticos que os americanos, meu desenvolvimento inicial começou a ir mais longe (DEREN, 2015a, p. 21 – tradução minha).⁴

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

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

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

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

Em 1944 Deren realiza seu segundo trabalho, *At Land*, filmado no curso de três meses de verão, aos finais de semana, com a fotógrafa Hella Heyman como câmera, e, nesse mesmo ano, tenta uma bolsa Guggenheim, porém, sem sucesso. Esse feito acontecerá dois anos mais tarde, em 1946, e Deren passa a ser então a primeira cineasta a conseguir essa bolsa. Ainda em 1946, já tendo filmado seu terceiro trabalho, *A Study in Choreography for Camera* (1945), filme em que começa a explorar mais nitidamente os movimentos de dança no cinema, sendo considerada uma das pioneiras do *Choreocinema*⁵, Deren aluga o Provincetown Playhouse, em Nova York, para uma exibição independente de seu trabalho, chamada “*Three Abandoned Films*” (MARTINEZ, 2011a, p. 30), algo revolucionário que inspirou outros artistas a começaram uma auto distribuição de seus filmes. *Ritual in Transfigured Time*, seu quarto filme, estréia em junho desse mesmo ano e, ainda em 1946, escreve seu ensaio mais longo: *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, que foi publicado pela primeira vez pela *Alicat Book Shop Press*, no outono do ano de sua escrita. Esse importante texto traz muito das concepções derenianas sobre o cinema e sobre arte, passando de reflexões acerca da ciência, física, e “relacionando ideologicamente a aparição do cinema com o desenvolvimento tecnológico e com aspectos sociais e culturais do momento em que este foi criado.” (MARTÍNEZ, 2015a, p. 10), além de apontamentos sobre o seu próprio processo criativo.

Ganha o grande prêmio de cinema experimental em 16mm do Festival de Cannes, no ano de 1947, sendo a primeira cineasta mulher a receber essa premiação. Também é o ano em que se divorcia de Hammid e parte pela primeira vez ao Haiti, viagem que se repetirá em várias outras ocasiões, entre 1947 e 1955, somando um total de vinte e um meses nesse país. Do Haiti e sua cultura, Deren extraí muito da concepção de dança

5 Termo cunhado pelo crítico John Martin. Ver o artigo de Dorotea Bastos, *Coreocinema: Maya Deren e o Cinema Experimental de Dança*, em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-1204-1.pdf>>.

que permeia algumas de suas produções e textos, tendo a artista grande interesse nos rituais de possessão *voodoo* e nos movimentos dos corpos nessas possessões. Dessas observações, estudos e filmagens, resultam um filme inacabado, *Metraje Haitiano* (1947 – 55), e um livro que se tornou referência nos estudos antropológicos dos rituais *voodoo* haitianos, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, publicado em 1953.

Criou, junto com Joseph Campbell, Alexander Hammid, James Merrill e Parker Tyler a *Creative Film Foundation*, em 1956, uma organização cujo objetivo era apoiar o cinema como forma de arte e dar suporte ao cinema experimental, distribuindo prêmios anuais a cineastas independentes, o que faz de Deren, além de cineasta, uma apoiadora do cinema *underground* estadunidense. Também colaborou com a abertura do Cinema 16, sociedade de apoio ao cinema independente, fundada por Amos e Marcia Vogel. Em 1960 se casa pela terceira e última vez com o músico japonês Teiji Ito, que será responsável por uma sonorização posterior do filme *Meshes of the Afternoon*.

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

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

Como tantos outros cineastas, Maya Deren não teve uma formação acadêmica em cinema, tendo sido, antes disso, uma poeta. Porém, “pouco a pouco, foi passando – como ela mesma disse – da poesia à câmera de maneira natural, trabalhando com imagens sem necessidade de traduzi-las em palavras.” (MARTÍNEZ, 2015a, p. 9). Deren sentia a dificuldade em escrever poesias, já que “pensava por imagens” e o cinema foi, dessa forma,

a linguagem artística pertinente para revelar o seu potencial artístico. Criando de maneira autodidata, influenciada pelo grupo de artistas a qual fazia parte – Marcel Duchamp, Anaïs Nin, André Breton, Oskar Fischinger e John Cage – Deren já foi cunhada como a “mãe do cinema de vanguarda americano”, nomenclatura conferida, entre outros, por Jonas Mekas e Kenneth Anger.

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

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

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

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

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

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

No lugar de invejar os maiores orçamentos de produção dos filmes profissionais com suas decorações elaboradas, seus roteiristas, seus atores bem treinados e todo esse pessoal qualificado, o *amateur* deveria fazer uso de uma das maiores vantagens que tem e que todos os profissionais invejam: a chamada liberdade – tanto artística como física (DEREN, 2015a, p. 177 – tradução minha).⁶

Essa contraposição à Hollywood permeia grande parte de sua produção intelectual e artística, e podemos ver isso em seus filmes, que contrariam a narrativa clássica do cinema mais comercial. Outro ponto de conflito à produção industrial levantado por Deren é a divisão de trabalho, que faz o filme fugir ao controle do realizador; para ela, quanto menos pessoas envolvidas na criação do filme, mais controle o cineasta tem sobre a sua obra. No processo 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, 2015a, p. 69 – tradução minha).⁷

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

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

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

Em lugar de tentar pagar os salários de atores profissionais, uso meus amigos para que atuem em meus filmes. E, como a carga de significado e a projeção emocional do filme recaem, em realidade, sobre os efeitos visuais da câmera e da montagem, descobri que esses não profissionais são mais adequados às minhas necessidades (DEREN, 2015a, p. 61 – tradução minha).⁸

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

Pelo contrário, a ausência total de aparatos e de parafernalias mecânicas inspira uma exploração e um uso criativo de algumas dessas capacidades básicas da câmera que, subestimadas, foram rechaçadas em grande medida pelos profissionais. E o que é mais importante, quando os meios mecânicos são simples, a câmera não se converte em um monstro que reduz o artista a um ser impotente (DEREN, 2015a, p. 61 – tradução minha).⁹

Outros autores também já apontaram a importância e a potencialidade da câmera móvel, como Marcel Martin, para quem a câmera móvel aponta o avanço do cinema para um estágio artístico, abandonando o tecnicismo e corroborando para uma nova percepção na montagem (MARTIN, 1990, p. 83).

Deren também era contra o cinema dito improvisado, para ela, cada *frame* deveria ser planejado minuciosamente, e ela pretendia manter o controle de toda a sua produção. Jonas Mekas, cineasta que também foi amigo de Maya, escreveu: “Maya era totalmente contra o cinema improvisado, espontâneo e diarístico. Um filme, com todos os detalhes, tinha que ser planejado com o máximo de seriedade. Quando agora penso nas imagens de Maya, sei que todas foram cuidadosamente planejadas” (MEKAS *apud* RICE, 1999, p.

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

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

129). Deren defendia a total consciência e racionalização no momento de feitura da obra, o que a afasta das concepções surrealistas, muitas vezes atribuídas a ela. Em *Um anagrama de ideias sobre arte, forma e cinema*, ela escreve:

O homem é um fenômeno natural em si e suas atividades podem ser uma extensão e exploração de si mesmo como fenômeno natural, ou 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, 2015a, p. 91 – tradução minha).¹⁰

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

A semelhança mecânica entre a lente e o olho é, em grande parte, responsável pelo uso da câmera como um instrumento de registro mais do que um instrumento criativo, já que a função do olho é registrar. Porém, é na mente que está atrás do olho, onde o material registrado cobra significado e impacto. No cinema esta extensão foi ignorada. O significado do incidente ou da experiência foi visto no cinema como um atributo da realidade que está à frente da lente, mais do que como um ato criativo por parte do mecanismo e do ser humano que estão atrás da lente (DEREN, 2015a, p. 73 – tradução minha).¹¹

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

10 *El hombre es un fenómeno natural en sí y bien sus actividades pueden ser una extensión y exploración de sí 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.*

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

Meu propósito é chamar a atenção de todos os cineastas em potencial sobre aqueles elementos criativos que são únicos da câmera do cinema, de tal modo que seus esforços resultem em novos descobrimentos e novas formas, em lugar de imitar as formas criadas por outros meios. (DEREN, 2015a, p. 84 – tradução minha)¹²

Como uma cineasta experimental, e tendo a disposição apenas uma câmera 16mm, Deren explorava ao máximo os recursos de seu aparato e os elementos próprios do cinema, como a montagem, promovendo enquadramentos, efeitos e ligações de planos incomuns.

Por fim, com o propósito de não esgotar de imediato as concepções sobre cinema de Deren, encerro com uma citação tirada do texto *Declaração de princípios* (1959):

Meus filmes podem ser chamados poéticos, coreográficos, experimentais. Não estou me dirigindo a nenhum grupo em particular, mas a uma área especial e a uma faculdade determinada existente em qualquer ser humano: para a parte dele que cria mitos, inventa divindades e medita, sem um propósito prático, sobre a natureza das coisas. A verdade importante é a poética." (DEREN. 2015a, p. 24 – tradução minha)¹³

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo se insere como um recorte acerca das possibilidades de se pensar o cinema de Maya Deren, além de fazer parte de uma pesquisa de mestrado em andamento. Procurei, aqui, trazer alguns pontos centrais do pensamento fílmico de Deren, articulando com aspectos de sua vida e trajetória que moldaram seus interesses e seu processo criativo, porém, sem esgotá-los, algo, me creio, que talvez nem seja possível e desejável, dada a infinidade de interpretações e inserções de seu pensamento.

Trouxe a abordagem da Teoria de Cineastas, campo que vem se desenvolvendo mais sistematicamente nos últimos cinco anos, em especial no Brasil e em Portugal, pelo processo metodológico de se pensar o cinema através das produções dos próprios cineastas. Levando em consideração a quantidade de material teórico que Deren nos legou, julgo importante trazer aos debates sobre cinema o pensamento dereniano acerca dessa arte e, em especial, para pensar o seu próprio trabalho.

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

13 *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 determinada 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.*

Ao longo de toda a sua produção teórica percebe-se que Deren opta não por uma mudança de ideias e conceitos, mas sim por um aprofundamento e amadurecimento desses, que culminam visualmente em seus filmes. Maya, como seu nome pode sugerir, é múltipla, mas também estável, sem conflitar em relação ao seu processo criativo ao longo da vida. Embora tenha dado, pouco a pouco, mais importância aos aspectos da dança em seus filmes, terminando com uma abordagem antropológica, as defesas criativas permaneceram constantes: o uso da câmera não apenas como registro, mas como criação própria do cinema; atrizes e atores não profissionais (incluindo ela própria) em seus filmes; um rígido processo de planejamento das obras; número reduzido de profissionais trabalhando consigo, entre outros.

Além de cineasta e escritora, Deren também teve papel fundamental, em sua época, na distribuição e divulgação de seus filmes e de outros cineastas independentes. Manteve um compromisso de possibilitar espaços para que esse cinema – contra a produção industrial dos grandes estúdios – pudesse se desenvolver. Portanto, alinou seu discurso à prática.

Embora seja mundialmente conhecida por admirados, pesquisadores e entusiastas do cinema, cabe refletir porque sua obra e seu pensamento pouco ainda aparecem em livros sobre o cinema, se mantendo restrita mais a pessoas especificamente ligadas à área cinematográfica. Acredito que, como pesquisadora, agradecendo também e referenciando os que passaram antes de mim pela obra de Deren, é papel fundamental a divulgação, reflexão e inserção dessa cineasta a um número maior de pessoas, facilitando esse acesso às informações e produções derenianas.

REFERÊNCIAS

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

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

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Tradução José Gatti e Maria Cristina Mendes. **Devires**, Belo Horizonte, Fafich-UFMG, v. 9, n. 1, 2012. (p.128-149). Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215/84>. Acesso em: 22 nov. 2020.

DEREN, Maya. Declaración de principios. 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. El cine como forma de arte. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015 (p. 67-78).

DEREN, Maya. Haciendo películas con una nueva dimensión: el tiempo. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015 (p. 79-85).

DEREN, Maya. La magia es nueva. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015 (p. 58-66).

DEREN, Maya. Montaje creativo. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015 (p. 146-156).

DEREN, Maya. Un anagrama de ideas sobre arte, forma y cine. In: **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015 (p. 86-145).

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

LÓPEZ, Carolina Martínez. Maya Deren: **Esferas, imágenes y poéticas entre lo visible y lo invisible**. 2011. 438f. Tese (doutorado em Belas Artes) - Universidad de Castilla – La Mancha, 2011. (Não publicada).

MARTINS, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dina livros, 2005.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, São Paulo, 2006. (p. 229-250). Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65628>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

RICE, Shelley. **Inverted Odysseys**: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman. Massachusetts: Institute of Technology, 1999.

Recebido em: 22/11/2020

Aceito em: 27/02/2021