

## NOTAS SOBRE MAYA DEREN E A COREOGRAFIA NO CINEMA

Maurício Barbosa Lima<sup>1</sup>  
Guilherme Barbosa Schulze<sup>2</sup>  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)  
Artes - Dança/Artes do Movimento

### Resumo:

O cinema feito pela cineasta ucraniana Maya Deren talvez tenha a intenção de criar uma “nova realidade” ao subverter, transformar e resignificar imagens. Um espelho passa a ser mais que somente um instrumento no qual podemos ver nossa própria imagem. Quando Maya coloca fragmentos de um espelho no mar, está sugerindo um tensionamento de seu sentido cotidiano, ampliando as possibilidades de leitura. Coreograficamente, para que essa subversão de significados aconteça, Maya Deren recorre, por exemplo, a uma movimentação corporal não-cotidiana, a enquadramentos de câmera que não apenas testemunha, mas também “dança” juntamente com o interprete, e à montagem que potencializa esse tensionamento de significados. Para compreender um pouco mais o trabalho de Maya Deren, utilizamos uma proposta de análise voltada para a videodança sugerida por Schulze (2012). A imagem é percebida em três dimensões possibilitando algumas percepções sobre determinado trabalho. Propomos um olhar sobre Maya Deren em dimensões.

**Palavras-chave:** Maya Deren; Videodança; Subversão da realidade.

---

<sup>1</sup> Estudante de licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba. Desenvolve pesquisas direcionadas para o estudo do corpo, com ênfase na repetição do movimento. Atualmente dirige um trabalho prático (Experimento Desejo). Trabalho este participante da pesquisa Repetição da Diferença em Pina Bausch, da qual é aluno pesquisador PIVIC. É também pesquisador voluntário do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre o Corpo Cênico (NEPCênico).

<sup>2</sup> Possui graduação em Música pela Universidade Federal da Paraíba (1987), especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (1989), mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1997) e doutorado em Estudos da Dança pela University of Surrey - Inglaterra (2005). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal da Paraíba, onde coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre o Corpo Cênico (NEPCênico). Atua na área de dança e teatro, com ênfase em processos de criação coreográfica, análise do movimento, interfaces com as novas tecnologias e videodança. Atualmente coordena o projeto de pesquisa Dança em 2D: contingências e transformações e o Grupo de videodança ContemDança 2.0 .

Eleanora Derenkovskaya, mais conhecida como Maya Deren, nasceu na Ucrânia em 1917. Foi pioneira através de suas experimentações cinematográficas, fazendo uma ligação das vanguardas europeias com os filmes experimentais. Fez parte de uma nova geração de cineastas que surgiu em meados da década de 60 desassociando-se das formas impostas pela indústria do cinema.

“Deren é estimada como modelo de independência e realizadora que evitou as regras que regiam o cinema americano, inspirando uma nova geração de cineastas *avant-garde*.” (BAPTISTA; MASCARELLO, 2008, p.237)

De acordo com Ranieri Brandão (2011), Maya Deren criava uma atmosfera fantástica para seus filmes a partir da realidade. Ela utilizava de objetos reais subvertendo-os quanto a sua função.

“Seu ‘realismo’, se é que se pode chamar assim, o encontro entre a lógica dos movimentos e sua relação com o espaço e com a duração, não é exatamente um local fantástico: é um local fantasiado pela técnica e pela ideia. É um “mesmo local”, mas revisto, tocado, um pouco mudado.” (BRANDÃO, 2011)

A criação dessa “nova realidade”, que preza pela imaginação, subjetividade de quem assiste, provavelmente tenha o intuito de alcançar a exteriorização do interior. Para isso a cineasta investe na montagem do filme. Substitui-se o início, meio e fim de uma história, por uma sequência de fatos não-lineares enquanto a sonoplastia nunca é gerada pela cena, mas acrescentada na pós-produção. Um exemplo é o filme “*Meshes of the Afternoon*” (1943), no qual percebemos em muitos momentos sons percussivos, que tendem a sincronizar com movimentos e cortes. Podemos observar também que essa sonoplastia percussiva, embora algumas vezes marquem uma pulsação, não estruturam um ostinato nem seguem uma sequência linear, podendo variar de acordo com a exigência da cena.

Outra forte característica nos trabalhos da cineasta ucraniana é a descontinuidade espaço-temporal, como se percebe no filme “*At Land*” (1944). Ora a cena acontece numa floresta, ora numa sala de reunião. O que liga essa descontinuidade espacial é um corpo em movimento, interpretado pela própria Maya Deren. No início do filme ela está como se estivesse escalando um fragmento de árvore abandonado numa praia (Fig. 1 em anexo). Porém, quando uma de suas mãos chega ao topo acontece a quebra espacial e agora a cena se instaura numa sala de reuniões.

A preocupação de Maya Deren em fazer com que o cinema seja um meio para instigar sensações interiores, a fez desenvolver uma classificação para o cinema. Em uma palestra ministrada pela cineasta ucraniana dentro do simpósio “*Poetry and the Film*” em 1953 ela divide o cinema em dois modelos: horizontal e vertical. O primeiro refere-se a filmes fortemente influenciados pela linearidade narrativa, no qual uma ação provoca outra ação. O segundo, também chamado de estrutura poética, não se preocupa com o desenvolvimento de uma história, mas busca utilizar elementos que instiguem emoções interiores. (Deren apud BRANNINGAN, 2002)

Maya Deren produziu filmes que questionavam a fronteira entre cinema e dança utilizando o recurso espacial e temporal do cinema para permutar variados movimentos articulados na nova coreografia que pretendia criar (GUIMARÃES 2004, p. 97). Em 1945 produziu “*A Study in Choreography for Camera*” (1945) de apenas dois minutos no qual se percebe uma coreografia especificamente pensada para a tela. Focos, efeitos e cortes não são usados apenas para registrar uma dança, mas também para potencializar o movimento executado pelo bailarino em relação à imagem produzida. A montagem é uma forte colaboradora na criação dessa “nova realidade” tão presente nas obras de Maya Deren. No filme “*Meshes of the Afternoon*” (1943), uma chave some abruptamente das mãos da cineasta. Em “*The Very Eye Of Night*” (1958) utiliza-se o efeito negativo nos corpos dos bailarinos que dançam em um pano de fundo preto com pontos brancos, podendo ser lido como o céu (Fig. 2 em anexo). “*Ritual in Transfigured Time*” (1946), por sua vez, usa o efeito de congelar por poucos segundos algumas cenas, interrompendo, desta forma, a continuidade dos movimentos.

Nesses exemplos percebemos uma preocupação da cineasta ucraniana, não apenas captando os movimentos como registro de imagens, mas todos os elementos cinematográficos são pensados e dinamizados, de forma que possam convergir para uma proposta coreográfica para a tela. Maya Deren talvez seja considerada uma das principais referências históricas da videodança atual ao propor essa dinamização coerente entre os recursos cinematográficos e o corpo do intérprete. Essa forte característica nos trabalhos da cineasta, provavelmente é resultado da sua participação em todas as etapas de produção e pós-produção do filme. Em seu primeiro trabalho (“*Meshes of the Afternoon*”) ela filma, interpreta e

monta junto com seu marido Alexander Hackenschmied, um cineasta profissional que segundo Adams Sitney (2002) exerce a função (no filme citado) de diretor, cameraman e editor, junto com a esposa. A presença influente de Maya Deren em todas as etapas de criação dos filmes é um fator determinante para uma coesão entre o que ela queria propor com seus filmes e os elementos cinematográficos usados.

A partir da proposta de análise contida no artigo “Coreografando Videodança”, do pesquisador Guilherme Schulze (2012), estabeleceremos aqui uma análise do filme mudo *A Study In Choreography For Camera* (1945) de Maya Deren com performance do bailarino Talley Beatty. Schulze (2012) propõe a decupagem de uma obra em dimensões. Partindo das teorias desenvolvidas pelo analista de movimento Rudolph Laban (1879-1958), Schulze (2010) divide em três dimensões a análise de uma videodança. A *dimensão primária* refere-se a percepção do espaço, sons, movimentos, dinâmica e o corpo do performer na locação ou espaço material onde ocorre a gravação das imagens. Na *dimensão secundária* é levado em conta o olhar da câmera através dos planos, assim como possíveis movimentações, enquadramentos, recortes, relações com o corpo filmado e sons produzidos por quem filma. Só na *dimensão terciária* analisar-se-á o papel da edição na videodança ou a montagem no caso do filme.

*A Study In Choreography For Camera* tem a duração de pouco mais de 2 minutos e apresenta um bailarino executando movimentos de dança em diferentes locações ligadas pela instantaneidade. Na *dimensão primária* temos um corpo de um homem jovem (Talley Beatty), vestido apenas com uma calça de malha preta; seus movimentos aparentam ser de dança moderna, sem relações diretas com o ambiente e os objetos a sua volta. Logo no início do filme apresenta uma movimentação de tempo sustentado, mas tende a acelerar gradativamente durante os primeiros minutos de filme. Os espaços ou ambientes nos quais o bailarino realiza a coreografia são: floresta, uma sala-de-estar e um grande salão (Fig. 3 em anexo). Desta forma, percebemos ambientes abertos e fechados com luz natural.

Na *dimensão secundária* temos no início do filme uma panorâmica mostrando uma floresta de betuláceas, segundo Amy Greenfield (2002). Após essa panorâmica a câmera eleva-se um pouco e mostra apenas o rosto e uma parte do braço elevado do bailarino que se encontra bem próximo a câmera. Em seguida, a câmera

apresenta-se em plano geral como testemunha, mostrando todo o corpo do bailarino em movimento. Neste momento surge outro espaço (sala-de-estar) enquadrando apenas a perna do bailarino. Quando ela toca o chão a câmera volta ao plano geral e então começa a variação de enquadramento em plano médio, close e novamente plano geral acompanhando a movimentação do intérprete. Na sequência o intérprete é percebido num grande salão com a câmera seguindo seus movimentos, ele começa bastante próximo da câmera, mas logo se distancia e novamente se aproxima. Neste momento, quando o intérprete apresenta-se bem próximo à câmera ela só enquadra suas pernas. Dando continuidade, agora a câmera mostra o bailarino executando giros focando em seu busto, cabeça e pernas, respectivamente. A partir de então a câmera passa a estar fixa em um local e apresenta apenas partes do corpo que passam à sua frente. Próximo ao final do filme o bailarino executa um salto que é visto pela câmera em contra-plongée. É como se o bailarino pulasse por cima da câmera, ultrapassando-a. O filme termina quando o intérprete é mostrado pela câmera de corpo inteiro num ambiente aberto (Fig. 4 em anexo).

Na montagem, componente da *dimensão terciária*, percebemos durante todo o filme a grande utilização de cortes. No início eles são utilizados para dar efeito de continuidade numa visão panorâmica de uma floresta de betuláceas. Temos a impressão de que a câmera faz um 360° em seu eixo mostrando o bailarino presente em várias partes do espaço ao mesmo tempo, como se ele fosse onipresente. Na floresta o bailarino eleva a perna, porém ela pousa numa sala de estar, dando ainda a impressão que o intérprete pode estar em vários lugares ao mesmo tempo. Os cortes ainda são usados para mostrar várias partes diferentes do corpo do performer ao executar uma movimentação. Esse recurso é utilizado nos minutos finais do filme quando o intérprete dá um salto; os cortes mostram a câmera focando partes variadas do corpo como: braços, pernas, tronco, mãos... O filme ainda utiliza em sua montagem o efeito sutil de aceleração e desaceleração do movimento. Um exemplo é quando o bailarino executa piruetas na frente de uma estátua de um Buda. De acordo com Amy Greenfield (2002), a câmera cria a ilusão de que é o bailarino que acelera o movimento, mas é Maya Deren que manipula na montagem o efeito de aceleração.

No caso do filme *A Study In Choreography For Camera* o bailarino parece estar em vários lugares ao mesmo tempo. Na *primeira dimensão* temos o indicativo de uma movimentação abstrata sem significados claros. O espaço é aparentemente reconhecível, porém os movimentos não-cotidianos executados nele indicam uma outra realidade, fora do cotidiano. Já na *segunda dimensão*, o olhar da câmera, preocupa-se em ambientalizar os espaços e mostrar os movimentos não-cotidianos. A câmera executa também enquadramentos que dão margem à edição para produzir os efeitos necessários. A *terceira dimensão* por sua vez, é o acabamento de todo o material produzido. A montagem potencializa a ideia de uma outra realidade, possibilitando efeitos que não seriam possíveis sem a intervenção dos recursos cinematográficos, como por exemplo, ralentar um salto a ponto de que a força da gravidade não interfira em sua velocidade.

Maya Deren tem um objetivo: modificar, subverter a realidade. Câmera, corpos e montagem dinamizam-se para que se crie uma “outra realidade”. Realidade esta repleta de símbolos. Imagens que rompem com o sentido denotativo. Podemos lê-las a partir da nossa subjetividade. Para que se alcance o objetivo descrito, a cineasta ucraniana pensa o filme desde a sua gravação até a montagem. Ela está presente em todas as etapas: modificando, sugerindo, tensionando a fronteira entre filme-dança. Nos trabalhos de Maya, a câmera e a montagem “dançam” juntamente com o interprete.

## **Anexos**



Fig. 1 - Filme: "*At Land*" (1944)



Fig. 2 - Filme: "*The Very Eye Of Night*" (1958)



Fig. 3 - Filme: "A Study In Choreography For Camera" (1945)





Fig. 4 - Filme: "A Study In Choreography For Camera" (1945)

## Referências Bibliográficas

BACHMAN, Rebecca. *In the Mirror of Maya Deren*. Senses of Cinema, Austrália, ed. 35. abr./jun. 2005 Disponível em: [http://www.sensesofcinema.com/2005/cteq/mirror\\_maya\\_deren/](http://www.sensesofcinema.com/2005/cteq/mirror_maya_deren/) Acesso em: 25 de fevereiro de 2012.

BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Org.) American new wave ou new american cinema. In: \_\_\_\_\_. *Cinema Mundial Contemporâneo*. São Paulo: Papyrus, 2008.

BRANDÃO, Raniera. *Tempos de um realismo particular*. Filmografia, ed. 05. mai./jun. 2011. Disponível em: [http://www.filmologia.com.br/?page\\_id=3121](http://www.filmologia.com.br/?page_id=3121) Acesso em: 25 de fevereiro de 2012.

BRANNINGAN, Erin. *Maya Deren, Dance, and Gestural Encounters in Ritual in Transfigured Time*. Senses of Cinema, Austrália, ed. 22. set./out. 2002. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/2002/22/deren/> Acesso em: 25 de fevereiro de 2012.

COUTO, Flávia. *Mitopoéticas do corpo*. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Artes cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DEREN, Maya. *Meshes of the Afternoon*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4S03Aw5HULU>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2012.

\_\_\_\_\_. *The Very Eye Of Night*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sk6xYt1J9fU&feature=c-shelf-119>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2012.

\_\_\_\_\_. *At Land*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=t4tRvoDulKc&feature=related> Acesso em: 05 de março de 2012.

\_\_\_\_\_. *A Study In Choreography For Camera*. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=OnUEr\\_gNzwk&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=OnUEr_gNzwk&feature=related) Acesso em: 05 de março de 2012.

\_\_\_\_\_. *Ritual in Transfigured Time*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ctFPRLtSWg8&feature=related> Acesso em: 06 de março de 2012.

FEITOSA, Charles. *Traduções do corpo na dança e no cinema*. O Percevejo Online, Rio de Janeiro, v.2, n.1. 2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1367> Acesso em: 25 de fevereiro de 2012.

FILHO, Ricardo Lessa. *A montagem e a locomoção*. Filmografia, ed. 05. mai./jun. 2011. Disponível em: [http://www.filmologia.com.br/?page\\_id=3147](http://www.filmologia.com.br/?page_id=3147) Acesso em: 25 de fevereiro de 2012.

GREENFIELD, Amy. The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Envisioning Dance: On film and video*. EUA: Mitoma e Routledge, 2002.

GUIMARÃES, Dinara Machado. *Voz na luz: Psicanálise e Cinema*. Rio de Janeiro: Garamond. 2004.

HASLEM, Wendy. *Maya Deren*. Senses of Cinema, Austrália, ed. 23. nov./dez. 2002 Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/> Acesso em: 25 de fevereiro de 2012.

JUNG, Carl G. FRANZ... [et al]. *O homem e seus símbolos*. Tradução de: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

NUNES, Ana Paula. *Cinema, dança, videodança* (entre-linguagens). 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 2009.

PATRICE, Pavis. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob s direção de: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1982.

SCHULZE, Guilherme Barbosa. Um olhar sobre videodança em dimensões. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, São Paulo. Anais... São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Guilherme%20Barbosa%20Schulze%20> Acesso em: 11 de fevereiro de 2012

\_\_\_\_\_. Coreografando videodança: O contemdança 2 como laboratório de criação. *Anais do II Congresso Nacional de pesquisadores em dança - ANDA*. Julho, 2012 Disponível em: [http://www.portalandia.org.br/anais\\_2012/3/COMUNICACOES-ORAIIS/GUILHERME-BARBOSA.pdf](http://www.portalandia.org.br/anais_2012/3/COMUNICACOES-ORAIIS/GUILHERME-BARBOSA.pdf). Acesso em: 11 de agosto de 2012.

SITNEY, Adams. Meshes of the afternoon. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. New York: Oxford University Press, 2002. Disponível em: [http://www.peripatetic.us/womenFILM/Meshes\\_of\\_afternoon.pdf](http://www.peripatetic.us/womenFILM/Meshes_of_afternoon.pdf) Acesso em: 25 de fevereiro de 2012.

VIEIRA, João Luiz. Câmera, olhar, corpo em movimento: Maya Deren. In: *Cartografia Rumos Dança*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. (Orgs).

