

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
23 de Julho de 2022
DOUBLE-BILL

MESHES OF THE AFTERNOON / 1943

*Um filme de Maya Deren
e Alexander Hammid*

Argumento e montagem: Maya Deren; co-realização de Alexander Hammid / *Diretor de fotografia* (16 mm, preto & branco): Alexander Hammid / *Música:* Teiji Ito (acrescentada em 1959) / *Interpretação:* Maya Deren, Alexander Hammid.

Cópia: sem diálogos / *Duração:* 14 minutos / *Estreia mundial:* Nova Iorque (cinema Provincetown Playhouse), 1946, juntamente com **At Land** e **A Study for the Choreography of the Camera** (ambos de Maya Deren), num programa intitulado **Three Abandoned Films** / *Inédito comercialmente em Portugal.*

O filme passa em duplo programa com ALPHAVILLE (folha em separado) e a sessão decorre sem intervalo.

*“Num anagrama, todos os elementos existem
numa relação simultânea. Por conseguinte,
no interior do anagrama, nada vem em primeiro lugar
e nada vem em último lugar; nada é futuro e nada é passado;
nada é velho e nada é novo...
excepto talvez o próprio anagrama.”*

Maya Deren
prefácio a *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*

Maya Deren (1917-61) é ao mesmo tempo um personagem e um dos grandes nomes do cinema experimental no seu segundo período clássico, que teve lugar nos Estados Unidos da segunda metade dos anos 40 (o primeiro período clássico do cinema experimental teve lugar na Europa, nos anos 20). Judia ucraniana cujos pais se instalaram nos Estados Unidos quando ela tinha cinco anos, Maya Deren recebeu uma excelente educação. Foi secretária nacional da Liga da Juventude Socialista, diplomou-se em literatura, trabalhou com uma coreógrafa negra e casou-se em segundas núpcias com o fotógrafo e cineasta Alexander Hammid. Este, com o seu verdadeiro apelido, Hackenschmied, fizera-se notar antes da guerra no cinema do seu país natal, a civilizada Checoslováquia. É com ele que Maya Deren realiza o seu primeiro e mais célebre filme, **Meshes of the Afternoon** (“As Malhas da Tarde”), que será apresentado em público em 1946, numa sala do Greenwich Village, onde o casal era uma personalidade conhecida (a música, de autoria do terceiro marido de Deren, só seria acrescentada em 1959). Foi ao fazer este filme que ela adotou o pseudónimo de Maya, que significa “ilusão” em hindu. Neste mesmo ano, publica um dos textos teóricos fundamentais do cinema americano, um opúsculo de cinquenta páginas intitulado *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. Neste texto, Maya Deren define-se como uma artista clássica, para marcar a sua diferença com a “*irracionalidade romântica*” do Surrealismo e as preocupações gráficas do cubismo, duas correntes divergentes, cujo peso no cinema de vanguarda europeu fora e ainda era enorme. Em fins dos anos 40, apaixonou-se pelas religiões africanas do Haiti, onde faria várias estadias. Escreveu um livro sobre os ritos haitianos e encetou um filme, que ficou inacabado e seria completado depois da sua morte. Por conseguinte, passou da vanguarda nova-iorquina, com os seus fortes laços com a cultura europeia, ao cinema antropológico, por mais amadora que fosse em antropologia. Além de deixar alguns poucos filmes marcantes, Maya Deren fez de si mesmo um personagem (uma espécie de versão modernizada de Isadora Duncan), algo que foi reforçado pela sua morte prematura.

Historicamente, Maya Deren é considerada a fundadora do cinema experimental americano, mas em caso algum uma desajeitada “precursora”, cujo trabalho amador e incompleto teria sobretudo o mérito de abrir caminhos para as gerações mais novas. É uma importante cineasta por direito próprio, como pode constatar qualquer espectador de **Meshes of the Afternoon**, **At Land** e **Ritual in Transfigured Time**. P. Adams Sitney, um dos melhores conhecedores do cinema de vanguarda ou experimental americano, observa que “segundo a tradição, o cinema de vanguarda desapareceu bruscamente na Europa pouco depois da aparição do som e cerca de doze anos depois renasceu nos Estados Unidos, quando Maya Deren e Alexander Hammid realizaram **Meshes of the Afternoon**”. O ilustre crítico diz que esta genealogia é “fictícia”, mas torna legíveis “as diferenças críticas e o modo de continuidade entre a vanguarda americana e a europeia”. A partir de meados dos anos 30, os nova-iorquinos podiam ver no MOMA filmes de Hans Richter, Léger, Man Ray, René Clair, Dalí e Buñuel, que se tornariam clássicos da vanguarda (talvez já o fossem). **Le Sang d’un Poète**, de Cocteau, tivera distribuição comercial e desde então Cocteau sempre teve mais prestígio artístico em Nova Iorque do que em Paris. Com a sua estrutura cíclica e a sua nítida associação ao sonho, **Meshes of the Afternoon** (co-realizado e fotografado por Alexander Hammid, não nos esqueçamos) é um filme que se insere numa importante tradição do cinema experimental, que nasce em Buñuel/Dalí e Cocteau. Esta filiação engendraria por seu turno aquele que P. Adams Sitney aponta como o género dominante do cinema de vanguarda americano dos anos 40 e 50, o *trance film*. Segundo o dicionário Webster, *trance* significa “arrebato; êxtase; transporte; estado cataléptico ou hipnótico; estado mediúnico”. Como assinala Sitney, num *trance film* “um protagonista sonâmbulo erra numa paisagem ameaçadora ou numa casa misteriosa, em busca da revelação da sua própria sexualidade”. De modo metafórico e por vezes literal, esta paisagem e esta casa têm algo de um grupo de ruínas. No interior deste género, cada realizador trabalha com a sua imaginação pessoal, pois não há convenções impostas, embora possa haver clichés. **Meshes of the Afternoon** é um exemplo emblemático do *trance film* e é extremamente estruturado: há uma trama narrativa em filigrana, objectos recorrentes (a chave, a flor, a peça do jogo de xadrez) e temas visuais recorrentes, como a multiplicação da protagonista. Em **Ritual in Transfigured Time** (1945-46), esta temática e esta imagética serão retomadas como variantes de um mesmo tema, com a figura da mulher (a própria Maya Deren), que enrola um novelo, a malha (*mesh*) do seu filme inicial e cuja imagem final é o seu rosto em negativo, como se ela tivesse mudado de estado. E, de facto, na ótica, de uma artista experimental americana como Maya Deren, surgir na tela de um cinema era mudar de estado.

A obra de Maya Deren é pequena, mas de extraordinária solidez. Nada tem de uma curiosidade histórica, é um diminuto e rico arquipélago cinematográfico. Esta obra aguentou e aguenta variadas análises, do formalismo pernóstico de alguns estudiosos das vanguardas às “leituras” feministas mais simplórias. Num texto em homenagem a Maya Deren, Jonas Mekas, que a conheceu bem, assinala que o surrealismo era um tema muito delicado em qualquer conversa com ela. Deren “ficava possessa” à menor referência ao surrealismo na sua obra. Mekas achava que ela tinha razão em ficar possessa, pois na opinião dele os fortes elementos surrealistas em **Meshes of the Afternoon** lhe tinham sido impostos por Alexander Hammid e quando Meren começou a realizar filmes sozinha “virou-se para os rituais e afastou-se do surrealismo”. Mas o facto é que os seus filmes com elementos de fundo surrealista (ou seja, nos quais é importante a presença do sonho enquanto manifestação do subconsciente e que, por conseguinte, descendem da psicanálise) como **Meshes of the Afternoon**, **At Land** e **Ritual in Transfigured Time** são certamente o que ela fez de melhor. Mekas observa: “Todos os surrealistas e dadaístas tinham convergido para Nova Iorque e ela buscava uma escapatória para outra coisa. Isto é visível na expressão do seu rosto, particularmente num filme como **At Land**. Ela nunca chegou àquela outra coisa. Mas deu um grande salto nesta direcção em **Choreography for Camera**, um salto no espaço e no tempo. Aterrou à beira de um oceano e imobilizou-se ali, a olhar intensamente para o futuro, logo antes da explosão cultural dos anos 50 e 60”. Há, por conseguinte, uma certa contradição entre o corpo de trabalho principal e a atitude de Maya Deren, mas tanto uma como a outra são admiráveis.

Antonio Rodrigues