



PONSO, LUCIANA CAO. “Um salto de Maya Deren em direção à videodança”. Rio de Janeiro: UFF; mestrandia; Ana Beatriz Fernandes Cerbino. Bailarina e Pesquisadora.

RESUMO

Este estudo traz uma reflexão sobre a cineasta Maya Deren (1917-1961) a partir da sua trajetória no cinema experimental ou *avant garde* em direção ao que entendemos hoje por videodança propondo não uma linha do tempo, mas como a relação corpo-câmera atravessa o século XX fazendo alterar os dois campos: dança e cinema. Sua grande inventividade se dá pelo fato de que a artista não tratava da dança de forma documental ou como uma simples dança filmada, mas sim como filme-dança, trazendo a interface entre as duas artes do movimento. O estudo almeja refletir a relação coreográfica e cinematográfica surgida nas obras desta artista bem como os desdobramentos acerca da interface dança e cinema, como a videodança. A influência de Maya Deren interferiu em novas formas de pensar tempo e espaço onde bailarinos, coreógrafos, videastas e cineastas puderam traçar novos rumos para a relação corpo-câmera.

Palavras-chave: Maya Deren, videodança, cinema experimental.

ABSTRACT

This study considers the implication of the body of work of Maya Deren (1917-1961), experimental or *avant garde* filmmaker, on the development of what we refer to today as videodance, proposing not a linear progression over time, but how the a relationship of the body with the camera throughout the 20th century impacted both dance and cinema. Her innovation as an artist was not to capture dance on film as means of documentation, but to create film-dance, which aligned the two movement arts. This study aims to trace the relationship between choreography and cinematography that was initiated in the work of this artist as well as the developments that reflect the relationship between dance and cinema, such as videodance. Her work laid the foundation for new ways of considering time and space, enabling ballerinas,

choreographers, *video* artists and filmmakers to take the body-camera dynamic to new levels.

Keywords: Maya Deren, videodance, experimental cinema.

Ao entrar em contato com a obra de Maya Deren (1917-1961) encontra-se um dos panoramas mais complexos na relação entre dança e cinema. Tal complexidade pode ser atribuída a uma série de fatores: a inaugural relação entre coreógrafo e diretor, o equipamento 16 mm e a interdisciplinaridade entre linguagens artísticas. Precursora da vanguarda da década de 1940, sua visão de arte rompeu fronteiras impossibilitando classificar sua obra em alguma corrente artística.

Nascida Eleanora Derenkowsky, na Ucrânia, desenvolveu praticamente toda sua carreira nos Estados Unidos onde ficou conhecida como precursora do cinema *underground* ou experimental. Seu trabalho é a mostra mais significativa da hibridação das artes, ao integrar em seus filmes elementos da poesia, teatro, dança e artes visuais, além de aproximar conceitos da filosofia e antropologia, fazendo da sua obra algo extremamente atual até mesmo para os dias de hoje.

Seguindo Loie Fuller e predecessora de Yvonne Rainer, Maya Deren pertence com essas mulheres, a uma linhagem que na aproximação entre dança e cinema, ao longo do século XIX e XX, deu novos rumos para esta interface. Loie Fuller (1862-1928), bailarina e atriz norte-americana, uma das pioneiras da dança moderna, foi precursora também das técnicas de iluminação cênica quando projetava luzes de diferentes cores nos longos tecidos acoplados ao seu figurino aliando conhecimentos de óptica, química e eletricidade em uma atitude transdisciplinar. E Yvonne Rainer (1934), expoente da dança pós-moderna, iria mais tarde desenvolver abordagens práticas e teóricas para falar sobre a dança na tela (BRANNIGAN, 2011).

Foi com Maya Deren, contudo, que o desenvolvimento entre cinema e dança tomou proporções radicais. Deren liderou a revolução ocasionada pelo surgimento do equipamento 16mm, que mais econômico e portátil deu ao filme uma expressão artística pessoal: “A câmera muda o olhar do

coreógrafo, o corpo do cinegrafista, o olhar do cineasta, o corpo que dança e a sua representação.” (SPANGUERO, 2003, p.34 e 35). Distante do sistema hollywoodiano, Deren procurava uma nova forma de lidar e criar com a câmera. Antes do cinema, sua aproximação com a poesia foi de certa forma frustrada pela incapacidade de pensar além de imagens:

“O que existia na minha mente era essencialmente uma experiência visual. A poesia foi um esforço de colocar imagens em palavras. Ao ter uma câmera nas mãos, foi como voltar para casa, foi como poder fazer o que eu sempre quis sem a necessidade de traduzir em palavras.” (DEREN, 2008)

Segundo Walter Benjamin foi graças ao cinema e à dinâmica de seus décimos de segundos que conseguimos abrir um imenso campo de ação do qual antes não suspeitávamos. Benjamin afirma que a natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos ao substituir o espaço onde o homem age conscientemente por um outro onde sua ação é inconsciente. Sabemos como pegar uma colher, mas há todo um jogo entre a mão e o metal que ignoramos e é neste terreno que: “...a câmera penetra com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. (BENJAMIN, 1994, p. 189)

Os domínios da escala de tempo e espaço no cinema são procedimentos que lhe conferem o estatuto de linguagem com seus códigos específicos. Antes de dar prosseguimento a interface dança e cinema vale ressaltar aspectos relevantes da linguagem cinematográfica através de códigos: movimentos de câmera (*travellings*, panorâmicas, trajetórias realizadas com gruas); variações do plano (plano de conjunto, de semi-conjunto, plano médio, plano americano, *close-up*), as mudanças no ângulo de filmagem (enquadramento frontal, inclinado, *plongée* e *contra-plongée*); efeitos (fusões, janelas); aceleração, câmera lenta, reversão, foco, e assim por diante. (METZ, 1980, p.159). Para esta artista, o cinema seria o lugar privilegiado onde poderíamos abandonar as realidades conhecidas para adentrar, com uma atitude de receptividade inocente que permita a percepção e a experiência de uma nova realidade. Quase como em um ritual, como algo sagrado diante do desconhecido, o desejo era de que adentrássemos num novo mundo. Para isso não vai utilizar-se de estruturas

narrativas e descritivas e sim de outras formas de significação através da potência criadora da câmera. Mais especificamente ao fato de que é a câmera que possibilita a manipulação de tempo e espaço. Em seus filmes vemos o uso de cortes, de aceleração da imagem, câmera lenta e reversão. Sua narrativa é em espiral como são as obras do surrealismo: não há uma linearidade, nem hierarquias.

Em sua defesa da montagem que obedece aos imperativos únicos da imaginação, a proposta surrealista implica numa agressão direta as convenções da decupagem clássica. Em vez de caminhar em direção a uma ilusão de continuidade, a montagem cria uma cadeia associativa de imagens que frustra as expectativas de quem espera uma narração trivial com referências de espaço e tempo claras. (XAVIER, 2005, p. 113)

Segundo Xavier, a obra de Deren quando nega o cinema narrativo lógico-causal e quando recusa um espaço-tempo contínuo está de acordo com estratégias do surrealismo como disjunção e descontinuidade porém sobre outra perspectiva. Deren não via-se como pertencente ao movimento surrealista por duas razões: primeiro porque no processo de criação de sua obra não havia espaço para o acaso ou azar, a forma dos seus filmes parecia caótica para o espectador, mas a artista tinha um forte controle de todos os elementos que faziam parte do trabalho. Segundo, que o surrealismo representava a realidade de uma forma distorcida, transformando pessoas, objetos, lugares, enquanto que nos filmes de Deren a realidade permanece como a conhecemos, embora as vezes onírica.

A centralidade do corpo nos filmes de Deren fez com que fosse também pioneira de uma linguagem posterior como a videodança. Nos seus filmes podemos elaborar com mais complexidade a relação corpo-câmera. Percebe-se na obra de Deren uma invasão das especificidades coreográficas e cinematográficas quando experimenta a montagem como composição coreográfica:

“Destruir as figuras coreográficas cuidadosamente concebidas para o espaço de um palco teatral e uma audiência frontal fixa. (...) O espaço cinematográfico – o mundo inteiro – transforma-se num elemento ativo da dança ao invés de ser um espaço no qual a dança tem lugar. E o bailarino partilha com a câmera e com a montagem uma responsabilidade partilhada pelos próprios movimentos. O resultado é uma dança fílmica que apenas pode ser executada no cinema”. (DEREN, 2008)

Dois filmes da primeira fase de Maya Deren são ilustrativos do seu

interesse pela coreografia para a câmera: *A Study in Choreography for Camera* de 1945 e *Ritual a Transfigured Time* de 1946. É interessante notar que a própria tradução dos títulos apontam para a proposta teórica da artista: “Um estudo em coreografia para a câmera” e “Ritual para um tempo transfigurado”. Assim nos libertamos do universo da *mimesis* para penetrar no círculo ritual do “mundo da obra”. (Culturgest, 2005).

A Study in Choreography for Camera, realizado com o bailarino Talley Beatty, explora as possibilidades de montagem por meio das nuances entre velocidades da imagem especializando a progressão dos gestos. Na cena inicial, vemos um plano geral do bailarino em uma floresta realizando movimentos lentos e contínuos. A câmera faz um *travelling* para a esquerda dando ideia de continuidade, porém o mesmo bailarino aparece diversas vezes como se pudesse estar em dois lugares ao mesmo tempo. Já com a câmera fixa, uma frase coreográfica é executada em um plano para depois ser continuada em outro espaço: de uma perna que inicia um movimento de descida em uma floresta, continua a descer e encosta no chão na sala de uma casa. Um *close-up* do rosto do bailarino com o rosto de duas estátuas ao fundo criando profundidade nos faz perceber um extra-campo do corpo, quando este executa giros rápidos de dança, porém só visualizamos o detalhe da cabeça. Em câmera lenta, e filmado de baixo para cima, vemos o bailarino sobrevoar num salto para chegar novamente em um dos planos iniciais. Ao descrever a cena deste filme, onde o bailarino Talley Betty desenvolve um movimento de pernas em uma paisagem e dá continuidade ao movimento dentro de um espaço fechado como uma sala, Ismail Xavier afirma que há uma lógica interna indiferente aos limites de espaço e tempo impostos pela gravidade. Porém situa onde Deren vai diferenciar-se do gesto surrealista:

“...tal gesto do dançarino, calculado e cheio de disciplina, prevalece sobre a natureza porque ele constitui uma forma. Porque longe dele manifestar uma liberação do inconsciente, ele é produto das forças organizadoras da cultura e da consciência humana. (XAVIER, 2005, p.115)

A grande inventividade de Deren se dá pelo fato de que a artista não tratava da dança de forma documental ou como uma simples dança filmada, mas sim como filme-dança, trazendo a interface entre as duas artes do

movimento. Tanto no deslocamento do bailarino do espaço teatral para espaços móveis e voláteis ou no uso de elementos não coreográficos, segundo a artista, o que faz deles filmes-dança "...é que todos os movimentos – estilizados ou acidentais, corpo inteiro ou em detalhe – estão ligados uns aos outros, por um lado, no imediato e, por outro, na totalidade do filme, segundo um conceito coreográfico." (DEREN, 1996).

Em *Ritual a Transfigured Time*, a protagonista cria uma relação peculiar com o tempo: está inserida no contexto, mas de uma forma contemplativa, quase onírica. Subconsciente, realidades paralelas, abstracionismo revelam o tom deste filme em que, através da coreografia dos corpos orgânicos, no desempenho de um ritual, criam uma dimensionalidade espacial do tempo.

"Apercebo-me que penso cada vez mais em termos de movimentos naturais não adquiridos – os movimentos das crianças quando implicadas nos seus jogos, dos adultos quando se deslocam na noite – como elementos que, manipulados ritmicamente na rotação e na montagem, podem ser relacionados numa estilização de dança. É uma espécie de extensão da teoria do filme-dança... a utilização de movimentos informais, de tipo espontâneo, para criar um todo formalizado. (DEREN, 1996)

Jacques Rancière no seu texto "De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema" (2001) sugere que haveria uma modernidade cinematográfica que se oporia ao cinema clássico através da diferença de dois tipos de imagem: imagem-movimento e imagem-tempo. Rancière conclui que estas não são imagens opostas correspondentes a duas eras do cinema e sim que seriam dois pontos de vista sobre a imagem:

Filosofia da natureza, a imagem-movimento nos introduz, pela especificidade das imagens cinematográficas, ao infinito caótico das metamorfoses da matéria luz. Filosofia do espírito, a imagem-tempo, nos mostra através das operações da arte cinematográfica, como o pensamento oferece uma potência própria à medida desse caos. (RANCIERE, 2001)

Ao vermos dança nos primórdios do cinema poderíamos antever uma modernidade cinematográfica se concordássemos com Deleuze? E se estivéssemos de acordo com Rancière? Poderíamos pensar que a dança a partir desses instantes coreográficos condensariam os dois pontos de vista sobre a imagem, tanto que a dança surge como imagem organizada segundo a lógica do esquema sensório-motor, concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens (imagem-movimento), quanto

como criadora de situações óticas e sonoras puras que não se transformam necessariamente em ações (imagem-tempo). Fato é que a dança no cinema de Deren inaugura uma dimensão inventiva para as duas linguagens e que vai atravessar o século XX complexificando e extremando a relação coreográfica e cinematográfica para um lugar de entrelaçamento.

Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf. *Film als Kunst*, Berlim, 1932.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: 7.ed., 1994.
- BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRANNIGAN, Erin. *"Dancefilm: Choreography and the Moving Image"*. Nova York: Oxford University Press, Inc.
- CALDAS, Paulo. *Dança em Foco, vol 4: Dança na Tela*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.
- DEREN, Maya. *Essencial Deren: Collected Writings on Film*. Nova York: Documentext, 2008.
- SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- RANCIERE, Jacques. *"De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema"*. Le Seuil, 2001.
- XAVIER, Ismail. "A vanguarda" In: *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. pp.99-125.