

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

AVA SILVA

**TORNAR-SE TEMPO:
MAYA DEREN E MAURA LOPES CANÇADO**

UBERLÂNDIA

2019

AVA SILVA

**TORNAR-SE TEMPO:
MAYA DEREN E MAURA LOPES CANÇADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares.

**UBERLÂNDIA
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586t
2019

Silva, Ava, 1994-
Tornar-se tempo [recurso eletrônico] : Maya Deren e Maura Lopes
Cançado / Ava Silva. - 2019.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.634>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. 2. Cinema e literatura. 3. Deren, Maya, 1917-1961. 4.
Cançado, Maura Lopes, 1930-1993. I. Soares, Leonardo Francisco,
1974- (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408

AVA SILVA

TORNAR-SE TEMPO: MAYA DEREN E MAURA LOPES CANÇADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários, Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Uberlândia, 21 de fevereiro de 2019.

Banca examinadora:

Leonardo Francisco Soares

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares/UFU (Presidente)

Cinara

Profa. Dra. Cinara de Araújo Soares/UFSB

Paulo Fonseca Andrade

Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade/UFU

Para minha avó Ordália,
que me contava histórias.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Leonardo Soares, pela paciência e pela orientação tão dedicada e amiga, desde a graduação.

Aos professores Paulo Fonseca Andrade e Fábio Figueiredo Camargo, pela leitura do meu trabalho e pelas contribuições no exame de qualificação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), pelo apoio financeiro que viabilizou a realização desta pesquisa.

Às minhas irmãs, Sofia e Keli, e ao meu pai, Carlos, pela presença.

À minha mãe, Lourdes, pela amizade inestimável.

À Maria Angélica e à Cristiane, pelas risadas, reclamações e pelos deboches.

À Lara, pelos “*brief glimpses of beauty*”.

*What do you think I'd see
If I could walk away from me?
(Lou Reed)*

RESUMO

Ao investigar uma série de relações possíveis entre a literatura e o cinema, Maria Esther Maciel, em “Para além da adaptação: formas alternativas de articulação entre literatura e cinema” (2003), destaca a existência de um cinema que, a despeito daquele que se dispõe a um diálogo com o “modelo narrativo do século XIX”, busca “na linguagem poética os subsídios para sua própria constituição” (p. 108). Tal cinema, segundo a autora, é parte de um filmar cujo vínculo com o texto literário concebe-se, também, em forma de “diálogos implícitos, citações, evocações oblíquas, ‘transcriações’, cruzamentos imprevistos” (p. 107). Do “cinema de poesia”, pensado, em especial, por Pier Paolo Pasolini (1966), às imagens poéticas de diretores como Alain Resnais, Peter Greenaway, Wim Wenders e Jim Jarmusch, o texto de Maria Esther Maciel percorre um espaço de composição cinematográfica ainda repleto de possibilidades quanto às discussões que envolvem as interartes. Tendo essas novas possibilidades em vista, propõe-se, aqui, um estudo comparativo entre as obras da diretora e teórica de cinema Maya Deren e da escritora mineira Maura Lopes Cançado, considerando-se a maneira como seus textos inserem-se no – e lidam, em sua superfície, com a questão do – tempo. A composição de *corpora* engloba os curtas-metragens *Meshes of the afternoon* (1943), *At land* (1944) e o inacabado *Witch's cradle* (1944), de Maya Deren, e os contos do livro *O sofredor do ver* (1968), de Maura Lopes Cançado. Pretende-se, num primeiro momento, localizar, por meio de aspectos das obras em questão, as autoras em seus respectivos cenários de atuação, especialmente no que se refere à produção de autoria feminina. Posteriormente, são discutidas as diferentes formas de manipulação da noção temporal nas narrativas literárias e filmicas em análise, buscando proximidades entre as autoras e entre os dispositivos de escrita e cinematográfico. Nessa direção, é objetivo, também, do trabalho, colocar em movimento, em conjunto com os textos literários e filmicos, as noções de dissolução do tempo (CASTELLO BRANCO, 1990), imagem-tempo (DELEUZE, 2005), forma ritualística (DEREN, 2005b), liame narrativo (CALVINO, 2002) e *punctum* (BARTHES, 2015).

Palavras-chave: Literatura e Cinema. Maya Deren. Maura Lopes Cançado. Tempo.

ABSTRACT

In a text on the possible relations between literature and film, “Para além da adaptação: formas alternativas de articulação entre literatura e cinema” (2003), Maria Esther Maciel discusses a cinema that goes beyond the dialogue with the 19th century’s common narrative forms, usually taking inspiration on the language of poetry. In this type of film, according to Maria Esther Maciel, the connections with literature would lie on implicit dialogues, references, “transcriptions” (2003, p. 107), etc. From Pier Paolo Pasolini’s “cinema of poetry” concept to the poetic images created by filmmakers such as Alain Resnais, Peter Greenaway, Wim Wenders and Jim Jarmusch, Maciel’s essay explores a field of numerous possibilities regarding the interarts studies involving films. Taking these possibilities into consideration, we aim to develop, here, a comparative study on Maya Deren’s – an american filmmaker – and Maura Lopes Cançado’s – a brazilian writer – works, concerning how these literary and filmic texts relate to its production context and the way they incorporate the time dimension into the narratives. Our *corpora* includes Deren’s short films *Mesches of the afternoon* (1943), *Witch’s cradle* (1944, unfinished) and *At land* (1944), and Cançado’s short stories from her collection *O sofredor do ver* (1968). We aim to put in motion, alongside the literary and filmic works, concepts like dissolution of time (CASTELLO BRANCO, 1990), time-image (DELEUZE, 2005), ritualistic form (DEREN, 2005b), narrative link (CALVINO, 2002) and *punctum* (BARTHES, 2015).

Keywords: Interarts. Maya Deren. Maura Lopes Cançado. Female authorship. Time.

SUMÁRIO

UM ANAGRAMA DE IDEIAS	9
EM TEMPO, [...]	13
[...] O nome	14
[...] O corpo	32
CONCEBER O TEMPO	51
A flor, a faca	52
O labirinto	73
[...] THE END IS THE BEGINNING IS THE END IS THE BEGINNING [...]	87
REFERÊNCIAS	89

UM ANAGRAMA DE IDEIAS

A narradora-personagem de “Espiral ascendente”, de Maura Lopes Cançado, vê-se nua numa cachoeira – “Branca, respingada de lama. Desafiava-os em minha nudez. Selvagem! Insolente! Inocentemente nua” (CANÇADO, 2016b, p. 12). Saía, depois, “mitologicamente das águas” (CANÇADO, 2016b, p. 12), num instante de liberdade, presa à atenção de enfermeiros, só lhe faltando despir-se do olhar do outro; vestiam-na. Saía mitologicamente das águas: Maya Deren, em *At land* (1944), do movimento avesso das ondas à rigidez da areia, dando início ao segundo curta-metragem finalizado da diretora, como se abrindo o caminho para um novo universo. A personagem, interpretada pela realizadora, surge como uma figura estranha à lógica terrestre, à qual se incorpora uma aquosidade encenada pela composição desordenada do filme. Nesse seguimento ondeante das imagens, a personagem encontra a si mesma em diferentes pontos do curta; no conto de Maura, a mulher em espiral ascendente reúne o seu eu desrido, enunciado, às suas versões (des)assistidas pelo corpo médico, enunciadoras, que introduzem e concluem a narrativa.

Uma aproximação aparentemente artificial de cenas bastante comuns – duas mulheres, em cenários completamente distintos, emergindo da água – deixa ver uma relação semelhante de entrega ao aquático como síntese da construção de ambas as narrativas e protagonistas. Pode-se passar, então, a entremear os diferentes momentos de cada personagem, aderir ao movimento da onda, encontrando-as, como elas se encontram ao longo dos textos, pelas similitudes dos seus pontos soltos. As personagens inominadas. Maura, Maya. A mulher que nasce do mar, que morre na cachoeira.

“Ela veio do mar. Se você já viu seu filme *At land*... Ela sai do mar. Em sua mente, ela era uma criatura do mar. O quarto de Maya era um mundo subaquático. Era como uma gruta no fundo do mar” diz Graeme Ferguson, sobre Deren, no documentário *In the mirror of Maya Deren* (2002), de Martina Kudlacek. É a fluidez desse universo que é incorporada, então, na construção das novas realidades filmicas de Maya Deren, com o desenvolvimento de estruturas anagramáticas, como descreve a autora no ensaio *An anagram of ideas on art, form and film* (1946). Como num anagrama, as diferentes aparições da protagonista, em alguns dos curtas de Deren, desalinham-se e alinham-se na constituição de novas possibilidades, novos “todos”. Do mesmo modo, as personagens de Maura Lopes Cançado são construídas num sistema anagramático, próprio das ondas, reencontrando-se em diferentes dimensões temporais. Ainda como num anagrama, Maya e Maura modificam os cenários cinematográfico e literário, alterando os ordenamentos desses campos, rearranjando-os;

passam a compor novos complexos, que, em determinadas instâncias, encontram-se, assim como as próprias autoras aproximam-se pela partilha de um local à margem e transformador quanto às suas respectivas esferas de ação.

Maya Deren, nascida Eleonora Derenkowskaya, em 1917, na Ucrânia, tendo se mudado, aos cinco anos de idade, para os Estados Unidos, viria a ser figura marcante do cinema experimental estadunidense – ou, como ela descreve em seus ensaios, cinema de arte –, especialmente com a estreia do seu primeiro curta-metragem, *Mesches of the afternoon* (1943), realizado em parceria com o fotógrafo Alexander Hammid. *Mesches...* é considerado um marco, sobretudo por, em meio ao auge da Era de Ouro hollywoodiana, subverter a noção de um cinema centrado, unicamente, na fabricação de estrelas e na venda de entretenimento. Uma subversão que, diferente de se basear na desqualificação indiscriminada do cinema predominante, fundamenta-se na reafirmação de um tipo de filme sufocado pelo domínio dos grandes estúdios, de um cinema preocupado, acima de tudo, com as diferentes possibilidades para a manipulação das noções espaciotemporais na linguagem cinematográfica.¹

Já na década da morte de Deren, Maura Lopes Cançado publicava seus dois únicos livros: *Hospício é Deus: diário I* (1965) e a coletânea de contos *O sofredor do ver* (1968). Natural de São Gonçalo do Abaeté/MG, Maura, nascida em 1929, passa grande parte da vida adulta reclusa em diferentes hospitais psiquiátricos. Suas publicações, com textos construídos durante suas internações, carregam muito das suas experiências nesses – e decorrentes destes – momentos de isolamento. Com algum reconhecimento à época de lançamento dos seus textos, Maura ficou conhecida, para além da qualidade do seu trabalho, pelo impacto dos relatos sobre a vida no manicômio e o tratamento desumano dos pacientes. A obra de Cançado passa, também, pelas questões ligadas à família tradicional mineira; o conservadorismo religioso, aqui, da perspectiva de uma mulher separada, mãe solteira, “louca”, que nasce no interior e perde, ao longo da vida, o acesso ao poderio de uma família influente.

¹ Dando sequência à sua produção, Deren trabalha, em conjunto com outros artistas, no desenvolvimento dos filmes *Witch's cradle* (1944, não finalizado) e *At land* (1944), que, com *Mesches...*, integram o grupo de obras da realizadora conhecidas como “filmes psicológicos”. Seus próximos curtas, *A study in choreography for camera* (1945), *Ritual in transfigured time* (1946), *Meditation on violence* (1948) e *The very eye of night* (1955), seriam considerados “filmes de dança”. O último filme atribuído à diretora, *Divine horseman: the living gods of Haiti* (1985) – editado, por Teiji Ito, anos após a morte de Deren –, apresenta sua imersão no Vodu haitiano. É importante ressaltar, também, que, apesar de ter produzido apenas curtas-metragens por uma razão financeira (Deren reflete, em alguns textos, como *Amateur versus professional* (2005a), e algumas gravações, o modo como os limites financeiros influenciam a investidura na arte cinematográfica, advogando pelo aproveitamento das ferramentas à disposição, com a incorporação, de algum modo, dessa limitação às potencialidades da imaginação), a diretora utiliza as especificidades dessa forma de cinema em favor do seu processo criativo. Considerando-se que o curta-metragem, que, no início da história do cinema, era utilizado por razões de restrição técnica, perdeu espaço para os longas-metragens com o impulsionamento de razões mercadológicas, pode-se enxergar a produção de Deren como periférica, também, nesse sentido, para além dos já apontados.

Não se trata, no entanto, de uma perspectiva construída por referências temáticas, mas, sim, principalmente, pela maneira como as narrativas da autora são desenvolvidas, assim como se montam os *frames* de Deren, compondo, com o aproveitamento das várias possibilidades de relações entre as imagens e as palavras, os diferentes universos, corpos e as ligações entre eles. É com base nessa noção que se pretende, aqui, em um primeiro capítulo, delinear o modo como Maura e Maya se inserem em seus contextos de produção – ***Em tempo*** –, não por meio da descrição dos seus vínculos com outros artistas e/ou de acontecimentos das suas vidas,² mas, sim, por um olhar para elementos específicos observados em algumas das suas obras.

O que guia a aproximação entre as duas autoras desenvolvida neste trabalho é, às vistas no título desta dissertação, a noção do tempo. Se interessa, portanto, a forma como o tempo é recriado nas estruturas ondeantes, anagramáticas, dos trabalhos da diretora estadunidense e da escritora mineira, deve-se pensar, também, em que medida essas reconfigurações temporais ligam-se a alguns deslocamentos nos campos da literatura e do cinema contemporâneos – ou, mesmo, posteriores – às produções de Deren e Cançado. Nesse sentido, abordar as narrativas sob a perspectiva do tempo é, também, aqui, explorar sua inserção no tempo – o tempo histórico, mesmo, como um anagrama pronto a ser desfeito, reordenado, retomado, ou, ainda, como um devir de multiplicidades, à maneira de um rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2000); tornar-se tempo *com o texto*, para além de *na superfície do texto*.

Num primeiro momento do capítulo inicial, o elemento em foco é a maneira como as autoras se deixam ver, nos seus trabalhos, pela presença física ou evocadas por dados biográficos; objetiva-se, nessa seção, contextualizar as artistas em questão quanto à ideia de uma produção “autobiográfica” e, principalmente, à concepção de que a obra feminina tende a ser tomada por um aspecto “pessoal”. O corpo é a segunda característica observada como síntese, nas narrativas, da localização das autoras nas cenas literária e cinematográfica, sobretudo quanto à questão das criações de autoria feminina. As relações construídas entre os corpos femininos e os masculinos, os objetos e os espaços, nos textos em análise no primeiro capítulo, encenam a reafirmação da filmagem e da escrita de Deren e Cançado em meio à produção hegemônica. É da predominância desses corpos, então, que parte esse segmento da dissertação, numa tentativa de reproduzi-la e de pensar nas suas implicações, em termos de compreensão sobre a conjuntura em que esses textos são construídos. A leitura desses elementos é uma maneira de se aproximar dos textos e de delinear sua aproximação com a

² Para trabalhos voltados às trajetórias de vida das autoras, ver as pesquisas – citadas ao longo desta dissertação – de Maria Luisa Scaramella (2010) e Sarah Keller (2014).

trajetória de certa produção feminina que se destaca num histórico de apagamento e descrédito da mulher, como artista, no campo da arte; o referencial teórico, nesse capítulo, serve, então, especificamente, a esse propósito, sem a intenção de destrinchar as várias possibilidades de leitura incorporadas por cada texto mencionado.

No segundo capítulo, os textos são lidos quanto à maneira como desenvolvem a noção temporal – **Conceber o tempo**. Essa seção organiza-se com base nas relações sobre as quais as obras são construídas – aquelas compostas, sobretudo, por vínculos entre personagens e aquelas centradas numa ação, aparentemente, individual –, à medida que essas ligações – ou ausência delas – estão associadas aos diferentes modos de apresentação do tempo. O referencial teórico, nesse momento, centra-se nas questões do tempo em interseção com a discussão a respeito das denominadas formas breves. Dessa maneira, com a aproximação das autoras, busca-se, nesse capítulo conclusivo, estudar as possibilidades de aproximação, também, entre as linguagens literária e filmica.

Numa gravação divulgada em *In the mirror of Maya Deren* (2002), Deren comenta a probabilidade de ter sido uma bailarina, ou uma cantora, caso tivesse vivido um tempo em que o filme não fosse acessível – “Minha razão para filmar”, diz, ao longo do documentário, “é que é quase como se eu pudesse dançar, mas numa dança muito mais maravilhosa, porque, no filme, eu posso fazer o mundo dançar”. É a partir da tentativa da dança, então, que se faz este texto, na tentativa de se estender algum passo, ou de assistir aos movimentos de Maya, de Maura; na tentativa – provavelmente, falha – de não os cessar.

EM TEMPO, [...]

O vento a recebeu na rua, a moça parou protegendo os olhos feridos pela luz. E de súbito a claridade a revelou.
(Clarice Lispector)

[...] O nome

Maya Deren (2005a, p. 18, tradução nossa) encerra um dos seus artigos sobre cinema do seguinte modo:

Câmeras não fazem filmes; cineastas fazem filmes. Aprimore os seus filmes aproveitando o máximo das possibilidades do material que você já possui, em vez de acrescentar mais instrumentos e equipe. A parte mais importante do seu equipamento é você mesmo: o seu corpo movente, a sua imaginação e a sua liberdade de usar ambos. Certifique-se de usá-los.³

A fala complementa a visão da autora sobre o cinema como exercício de elaboração de uma nova realidade, arquitetada sob experimentações temporais e espaciais. Para Deren, essa nova realidade não deve ser construída com base em acontecimentos, mas, sim, na maneira como o artista os experimenta. Tal concepção exige, ainda segundo a realizadora, uma postura que não desconsidere, ao enxergar a câmera como extensão do corpo humano, os mecanismos que o instrumento e a linguagem cinematográfica asseguram. Interessa, portanto, pensar nas possibilidades do “corpo movente” e da imaginação na lida com o objeto de filmagem, reconhecendo a sua capacidade para projeção de dimensões distintas, em lugar de limitá-lo à função de olhar. Diz respeito, ainda, a tratar de uma experiência que, mesmo que parta, aparentemente, de uma perspectiva individual, encerra, ao contrário do que se pode pensar, uma abordagem “mais universal e atemporal” (DEREN, 2005c, p. 23) do que aquelas baseadas nos eventos em si. Isto porque se trata, em contraposição ao registro de um episódio, de filmar o acontecer, enquanto verbo, do tempo, por exemplo, ou do corpo a caminho do objeto, como no curta-metragem *Mesches of the afternoon* (1943).

Essas discussões suscitadas por Maya Deren antecipam as principais questões exercitadas pelos grupos de nova onda cinematográfica ao redor do mundo, em especial pela *nouvelle vague* francesa, conhecida por popularizar o termo “cinema de autor”, composta por, entre outros, Jean Luc-Godard, Agnès Varda, François Truffaut, Eric Rohmer e Alain Resnais. Parte desses cineastas, assim como Deren, trabalhavam, também, como críticos de cinema, sobretudo com contribuições para a revista *Cahiers du cinéma*. Em artigo intitulado “*A certain tendency of the french cinema*” (s/d, p. 9-10), por exemplo, publicado, pela primeira vez, em

³ Do original: “Cameras do not make films; film-makers make films. Improve your films not by adding more equipment and personnel but by using what you have to its fullest capacity. 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”.

1954, François Truffaut sobrepõe o denominado “cinema de autor” à ascendência, à época, de um “cinema de qualidade” na França. Em linhas gerais, o cinema de autor corresponderia à concepção de um cinema, de algum modo, estilizado, em que a linguagem cinematográfica é moldada pela visão artística do diretor; tal perspectiva opõe-se, então, a um conjunto de filmes – “cinema de qualidade” – que, como comenta Truffaut, limitam-se a um “mundo de preceitos e fórmulas”.

Tendo direcionado o modo como se aborda, até hoje, uma obra filmica, essa concepção, ponto central do que passou a ser identificado como *politique des auteurs*, foi problematizada já durante a década de 1960 por críticos da *Cahiers du cinéma*, revista em que o conceito em questão teria sido cunhado. Em “*Twenty years on: a discussion about american cinema and the politique des auteurs*” (1986), alguns críticos apontam para a limitação da crítica gerada pela ideia de autor, à medida que ela suscitava um endeusamento de alguns realizadores, fazendo com que a opinião sobre determinado filme estivesse, sempre, integralmente condicionada à figura do autor e à visão do conjunto da sua obra.

Os críticos da *Cahiers* contestam, além disso, a atribuição de uma categoria individualizante a uma arte essencialmente coletiva, em que o número de pessoas envolvidas aumenta cada vez mais, conforme novas possibilidades técnicas são exploradas no cinema. De acordo com esses críticos, já não era tão comum possuir, à época, controle total da produção de um filme, como se observava em trabalhos mais antigos, em que o artista era, com maior frequência, responsável por todas ou quase todas as esferas de produção da sua obra filmica. Tal afirmação, certamente, não atesta a inexistência de um cinema que assume certo caráter autoral, mas, além de problematizar uma rigidez na categorização de um filme de autor, em que “opções e especulações tornaram-se dogma” (COMOLLI et al., 1986, p. 196), propicia uma reflexão a respeito do modo como a questão da autoria era abordada por cineastas anteriores à política de autores da *Cahiers*.

A título de exemplo, Jean Cocteau, artista de influência tanto para a *nouvelle vague* quanto para Maya Deren, dedicava-se, já em 1929, ao primeiro filme da sua Trilogia Órfica, *O sangue de um poeta*, em que desenvolve a questão dos limites entre o artista e a obra numa releitura do mito órfico. Ao longo da trilogia, Cocteau não só trabalha em todas as esferas dos bastidores dos filmes como interpreta personagens e incorpora referências ao seu cotidiano e à sua própria obra, estreitando as relações geralmente dicotomizadas entre ficção e realidade.

Além de outros diretores, Deren, como já, aqui, evidenciado, também fomentava a discussão sobre o tema da autoria no cinema, não só em suas articulações teóricas, mas igualmente em seus curtas-metragens. Suas considerações sobre a necessidade de

aproximação entre o realizador e o processo de concepção do filme antecipam, mais do que a ideia central da política de autores, a discussão das principais críticas à ascensão de um cinema de autor, já que, para a autora (2005c, p. 20, tradução nossa), “todo o maquinário, o conjunto de diretores assistentes, *cameramen*, responsáveis pela iluminação, atores e produtores representam uma espécie de monstro coletivo que, colocando-se entre o artista e a sua visão artística, está fadado a destruir qualquer impulso sensível”.⁴

Em sua visão de cinema como “criação”, portanto, a abdicação da filmagem como registro poderia diminuir a quantidade de intervenções no processo artístico, garantindo uma impressão do artista mesmo em uma arte cada vez mais coletiva. Ao pensar, ainda, na recepção desse tipo de imagens, Deren engloba a possibilidade de, tendo em vista um “cinema autoral”, compreensão de um autor como figura absoluta, entidade delimitadora das possibilidades de contato com o seu trabalho, o que incomodava os críticos supracitados da *Cahiers*. Conforme a diretora, o olhar para o universo delineado pelo filme não deve ser de análise baseada na lógica da realidade vivenciada pelo espectador, mas de abertura para as experiências da nova realidade, em uma “atitude de receptividade inocente” (DEREN, 2005c, p. 23). É, então, com base no alcance ou não dessa experiência que o relacionamento com a tela deve se dar. Tal alcance pode depender, certamente, em partes, de uma atenção a características específicas, por vezes pessoais, que envolvam os trabalhos de determinados autores, mas não se limita a elas.

A atuação de Deren em alguns de seus filmes, por exemplo, não deve direcionar o contato com a sua obra, mas pode influenciar algumas leituras. De fato, a noção de que o equipamento mais importante do realizador é ele mesmo é exercida em todo trabalho da autora, quando o seu próprio “corpo movente” coloca-se, repetidas vezes, como elemento de destaque em frente às câmeras. De acordo com Theresa L. Geller (2006, p. 143), o crítico P. Adams Sitney enxerga o início em primeira pessoa, com uso da câmera subjetiva, de *Meshes of the afternoon* como um indício, para além da interpretação da diretora como personagem, de que Maya Deren e a protagonista do filme são uma só. Além disso, a atuação de Alexander Hammid, primeiro marido de Deren, em *Meshes...* e *At land* (1946)⁵ também pode reforçar um olhar para os filmes como representações de um relacionamento amoroso, como faz, mais uma vez, P. Adams Sitney, que chega a descrever o primeiro curta-metragem da artista como

⁴ Do original: “the machinery, the enormous personnel of assistant directors, cameramen, lighting men, actors and producers represents a kind of collective monster who, standing between the artist and the realization of his vision, is bound to mangle any delicate or sensitive impulse”.

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qogxeJfoRE4>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

“um retrato de Hammid sobre a jovem esposa” (SITNEY apud GELLER, 2006, p. 150), em uma tentativa de descreditar o papel da diretora no desenvolvimento do filme.

Como em alguns contos de Maura Lopes Cançado, a serem lidos posteriormente, há que se destacar, aqui, a não nomeação das personagens nos filmes em questão, além da ausência do nome de Deren nos créditos de alguns filmes – nem como atriz e, em certos curtas, a exemplo de *At land*, nem mesmo como diretora. Os corpos inominados de Deren, Hammid e das outras pessoas envolvidas assim se fazem porque podem inscrever experiências – resgatando o termo utilizado por Deren – universais, enquanto não deixam de integrar as experiências de Deren, sua relação com o outro e com o seu trabalho. Nesse sentido, é possível, ressalta-se, pensar em *Mesches...* e *At land* não só como imagens da relação entre corpo e objeto, mas como testemunhos da interação entre objeto e aquele corpo específico, que é, portanto, nome, ainda que não o presente.

Em pesquisa sobre o cinema de vanguarda estadunidense, Patrícia Mourão (2016, p. 27) marca a produção de Deren como início de uma filmagem com “inflexão autobiográfica”, que culminaria com os filmes-diários de Jonas Mekas, ainda que, à época, os termos utilizados para categorização dessa obra fossem “psicodrama”, ou “cinema pessoal/lírico”, em lugar da designação autobiográfica. Segundo a pesquisadora,

A história da autorrepresentação no [cinema] experimental tem um início muito preciso: *Meshes of the afternoon*, realizado em 1943, por Maya Deren e Alexander Hammid. O filme lida com as experiências interiores e subconscientes de uma protagonista, interpretada pela própria Deren, em um processo de busca identitária e de afirmação sexual. Na simulação da experiência de um sonho, a heroína observa o seu duplo em uma série de ações repetidas e encontros com objetos capazes de lhe revelar algo sobre seus medos e desejos em uma jornada de autoconhecimento. A equação da busca pela realização erótica com um processo de autodescobrimento identitário de um(a) protagonista invariavelmente interpretado(a) pelo(a) diretor dominará a primeira fase do cinema experimental americano em filmes de jovens cineastas como Deren, Stan Brakhage, Kenneth Anger e Curtis Harrington. Recorrendo ao psicodrama, a mecânica desses filmes envovia a projeção das perturbações e ameaças do ego sobre o mundo ou sobre um outro, que transformado em um espelho externalizado e modificado do cineasta-protagonista engajava-o em uma relação. (MOURÃO, 2016, p. 37-38).

Para além de uma “jornada de autoconhecimento”, a presença da “cineasta-protagonista” pode ser lida, ainda, à luz do local ocupado por Deren no cinema experimental estadunidense. Para Theresa L. Geller (2006), por exemplo, a trajetória de interação conflituosa com o outro – com o homem – da protagonista interpretada pela diretora em

Meshes... é representativa do reconhecimento da diretora como “mãe da vanguarda americana”. Como comenta a crítica, essa alcunha passa a ser significativa não só pela valoração positiva que parece suscitar, mas, sobretudo, por indicar uma posição à margem ocupada pelo cinema de Deren, quando se consideram as perspectivas psicanalíticas ligadas ao termo *mãe*. Nas palavras de Geller (2006, p. 155, tradução nossa), “a metáfora maternal”, com base na ideia de castração, de falta, ligada às formulações psicanalíticas sobre uma determinada visão a respeito do materno, “reconhece a posição de Deren como um sujeito feminino na história e, ao mesmo tempo, mantém o sistema patriarcal intocável”, à medida que substitui as “conotações de poder (sexual) [da mulher como Outro sexualizado]” pela “marca da castração” ligada à mulher como Mãe e por seu papel “histórica e culturalmente construído de suporte ao e cuidado com a ordem patriarcal” (GELLER, 2006, p. 155, tradução nossa).⁶ A despeito da analogia – considerada, pela própria Geller, como passível de parecer reducionista – com algumas noções psicanalíticas, é possível questionar o título de “mãe” atribuído a Deren com base, apenas, no peso histórico e cultural carregado pela ideia comum de mãe, também mencionada por Geller.

Nesse sentido, como analisa Elisabeth Badinter, em *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1980), o imaginário ligado à figura da mãe na concepção de família moderna, suscitada, sobretudo, pelas elaborações de Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII, está intrinsecamente associado à ideia de submissão da mulher. Em estudo sobre o texto *Emílio*, de Rousseau, a autora comenta:

“Complemento” do homem, a mulher é uma criatura essencialmente relativa. Ela é o que o homem não é, para formar com ele, e sob suas ordens, o todo da humanidade. Émile é forte, e imperioso, Sophie será fraca, tímida e submissa. Émile tem uma inteligência abstrata, Sophie terá uma inteligência prática; Émile não poderia suportar a injustiça, Sophie a suportará. E assim por diante. Mas como Émile tem o melhor papel, Sophie deverá contentar-se com o mais modesto. Como bem expressou Elisabeth de Fontenay, “a feminilidade é inencontrável. Só o homem detém a faculdade dos princípios, e por isso constitui-se em fim absoluto”. Poderíamos acrescentar que ele é também a finalidade absoluta da mulher. A natureza feminina é, propriamente falando, “alienada” pelo e para o homem. Sua essência, sua finalidade, sua função são relativas ao homem. A mulher é feita não para si mesma, mas “para agradar ao homem... para ser subjugada por ele... para lhe ser agradável... para ceder e para suportar até mesmo a sua

⁶ Do original: “The maternal metaphor simultaneously acknowledges Deren’s position as a gendered subject in history, while maintaining the sanctity of the patriarchal social system. That is, if Woman is the sign of sexualized Otherness, Woman, re-inscribed as ‘Mother’, is de-linked from such connotations of (sexual) power by her mark of castration, of ‘lack’, and by her historically and culturally constructed role as supporter and caretaker of the patrilineal order”.

injustiça”. Logo, essa mulher será uma mãe, pronta a viver pelo e para o filho. (BADINTER, 1980, p. 242).

Mais à frente, a autora suplementa:

Feita para sofrer [...], a mulher não pode encontrar melhor ocasião de exercer seus dons do que na maternidade. O papel de esposa, muito necessário, não bastará à plena realização de sua feminilidade. Para que uma mulher cumpra a sua vocação, é preciso que seja mãe, não como outrora, de maneira esporádica e irregular, mas constantemente, vinte e quatro horas por dia. Ora, a maternidade, tal como concebida no século XIX a partir de Rousseau, é entendida como um sacerdócio, uma experiência feliz que implica também necessariamente dores e sofrimentos. Um real sacrifício de si mesma. Se tanto se insiste nesse aspecto da maternidade, com uma certa benevolência, é sempre para mostrar a adequação perfeita entre a natureza da mulher e a função de mãe. (BADINTER, 1980, p. 248).

Delegar, então, o papel de “mãe da vanguarda americana” a Maya Deren é, de alguma forma, circunscrevê-la a esse espaço de uma submissão naturalizada, da “vocação” para o cuidado, de auxiliar, que, nesse caso, apenas abre o caminho para aqueles que seriam os verdadeiros representantes do cinema experimental. Daí a ironia de um reconhecimento que, na prática, caminha, também, para uma espécie de apagamento da influência da diretora. Esse processo de esquecimento passa, como analisa Geller (2006), tanto pelas leituras de historiadores que não se comprometem com o questionamento da reprodução dos mecanismos patriarcais no cinema, como P. Adams Sitney – que atribui, por vezes, maior importância à participação de Alexander Hammid na produção de *Meshes...* e não reconhece os comentários quanto à questão de gênero propiciados pelo filme –, quanto por teóricas feministas do cinema, como Laura Mulvey. Mulvey, de acordo com Theresa L. Geller (2006, p. 154), descreve as produções feministas – com advento na década de 1970 – como trabalhos baseados em uma “rejeição do passado”, com referência à tradição experimental, ignorando a influência de Deren no que diz respeito à questão de gênero nessa arte e atribuindo, também, à diretora, a comum designação “mãe da vanguarda americana”. Sobra, então, a Deren, uma espécie de glória restritiva, em que a sua importância limita-se ao título maternal, de passagem inevitável para a consolidação de um movimento muito maior, ou de valor isolado – contra a tradição, mas desligado do transgressor, dissolvendo-se entre esses dois polos como a Deren-personagem mistura-se ao objeto, ao outro, em *Meshes of the afternoon* (esse ponto será abordado na próxima seção deste capítulo).

De volta à questão da autoria, esta também pode ser discutida com base nas imagens de *At land* (1944). Segundo trabalho finalizado de Deren, o filme parece, em alguns

momentos, funcionar como uma sequência de *Mesches of the afternoon*, a despeito da ordenação realista que a ideia de continuação filmica pode implicar. Tal relação pode ser estabelecida em especial pela abertura do curta-metragem, em que a protagonista, interpretada, mais uma vez, pela diretora, apresenta-se carregada pelas ondas em direção à areia de uma praia – como uma mulher morta, que se insere, agora, completamente, em uma dimensão avessa, como a que a personagem de *Mesches...* adentra durante o sono. A ligação entre os filmes se dá, também, pela recorrência de algumas escolhas imagéticas e, em certa medida, temáticas, do corpo reduplicado à alternância constante entre cenas externas e internas. As primeiras sequências mostram Deren, em meio à praia, levantando-se em um tronco e arrastando-se em direção a uma espécie de restaurante, em uma confraternização. A personagem movimenta-se sobre uma mesa (Figura 1) do modo como se movimenta sobre o tronco, enquanto penetra, ao mesmo tempo, um conjunto de folhas (Figura 2), rastejando até um dos extremos da mesa, onde encontra um jogo de xadrez.

Figura 1 – Interna



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 2 – Externa



Fonte: Acervo pessoal.

À contraposição entre as cenas, que encerram, também, uma complementaridade construída pelo corpo que as atravessa, reúnem-se os contrastes próprios de cada ambiente, em que o corpo, resumido ao rosto enfático de Deren, opõe-se, num primeiro momento (Figura 8), à disposição dos indivíduos ao redor da mesa, elegantemente trajados, privados da imagem da mulher em movimento, e, posteriormente, à rigidez dos galhos entre os quais a personagem tenta abrir caminho. Pode-se ver a guinada da mulher como um avanço de Deren a caminho daquilo que denomina “nova realidade” e, portanto, como um avanço do seu próprio cinema, da experiência da artista, em meio ao cinema de registro, como descrito em seus ensaios *Cinema as an art form* (2005c) e *An anagram of ideas on art, form and film* (2005b), à

coletividade e à comunhão da mesa de jantar. Trata-se, pois, de pensar as relações entre o privado e o público, a exemplo, ainda, do contato com a casa, filmada tanto em *Mesches...* quanto em *At land*. Neste, a personagem entra em uma casa aparentemente abandonada. Lá, a mulher observa os cômodos (Figura 3), os móveis cobertos por panos brancos e um homem deitado – eles se olham, e a mulher continua o trajeto. A abertura de uma das portas da casa transporta a personagem para uma rocha, de volta à praia. Assim se encena uma ligação entre o exterior e a casa, espaço símbolo do pessoal e, por isso, comumente relacionado ao feminino, como elucida a crítica feminista que assume a frase “o privado é político” como lema (GELLER, 2006).⁷

Figura 3 – Interior



Fonte: Acervo pessoal.

Em *At land*, no entanto, o contato com a casa não é colidente, como no primeiro filme da diretora, mas, sim, marcado pela contemplação. Os móveis cobertos e a figura do homem inerte evocam um senso de passado, de memória, a que se liga a ideia do pessoal – a casa resguarda as estruturas e os objetos que, em alguma circunstância, já viveram e fizeram viver uma existência agora estática, na medida em que Deren, pelos olhos da sua personagem, faz viver esse dentro, observando-o enquanto caminha pelos cômodos, filmando-o. Maureen Turim (apud GELLER, 2006, p. 151), em análise de *Mesches of the afternoon*, comenta: “O lar e o relacionamento são terrenos férteis para as mulheres artistas”, descrevendo o curta-metragem como um conjunto de “autobiografia e espaço feminino”. A onipresença de Deren

⁷ Como elucida Elisabeth Badinter (1980), essa ligação entre o feminino e o privado delineia-se, já, com Rousseau: “A advertência de Rousseau é, portanto, clara: o único destino feminino possível é reinar sobre o ‘dentro’, o ‘interior’. A mulher deve abandonar o mundo e o ‘fora’ ao homem, sob pena de ser anormal e infeliz. Deve saber sofrer em silêncio e dedicar a vida aos seus, pois tal é a função que a natureza lhe atribuiu, sua única possibilidade de ser feliz” (BADINTER, 1980, p. 246).

em *At land*, engendrando, em todos os níveis de realização da obra, uma dinâmica entre o fora, o dentro e o corpo – o seu corpo –, para além da importância atribuída por Deren à experiência pessoal do artista, possibilita a caracterização desse curta, também, como uma convergência entre “autobiografia e espaço feminino”.

Assim se compõem, ainda, outros filmes e outras obras de videoarte feministas, com base nas relações entre a mulher e a casa. Na década de 1970, por exemplo, em que, como já explicitado, as produções e as críticas feministas de cinema consolidam-se, dois longas-metragens emblemáticos da questão sobre o público e o privado são lançados – *Wanda* (1970), de Barbara Loden, e *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman. Neste, a câmera estática acompanha a rotina da personagem que dá nome à obra, em uma espécie de confinamento, presa ao lar e às atividades de cuidado. Como espaço socialmente delegado à mulher, a casa, o privado, preenche, também, as cenas do filme, como que se sobrepondo, inclusive, à imagem da protagonista. Loden, por outro lado, parte de uma perspectiva quase oposta à de Akerman, na medida em que dirige *Wanda*, interpretada pela própria diretora, em caminho itinerante. O não pertencimento da protagonista tem início, justamente, com a recusa ao lar – e, portanto, às concepções que o demarcam como ferramenta patriarcal. A personagem é convocada, pelo ex-marido, para uma audiência de divórcio, após deixar o local onde vivia com o homem e os filhos. Em meio às reclamações do esposo sobre o descumprimento, por parte de Wanda, das obrigações socialmente designadas à mulher nos pactos conjugal e maternal, a protagonista, com poucas palavras, abdica do casamento e da guarda dos filhos (Figura 4).

Figura 4 – *Wanda*



Fonte: Acervo pessoal.

Wanda ouve, de cabeça baixa, as perguntas do juiz. É deste a visão que se tem, em um plano que coloca o espectador, também, como agente daquele julgamento; o posicionamento da câmera ressalta a parcela daquele que assiste nesse processo de subjugação – “Sra. Goronski, seu marido diz que você o abandonou e abandonou os seus filhos. O que você tem a dizer? Você os abandonou? Você tem duas crianças aqui”, questiona o juiz. Wanda tem pouco a dizer – “Olha, senhor juiz, se ele quer o divórcio, apenas dê a ele [...] As crianças vão ficar melhor com ele”. A quebra da expectativa faz-se em dois níveis: quanto à reação da protagonista, que se contrapõe às imagens socialmente construídas da mulher e, sobretudo, da mãe, e quanto à abordagem naturalista da diretora. Não há, aqui, uma cena dramática entre mãe e filhos, ou mesmo entre o casal. As expressões e as falas das personagens não são enfatizadas por quaisquer recursos imagéticos ou sonoros. Não há, ainda, uma preocupação, ao longo do filme, em explicar o comportamento da protagonista, como se esperaria de um enredo cuja protagonista segue na contramão das imposições. A recusa, aqui, é tudo o que se apresenta ao espectador. Nesse sentido, a associação estabelecida entre a mulher e a casa, que, em *Jeanne Dielman*, ocorre pela imersão no ambiente, em *Wanda*, empreende-se pelo *não*, pelo afastamento imediato. Um afastamento ambíguo – de liberdade e submissão –, preso, ainda, como na audiência, ao arbítrio do outro.

À discussão sobre o privado, o pessoal, como campo prolífico para a produção artística de autoria feminina, acrescenta-se a já apontada atuação de Loden como Wanda. Não se trata, pois, de uma relação pessoal marcada apenas pelo (não) vínculo com a casa, mas, também, assim como nos curtas de Deren, pela presença da realizadora em frente às câmeras, em referências interna e externa, como trama e menção à questão da autoria. Os títulos dos filmes, ao se limitarem aos nomes das protagonistas, *Jeanne Dielman*, *Wanda*, também podem ser vistos como referência ao elemento particular; os nomes, em destaque, singularizam as mulheres em meio a uma situação coletiva de rotina, aprisionamento e falta de perspectivas, explicitada nas cenas dos referidos longas-metragens. É, então, nesse jogo entre aquilo que se faz comum e a pessoalização que esses nomes se apresentam como reivindicação crítica de um espaço e de uma esfera temática socialmente reservados às mulheres.

Essa questão se estende, evidentemente, à literatura. Lucia Castello Branco (2004, p. 99), em texto sobre Florbela Espanca e Gilka Machado, explica:

É curioso que os críticos, em seu julgamento, não tenham conseguido separar os “domínios da arte” dos “domínios da vida”. Esse comportamento parece ter sido, até há pouco tempo, generalizado em relação à produção literária feminina. São poucos os que conseguiram distinguir esses dois terrenos.

Muitas vezes, eles foram movidos por razões evidentemente preconceituosas: a produção poética da escritora é imoral, porque mulheres não devem falar nesse tom. Outras vezes, além dos preconceitos do analista, há um elemento fundamental que impossibilita a nítida separação entre a vida e a obra das autoras: o texto. Este parece ser o caso de Florbela e Gilka, e de grande parte das poetas que já tive oportunidade de ler com maior cuidado: a vida e a obra permanecem de tal forma indissociáveis que não há como – e por que – distingui-las.

Em outro texto, a autora destaca, ainda, “certa preferência [na escrita feminina] pelos gêneros do impossível: os diários, as cartas, as memórias, as autobiografias” (2004, p. 149). Nessa preferência e nessa indissociabilidade entre vida e obra apontadas por Lucia Castello Branco, insere-se a escrita de Maura Lopes Cançado, para além do diário *Hospício é Deus*, desdobrando-se, também, em seus contos. Rosângela Lopes da Silva (2017, p. 50-51) comenta essa característica da obra de Cançado: “a sua poética gira sempre em torno dos conflitos que circundam o seu cotidiano e as memórias da infância: ora os contos se distendem no diário, ora o diário é alongado nos contos”. É o que se pode dizer, por exemplo, do conto intitulado “São Gonçalo do Abaeté”, em que a aparente distância da narrativa em terceira pessoa, sobre o surgimento de uma cidade, resguarda grande parte da trajetória da autora, não só pela referência à sua cidade natal.

De título limitado a um nome próprio, como nos filmes supracitados, aqui, a menção é ao espaço como protagonista, por vezes, personificado – “portas alegres, duas por ano, se davam bom-dia. [...] Em meio à campina brava, *o grito da cidade* foi lançado [...] Desse ponto descia reverente a rua principal, *espinha dorsal da cidade*” (CANÇADO, 2016b, p. 67, 68, destaques nossos). Como em “Distância”, conto a ser lido, aqui, posteriormente, o texto desenvolve e testemunha o nascimento de um corpo; o corpo daquela cidade erigida sobre bases católicas, como se narra logo na primeira frase do conto, “Grave, um padre traçou um destino: cidade”, e, posteriormente, “a igreja foi uma das primeiras e principais instituições da cidade” (CANÇADO, 2016b, p. 67, 68). A influência religiosa na construção do local é a mesma em que se formam as famílias são-gonçalenses, entre elas, os Lopes Cançado. A experiência de Maura com a religião é múltipla, summarizada, talvez, pelo título do seu diário, *Hospício é Deus*, em que se anuncia uma comparação apoiada numa noção de domínio, apagamento. A maneira como a autora passa a ser tratada após o divórcio, chegando a ser recusada em uma escola (SCARAMELLA, 2010), em virtude de uma moral católica, por exemplo, ilustra o princípio dessa analogia entre o confinamento e uma figura divina.

É nessa dinâmica de domínio que se apresentam, também, ao longo de “São Gonçalo do Abaeté”, algumas personagens contrapostas ao imaginário do local. A primeira delas, “a

esposa muito loira de um médico”, é constantemente observada durante “as missas de domingo” e responde à atenção “sorrindo o olhar, em pedido de trégua”. A mulher vem de fora, de uma cidade grande, e, como descreve o narrador, “nunca entenderia pessoas às quais um destino incumbira de construir além delas próprias, e cada gesto constituísse uma pedra a mais, na obra apenas começada” (CANÇADO, 2016b, p. 69). A cidade é feita do povo tanto quanto o povo é feito daquela cidade em iminência de ser. Nesse sentido, a existência aparentemente independente da mulher loira surge como uma espécie de promessa às habitantes de São Gonçalo – a estrangeira é a imagem de um projeto de vida autônoma, “sem maior tarefa do que a do próprio existir” (CANÇADO, 2016b, p. 69).

A segunda presença de destaque é Ambrósia, narrada à medida que se desfaz a noção de santidade ligada a São Gonçalo do Abaeté. A história de Ambrósia começa pela demarcação do seu lugar, à margem da cidade, para onde a personagem foi levada após entrar em uma escola “armada de paus e pedras”. A mulher é uma representação evidente, ressaltada pelo espaço que ocupa, de um processo de higienização, numa ideia de comunidade que não admite o sujeito desviante. Como a mulher da cidade grande, Ambrósia é estranha, mas não por acompanhar o progresso da parada de um ônibus; ambas percorrem caminhos opostos. A primeira vem de fora, Ambrósia deve partir:

Ambrósia constituía atração e distração da cidade: insultando transeuntes, gritando palavrões, ou correndo atrás dos distraídos, ao descerem a rua principal, plenamente descuidados. Ambrósia era assim mesmo. E os são-gonçalenses, ainda os de avançada idade, desciam desabalados a rua principal, sob chuva de pedras, mesmo a agressora, armada, pronta para o combate. Porque antes Ambrósia era santa. Não exatamente ela: sua filha Maria, de olhos grandes, verdes e cegos. Maria, santa milagrosa de São Gonçalo do Abaeté, frequentava as missas de domingo, levada pela mãe. Ajoelhadas no meio da igreja eram vistas com profundo respeito; falou-se em alguns milagres. Até que, sem se saber a causa, Ambrósia adotou com escândalo a posição de herege, perdendo, em consequência, as imunidades de santa. Gritava de sua porta, durante horas, a nova forma de existência da filha: mulher perdida, possuidora de vários amantes, anunciando mesmo, diariamente, que Maria tivera mais dois, cinco ou doze filhos – não lhe sendo possível identificar o pai, pois eram tantos. Maria, sentada no chão batido, concordava sem entender, com a cabeça – o olhar cego, perdido, as mãos abandonadas no vestido rasgado. Ambrósia crescendo em loucura, até a invasão ao grupo escolar, quando se promoveu sua mudança para as imediações da cidade, deixando no povo grande sentimento de culpa. Dois soldados e um cabo de polícia carregaram pacientes a mudança, feita de trouxas e trapos, sob chuva de palavrões, mesmo algumas pancadas. (CANÇADO, 2016b, p. 70).

Ainda que Ambrósia seja a herege, seu percurso conduz, no texto, a uma mudança, também, na cidade, de imaculada a tomada de culpa. A expressão “crescendo em loucura” remete ao movimento em que se baseia o conto, o crescer de São Gonçalo do Abaeté, o mesmo crescer de Ambrósia, escrita, aqui, como fragmento da cidade, ainda que um fragmento indesejado. É por meio do texto, então, que essa figura da margem ocupa um espaço central, não como objeto de “atenção e distração”, mas como estrutura dessa constituição de cidade.

Ainda sobre o que não convém à visão de santidade, o narrador descreve outros moradores dos “arredores” como “famílias inteiras de degenerados”. “Eram mantidos pela população da cidade, qualquer repugnância reprimida. Sim, pensavam com a determinada sabedoria que sempre os caracterizou: se não são naturais só podem ser o contrário” (CANÇADO, 2016b, p. 71), lê-se. A ironia assinala a naturalização do socialmente aceito e apresenta, mais uma vez, uma narrativa dos “arredores”, de revelação dessas personagens apartadas do convívio na “brancura” da cidade. Uma “brancura” reiterada ao longo do texto.

São Gonçalo do Abaeté, “nascida imaculada. Foi e é, de tal brancura, que a dezenas de anos futuros parecerá pequena [...] os primeiros habitantes despertados estendiam o olhar pela cidade trêmula, penetrando pacientes o segredo da respiração fácil das casas, assimétricas: brancas” (CANÇADO, 2016b, p. 67, 69), descreve-se. Trata-se, pois, de uma pureza incorporada pela própria existência física do local, oposta, mais uma vez, a outra referência a uma cor – dessa vez, do rosto das mulheres em festa –, como se nota no trecho em seguida:

Em dias de festas religiosas a cidade vibrava, colorida, grotesca e simpática. Roceiros chegavam lentos pelas estradas poeirentas, as mulheres apresentavam rostos felizes. Era comum tingirem as faces com papel de seda vermelho. Nas procissões as marionetes reviravam os olhos, os corpos fremendo dentro dos vestidos rodados. Rostos inquietos fugindo a um exame mais longo, pois na aparência estava contida mesma a essência do povo. Que visto de longe se aproximava mais de ser completo. Sorrir em dias de festa significava cumprir-se. E sorria-se muito, principalmente as mulheres. Os rostos mal-acabados apresentavam o máximo do que possuíam. Que era, nestes dias, o entusiasmo. Homens costumavam então se embriagar nas vendas: de revólver em punho atiravam para o alto, as botas comprimindo lombos de cavalos inflados, fazendo-os relinchar em raiva e fogo elevando as patas. (CANÇADO, 2016b, p. 71).

Em meio à vibração colorida da cidade, nesse momento de comemoração religiosa, o destaque é das faces tingidas com papel de seda vermelho, a cor comumente associada ao pecado e à revolução. A presença da cor, no excerto, não é explicitamente ligada a um comportamento desviante, em especial por estar vinculada às personagens aparentemente fiéis

aos costumes religiosos daquele contexto, mas, quando se considera que as figuras de oposição, no conto, são todas mulheres, além da ênfase ao branco são-gonçalense, pode-se ler o uso da cor como síntese da posição ocupada pela mulher nesse projeto de cidade. Embora não tão categórico quanto em *A letra escarlate* (1850), de Nathaniel Hawthorne, em que a letra “A” é bordada, em vermelho, na vestimenta da adúltera, a cor ainda evidencia, em “São Gonçalo do Abaeté”, uma oposição às bases santas do município. Uma oposição inata à mulher, que carrega o pecado da mesma maneira como é apresentada em derivação negativa do homem, corpo monstruoso, como analisa Eliane Robert Moraes (2013).

Já as descrições dos homens estão sempre acompanhadas de elementos da ordem da violência, como no trecho acima, em que se salientam o revólver e o movimento raivoso dos cavalos, em sincronia com os tiros para o alto. Mesmo nos dias de festa, repletos dos sorrisos quase forçados das mulheres, apresentando “o máximo que podiam”, a manifestação da alegria masculina se faz pela agressividade.

Este não é o único momento do conto em que a masculinidade se revela como expressão de domínio sob força. Logo no início do texto, a narração de um encontro entre desconhecidos, em um bar, enfatiza a ostentação de revólveres “pendidos dos cinturões – quase feitos de balas” (CANÇADO, 2016b, p. 68). Quando Ambrósia é levada para os cantos da cidade, também, são “dois soldados e um cabo de polícia” que se encarregam da mudança. Para além da menção a um padre, essas três aparições são a totalidade de referências a homens durante a narrativa. São passagens que ilustram um cenário de violência sempre possível, tanto por parte de desconhecidos ou de moradores em festas religiosas, quanto com o assentimento de representantes da força oficial, num delineamento do masculino como agente da sujeição.

Com o surgimento de uma “casa de tolerância (indispensável à aparência um tanto viciosa de cidade)”, as prostitutas aparecem como sujeitos estranhos, que, apesar de “indispensáveis”, também pertencem ao fora de São Gonçalo:

Com perplexidade os antigos da terra escutam coisas. Janelas se abrem aos olhares curiosos à passagem de uma ou duas prostitutas (raras em São Gonçalo, onde o adultério foi sempre encarado com tolerância), ao passarem rápidas, muito dignas, entrando nas lojas, ou tomando o ônibus que as conduzirá de volta às terras próximas de origem. (CANÇADO, 2016b, p. 73).

A relação dupla, de pertencimento e distância, entre a cidade e o visto como divergente, explicita-se mais uma vez. Como Ambrósia, as prostitutas são “distração”, mas sua presença visível é incômoda, pois corrompem a santidade são-gonçalense em nível ainda maior que o

do ser mulher. É uma situação de isolamento semelhante, inclusive, à da própria São Gonçalo, que, mesmo com o mínimo sinal de crescimento, permanece distante do mundo: “poucos jornais atingiam-na [...] O mundo sofria a Segunda Grande Guerra. Lamentou-se sinceramente a guerra. Depois a esqueceram. Não havia guerra em São Gonçalo do Abaeté” (CANÇADO, 2016b, p. 72). A cidade incorpora, então, o afastamento que ela mesma imputa a quem não lhe convém.

O percurso de São Gonçalo, do modo como é sintetizado no conto, refaz, em alguns pontos, a trajetória de Maura Lopes Cançado – ou vice-versa –, que, como são-gonçalense, é, também, parte da constituição da cidade. Para além do aspecto ligado à influência religiosa, Maura é alguém dos arredores, na e fora da literatura, respondendo, durante grande parte da vida, à alcunha de louca, como Ambrósia, tendo vivido, por muitos anos, em hospícios, uma das mais comuns ferramentas no processo de higienização social.

Como conta Maria Luisa Scaramella (2010), Maura Lopes Cançado tem a maioria dos seus textos publicados no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (SDJB) em meio à construção e à discussão do/sobre Concretismo e, posteriormente, Neoconcretismo. Cançado, no entanto, ainda que demonstre certa influência, em algumas narrativas, desses movimentos, nunca foi parte deles. A despeito disso, Maura era constantemente comparada a autoras como Mary McCarthy, Katherine Mansfield e, sobretudo, Clarice Lispector, numa tentativa, por parte da crítica, de localizar a produção da escritora mineira entre tendências da autoria feminina. Trata-se de uma relação evidente e, no caso de Lispector, reforçada pelos elogios, em *Hospício é Deus*, à obra da autora. Maura Lopes, entretanto, não recebe a mesma atenção dedicada às outras escritoras em questão.

O SDJB era uma seção voltada para a literatura e as artes em geral, criada em 1956. Entre os integrantes da redação, à época, estavam Ferreira Gullar, Assis Brasil e Reynaldo Jardim, com colaboração de Carlos Heitor Cony. A autora cultivava, então, certa relação com figuras influentes da literatura brasileira, passando a colaborar com o jornal e visitar a redação para a escrita dos seus textos, que reuniam, até então, contos e poemas. Aquele era um ambiente “de grande efervescência artística e literária, sem falar na crítica [...] O Suplemento foi, para Maura, uma porta aberta à literatura e à possibilidade de uma carreira nesse meio, como era seu desejo” (SCARAMELLA, 2010, p. 48).

Entretanto, embora a autora tenha alcançado algum reconhecimento, especialmente com a publicação do seu diário, Maura continuou ocupando um espaço à margem. Com a extinção do Suplemento em 1961, um aumento gradativo no número de internações e as dificuldades financeiras, a autora distanciava-se, aos poucos, da literatura. À exceção de uma

menção em *A nova literatura III: o conto*, de Assis Brasil, que acompanhou, de perto, algumas publicações de Maura, a autora não é citada nos compilados mais difundidos de literatura brasileira, como *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, e *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi.⁸

A referência de Assis Brasil à obra de Maura, ainda que elogiosa, conserva uma separação nítida entre literário e confessional, numa hierarquização do primeiro sobre o segundo. Conforme analisa Rosângela Lopes da Silva (2017, p. 49-50), Brasil apontava uma necessidade, não obstante as habilidades da escritora, de que Cançado explorasse “outros gêneros e ângulos narrativos”, para além de um texto “centrado na dor vivida, no tom memorialístico”, caso desejasse se tornar “um autêntico criador”. Nesse sentido, faz-se necessário lembrar o que diz Lucia Castello Branco (2004, p. 149-150) sobre essa narrativa escrita em memória:

Nada mais utópico que a captura de um sujeito, nada mais intangível que a configuração, o retrato desse sujeito no texto. E nisto reside o projeto alucinado da autobiografia: fazer falar o sujeito, constituí-lo, apresentá-lo como ser uno, íntegro, sem fissuras, sem brechas. Aí, e no pacto de fidedignidade que ela pretende estabelecer com o leitor, desenha-se, sub-repticiamente, essa trajetória absurda da captação do real – entendido como a “vida real”, como a “verdade dos fatos”, ou como a “verdade dos sentimentos”. E sobretudo aí, nessa tentativa de captação do real, e ainda por seu caráter de discurso que se funda a partir de uma falta, de um vazio, as escritas feminina e memorialística se encontram.

É, então, justamente nesse encontro que se situa a obra de Maura Lopes Cançado, que não comporta cisão entre trabalho literário e confissão, porque a partida na falta, nessa concepção do inconcebível, ou na experiência pessoal do acontecimento, como descreve Maya Deren, é, já, o trabalho literário. A relação de Maura com o seu conto “Introdução a Alda” é outra ilustração do encadeamento entre o que se entende comumente como real e ficcional. O texto é baseado em Auda (com “u”, na “vida real”), uma paciente que dividia o espaço de um hospital com Maura. Como observa Maria Luisa Scaramella (2010), os contos sobre as experiências da autora, escritos durante o confinamento, à medida que eram publicados, voltavam, ao hospital, em novos formatos e influenciavam os acontecimentos naquele local, especialmente quando denunciavam a maneira como as moradoras eram tratadas. “Introdução a Alda”, por exemplo, foi objeto de algumas leituras em grupo, no

⁸ Foram consultadas as edições revisadas de 1986 e 1994, respectivamente, além de *A literatura no Brasil: conto* (1971).

hospital em que se encontravam as personagens, e dirigiu certa atenção a Auda e às violências que sofria, como diz a própria Maura em seu diário: “Talvez devesse escrever um conto para cada doente, se isto viesse melhorar-lhes a sorte”; “Muitos disseram que depois do meu conto – que foi lido e relido aqui – a condição de Alda se transformou neste hospital, e pude constatar” (CANÇADO, 2016b, p. 99, 103).

O texto começa assim:

Dizem que ninguém mais a ama. Dizem que foi uma boa pessoa. Sua filha de doze anos não a visita nunca e talvez raramente se lembre dela. Puseram-na numa cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos, de onde não pôde mais sair. Lá, todos gritam-lhe irritados, mal se aproxima, ou lhe batem, como se faz com sacos de areia para treinar os músculos. Sei que para todos ela já não é, e ninguém lhe daria uma maçã cheirosa, bem vermelha. Mas não é verdade que alguém não a possa mais amar. *Eu amo-a. Amo-a quando a vejo* por trás das grades de um palácio, onde se refugiou princesa, chegada pelos caminhos da dor. Quando fora do reino sente o mundo de mil lanças, e selvagem prepara-se, posta no olhar. *Amo-a* quando criança brinca na areia sem medo. Uns pés descalços, uma mulher sem intenções. Cercada de mundo, às vezes sofrendo-o ainda. ALDA. (CANÇADO, 2016b, p. 21, destiques nossos).

Maura parece tentar cercar a personagem de algo que não seja o mundo atingindo-a; de escrita, talvez. E é só assim, cercada, também, de mundo-ficção, que Au(l)da é vista de algum lugar distinto daquele autoritário – “Amo-a quando a vejo”. Para além dessa possibilidade de intervenção na realidade que as envolvia, há que se destacar, aqui, a demarcação da narradora, nos únicos momentos do conto em que se usa a primeira pessoa. Tendo, então, Auda existido ou não no exterior de Maura, a experiência da autora está ali, na proximidade do “Amo-a” e na escrita do confinamento e da violência, feitas em “jogo entre a realidade convencional e o real psíquico (e literário)”, de um “lugar atópico (e utópico) de uma linguagem que fica aquém (e além) de si mesma, que pretende dizer o indizível, falar com o corpo, ou como um corpo” (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 164). Em jogo que se desenvolve, também, no interior do texto – e não só pela ideia de uma Auda “real” –, quando a observadora passa a comparar a existência da personagem ao imaginário do conto de fadas, “onde se refugiou princesa, chegada pelos caminhos da dor”, como se cobrindo essa figura em diferentes camadas de ficção.

Novamente, como em “São Gonçalo do Abaeté”, as cores encaminham a atmosfera da “cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos”, como se uma segunda São Gonçalo, contraposta à impossibilidade da maçã vermelha, que, mesmo envenenada, como no conto de

fadas retomado, é, no excerto, alguma forma de vida. Ainda de modo semelhante ao realizado na narrativa dedicada à cidade, “Introdução a Alda” não apenas parte *das* experiências de Maura, mas se mistura a elas, é Maura, assim como o nascimento de São Gonçalo abriga a trajetória da autora.

O nome da personagem dando fim ao trecho transscrito do conto, em letras maiúsculas, assinala o texto como espaço de ressignificação de Auda, de reafirmação de uma subjetividade negada, ao mesmo tempo em que a narrativa reitera a produção nominada de Maura, nos caminhos da escrita autobiográfica feminina e do cinema de si – a primeira pessoa, mesmo em terceira, da autora e o rosto de Deren na tela. No caminho do emaranhamento do privado no público, deste naquele. São Gonçalo do Abaeté, Maura Lopes Cançado, Alda, Maya Deren. No caminho do nome.

[...] O corpo

“A mulher seguia carregada pelo corpo, mostrando-se no movimento ininterrupto dos quadris. Ora o corpo a levava, ora ela o dirigia. Com a eficácia de um domador. A mulher, o corpo. O corpo, a mulher. Mulher-corpo. Corpo-mulher. Íntimos, coesos, coordenados” (CANÇADO, 2016b, p. 48), narra a terceira pessoa de “Distância”. A mulher em questão caminha pela praia enquanto, como acontecimento, aparentemente, central da narrativa, um casal reencontra-se após reclusão de onze meses vivenciada pela protagonista. A proximidade distante desse encontro, prenunciada, já, pelo título do conto, confunde-se com o desconcerto da personagem principal, construído, ao longo do texto, pela sua oposição quanto aos corpos aparentemente ordenados dos outros, como aquele que, no trecho acima, mostra-se “coesos, coordenado”.

No excerto em questão, a coesão nos movimentos da passante manifesta-se pela própria disposição das palavras, de modo que os vocábulos *mulher* e *corpo*, ali, reiterados, em conjunto com a concisão das frases, além de apontarem para uma das temáticas da narrativa, produzem o ritmo dos passos. Palavra a palavra, em alternância, como o andamento dos pés, e o texto transforma-se em corpo, corpo-texto, texto-corpo. As repetições, ao dilatarem o percurso, assinalam, ainda, um olhar em câmera lenta, da protagonista em direção à mulher, como se o movimento em manifestação respondesse a um tempo outro, inacessível àquela que o observa.

Essa encenação de um organismo divergente, não ajustável, ocorre nos moldes da constituição social do indivíduo monstruoso como analisada por Eliane Robert Moraes em “Anatomia do monstro”. Moraes, ao retomar alguns textos que delinearam a existência de corpos – considerando-se o que se convenciona como padrão – dissidentes, explicita a deficiência humana como origem da ideia de monstro; em uma leitura do texto *De monstres et prodiges*, de 1573, escrito por Ambroise Paré, a autora afirma: “o monstro descende do homem” (MORAES, 2013, p. 194). Isto se dá, ainda segundo Eliane Robert Moraes, pelo caráter de desvio do ser monstruoso, de maneira que, àquele cuja forma falta ou excede, atribui-se a categoria de *monstro*.⁹

⁹ A ideia desenvolvida por Eliane Robert Moraes remete, ainda, à noção já, aqui, comentada, elaborada por Elisabeth Badinter (1980, p. 242), que aponta para a construção da ideia de mulher como “complemento” do homem, como uma “criatura essencialmente relativa”.

Em sequência, a crítica conclui que, mais especificamente, “o monstro descende da mulher” (MORAES, 2013, p. 197), já que, como explica a autora, ao comentar sobre a “tese aristotélica de que a mulher é um homem mutilado”:

Considerando a supremacia do sêmen masculino na geração, Aristóteles concebe a forma ideal como reprodução idêntica de seu protótipo: quanto maior a distância do modelo original, maior será a imperfeição. O primeiro grau dessa diferença – que nos monstros chegaria ao estágio máximo – seria dado na formação de um indivíduo feminino em vez do masculino. A anatomia da mulher revelaria, assim, uma realização inacabada da natureza e, embora necessária, imperfeita. Ora, tanto na hipótese genética de Aristóteles como na de Paré, a mulher contém em si o mesmo princípio de incompletude que caracteriza os monstros. Entre a anatomia feminina e as formas monstruosas haveria tão somente uma diferença de grau, não de essência: a produção de uma fêmea seria, desse modo, o primeiro passo – ou o primeiro desvio da natureza – no caminho da formação de criaturas imperfeitas. (MORAES, 2013, p. 196-197).

Esse percurso, por meio do qual o corpo da mulher passa a ser considerado como um “primeiro passo no caminho da formação de criaturas imperfeitas”, é análogo, portanto, à composição do corpo que protagoniza “Distância”, marcado pela contenção e pela falta. Tal corpo é desenvolvido, no decorrer do conto de Maura Lopes Cançado, em torno do único acontecimento que move a narrativa – o encontro mencionado acima –, com base no silêncio entre os personagens que compõem a cena e, consequentemente, no incômodo do afastamento.

Já no início do texto, por exemplo, a tensão do encontro é anunciada pela mudez dos corpos, à medida que as primeiras reações retratadas são prescritas por descrições corporais:

[...] No banco da praia, depois da caminhada pela avenida, tonta de luz e automóveis. Ele, jovem, bronzeado de sol. Ela não denunciava sol na pele: a moça ardia em ternura e esquecimento. Ao atravessar a rua tentara aproximar mais seu corpo do companheiro. Sentia-lhe a mão morena presa ao seu braço, conduzindo-a por entre os automóveis. Juntou-se de leve ao corpo em movimento, morna, tensa. O rapaz olhou-a, parecendo quase intrigado. Em seguida sorriu desatento, sem satisfação, um pouco ausente – preocupado consigo mesmo. Mostrava os dentes brancos, perigosos. Ela percebeu-se exposta. Subitamente sem ternura, voltou-se para si mesma. (CANÇADO, 2016b, p. 47).

O trecho sintetiza, então, a oposição em que se baseará o restante do conto e que se constituirá como cerne da incomunicabilidade. O corpo masculino é, aqui, sempre, o agente da ação – “a mão morena presa ao seu braço, conduzindo-a” –, enquanto cabe, ao corpo da mulher, reagir “voltando-se para si mesma”, de forma que a mão conducente pode ser concebida como uma imagem representativa da autoridade do homem sobre a mulher num

sistema patriarcal. A esse óbvio contraste entre a atividade e a passividade, reúne-se, ainda, a contraposição na própria constituição dos corpos; a vitalidade do homem, banhado de sol, com seus “perigosos dentes brancos” e jovens, ofuscando a existência quase apagada da mulher, cuja pele, por ausência de sol, carrega, ainda, os onze meses de reclusão. Há que se acrescentar, também, que, sobre esse passado-presente da personagem, não são apresentados quaisquer detalhes, evidenciando-se o fato de que todos os possíveis acontecimentos e explicações quanto à vida da protagonista estão tomados pela experiência de isolamento daquele período a que o narrador se refere em alguns momentos – “a moça estremeceu à lembrança dos últimos onze meses” (CANÇADO, 2016b, p. 47); “Os onze meses tentando-a naquele existir amplo, sem contornos” (CANÇADO, 2016b, p. 48); “[...] tanto tempo estivera reclusa, mas tanto tempo. Como pôde? Os onze meses, ainda antes, talvez sempre – aquela dificuldade” (CANÇADO, 2016b, p. 49).

A oposição destacada nos trechos do encontro e de observação da caminhante é clara, também, em outras passagens do texto, como no momento em que a personagem principal assiste a outras mulheres na rua – “Sempre soubera ser aquela uma cidade de mulheres bonitas. Mas não tanto [...] Não tanto: insistiu veemente de inveja e perplexidade” (CANÇADO, 2016b, p. 47) – e, em sequência, a um casal que se beijava “em intimidade”. A referência ao sentimento da moça com relação às “mulheres bonitas” ensaia uma narração posterior da única lembrança, além da menção aos onze meses, presente no conto, com base na qual se descobre que, no passado, o homem havia declarado à protagonista: “Principalmente como mulher você me atraí. Mas PRINCIPALMENTE” (CANÇADO, 2016b, p. 49).

“Por que principalmente?, ela se indagava”, continua o narrador, “[...] Depois vieram os onze meses. Ele pareceu julgá-la inatingível. O orgulho ferido por não a haver antes reduzido à condição de ‘principalmente mulher’” (CANÇADO, 2016b, p. 49); percebe-se, assim, que o sentimento da personagem quanto às mulheres que encontra nas ruas pode estar imbuído dos efeitos da fala do homem, que busca sujeitar a mulher à condição de objeto a ser admirado. Que busca, sobretudo, determinar a (in)adequação da personagem a essa condição. É com base nesse último trecho que se faz possível, então, enxergar o contraste entre a protagonista e as demais mulheres do conto como um comentário social, de maneira que o desconforto com relação ao corpo das outras é, também, um incômodo quanto ao que se define como mulher; se esse conceito não parece estar sob controle da personagem, concerne, a ela, apenas o incômodo por não se encaixar nele.

Outra passagem do texto, quando a personagem ensaia um desejo de “rompimento das barreiras”, de concretização do seu desejo de contato com o homem, corrobora com a leitura

que vem sendo construída. Nesse momento, o narrador anuncia: “Reciou, assustada com ideia tão bruta. Adivinhando que, se ousasse, o máximo possível a alcançar, seria a destruição total, ao cair de um oposto ao outro, mostrando em desespero que não passava de ‘uma mulher principalmente’” (CANÇADO, 2016b, p. 51). A retomada da fala do homem, “uma mulher principalmente”, evidencia a realidade de um corpo cujas definição e ação ainda estão sob iminência do julgamento masculino, como se a mão que conduziu a mulher entre os automóveis, páginas antes, continuasse em domínio. Logo, a existência da mulher só parece ser possível, aqui, por meio de uma relação de derivação quanto ao corpo masculino, de “distância do modelo original”, como explicita Eliane Robert Moraes (2013, p. 196).

Ainda com relação às oposições elaboradas com base no corpo da personagem principal, o beijo do casal observado, citado acima, que se confronta com a frieza do encontro encenado ao longo do texto, é sucedido pelo movimento contido da protagonista, reforçando a disparidade apresentada. O narrador descreve: “Virou-se [a mulher] imóvel para o moço ao lado. Ele lhe indicava cortesmente o banco” (CANÇADO, 2016b, p. 48) – para além da questão do direcionamento, “lhe indicava cortesmente o banco”, que aponta, mais uma vez, para o aspecto da condução masculina já observada, é necessário atentar para a expressão “virou-se imóvel”, que concentra a noção paradoxal de movimento estático em que se baseia o texto, conforme os mínimos gestos dos personagens mostram-se insuficientes para o desenvolvimento de laços e a expressão de afeto.

Esse trabalho com as palavras manifesta-se, ainda, pela escolha de uma narrativa em terceira pessoa, que potencializa o afastamento suscitado pelo texto, e pelo uso do modo subjuntivo em grande parte das construções verbais referentes à personagem feminina. A dúvida encerrada por esse uso caracteriza, também, o corpo narrado como um corpo imóvel, limitado ao campo da incerteza e das possibilidades, como se pode observar nos trechos a seguir:

A um convite do companheiro deu as costas à rua, virando-se para o mar. Com a brisa veio-lhe ao rosto uma alegria doida: *revolveria* todo seu ser em busca de um meio para chegar àquele homem. Mas como fazê-lo sem despertar suspeitas? [...] Toda sua vida aquela paciente *espera pelo que a viesse* ampliar, alargando-lhe a existência além de tão estreito limite. Antes de mais nada *teria* de trabalhar. *Se ele o permitisse*, entretanto. [...] Esperava mostrar-lhe sua parte tanto tempo guardada, agora ansiosa, como antes de uma revelação. Ou então *seria* tranquila [...] Ela *ergueria* o rosto limpo, cheio de certezas. Ele a *veria* por um novo e surpreendente ângulo, constatando como errara. E nem *precisaria* pedir-lhe perdão: a coisa em si anularia os erros passados. Ele, enfim, um homem, ela uma mulher. *Podia*

mesmo reinar certa sujeira no ar; seus lábios *talvez se embrutecessem* de luxúria. (CANÇADO, 2016b, p. 50, destaque nossos).

Olhou-a rápido, ela metia os dedos entre os cabelos, movendo a cabeça para os lados *como se estivesse* representando o papel de louca. Quem sabe *estaria*? Dela se *podia* esperar tudo. Ou nada se esperar. Com suas atitudezinhas de gênio incompreendido, ou sei lá o quê, aquele ar ensaiado, vago. Do que precisava mesmo era de cama. Com aquele corpo, aquelas pernas, que pretendia? *Que os homens a olhassem* pensando em metafísica? *Seria capaz* de afirmar não ter ainda feito o sexo, ou que fora violentada, estuprada, ou que só o praticava recitando Rimbaud e Baudelaire. Se vivia agora representando seu drama dos onze meses. Nem ao menos queria ser vista como mulher. Tola, vaidosa – imoral. (CANÇADO, 2016b, p. 53-54, destaque nossos).

Como sugerem as expressões em destaque, a iminência do ato e o julgamento do homem sobre a personagem são incorporados pela hesitação frequente no texto. Para além desse aspecto e da reiteração do direcionamento dos movimentos da mulher pelo companheiro – “*A um convite do companheiro* deu as costas à rua” –, há que se destacar, também, nos trechos acima, o fato de que a personagem mostra-se relegada, sobretudo, à esfera do desejo, e não apenas da dúvida. O explícito desejo da mulher de se aproximar, de que reine “certa sujeira no ar”, esbarra no ponto de vista masculino, que a enxerga, unicamente, como um corpo à disposição para o olhar – “Com aquele corpo, aquelas pernas, que pretendia?”; “Talvez a razão de não ser tão fácil esquecê-la. Fisicamente insinuava: boas pernas, bom corpo, rosto infantil e outras coisas” (CANÇADO, 2016b, p. 53). O desejo defronta-se, pois, com a possibilidade de submissão ao julgamento do homem e ao estatuto de “uma mulher principalmente”, a quem é negada uma existência interior, à medida que, entre outros elementos, seu interesse por atividades intelectuais é ironizado e encarado como parte de uma dramatização – “ou que só o praticava recitando Rimbaud e Baudelaire” (CANÇADO, 2016b, p. 54).

Acrescenta-se, ainda, que a relação entre a personagem e o espaço em que se passa o conto é, também, um acréscimo ao jogo de oposições elaborado ao longo do texto. A presença do mar e da brisa diverge da imagem do corpo em construção no texto, na medida em que a imobilidade da figura feminina contrapõe-se à fluidez da água e à agilidade do vento. No momento em que o mar torna-se matéria de assunto para uma das poucas interações entre os personagens, esse contraste é ainda mais evidente:

– O mar não me comove – interrompeu-o seca, hostil, do seu abandono ressentido.

Na verdade não lhe sendo jamais possível repetir o que dissera, como se não tivesse saído dela. O mar. Mar? – perguntou-se irritada. Que dissera? Aonde chegaria por caminhos tão dúbios? Então o rapaz olhou-a, como se só então a visse.

– Não me admira sua insensibilidade diante do mar – falou orgulhoso, displicente.

Olhou-o sem responder, os olhos escuros engrandecidos de repente, o coração perplexo – pois já não se lembrava mais [...] Continha-se, ignorando o que lhe dizer para não despertar suspeitas. A linguagem muda esmagando-a bem no centro. Seria sempre assim? – perguntava-se com horror e alegria. (CANÇADO, 2016b, p. 50-51).

O homem atribui, então, à personagem, um caráter de insensibilidade e, portanto, incompatível com o mar, o que pode direcionar a leitura, novamente, para a questão da mulher composta, apenas, por exterioridade a ser contemplada. A descrição seguinte do narrador, entretanto, contradiz essa visão masculina, revelando uma personagem “esmagada” pela “linguagem muda”; daí o efeito contestatório do conto, que resiste à concepção da mulher como um ser destituído de subjetividade, ao apresentar uma narrativa tomada pelos sentimentos e reflexões da protagonista. Ao contrário do que espera o companheiro da personagem, o corpo contado em “Distância” é, ainda que inerte – ou, talvez, em razão da sua inércia –, todo interioridade, sobretudo, desejo.

A construção corporal no conto passa, também, pela ausência de nomes, assim como nos curtas-metragens de Maya Deren. Ao não serem nomeados, os corpos de ninguém se transformam, paradoxalmente, em corpos de todo mundo. Evidenciam um texto desenvolvido, essencialmente, pela perspectiva de (não) contato – há apenas o corpo e o sofrimento silencioso do corpo, que se valem sem a identificação precisa da palavra. Em um dos momentos em que a ação é suspensa, essa ausência da palavra, reforçada pela não nomeação, ganha destaque:

Permaneceu febrilmente quieta, medrosa. (Embora, sabia, sempre haveria refúgio, se tudo falhasse. Sim: os onze meses. O lugar.) Imóvel continuou algum tempo. Até vibrar de novo, incontida. A boca, os olhos, as mãos, tudo ensaiava o gesto nunca concluído. O rosto mostrava a expressão tímida, que já não parecia de embaraço em si: mas medo da beleza adivinhada. Bem podia fazer, num ímpeto, romperem-se todas as barreiras. Bem podia. (CANÇADO, 2016b, p. 51).

Os estados da personagem – o vibrar, o medo da beleza adivinhada –, em sua contenção, são, aqui, identificados exclusivamente pela expressão corporal, só transfigurados em verbo por meio do exercício narrativo desenvolvido no conto. Trata-se, assim, de narrar um organismo independente e controlador da porção imaterial do corpo, a exemplo da

caminhante que partilha, com a matéria, o domínio do andar – “Ora o corpo a levava, ora ela o dirigia” (CANÇADO, 2016b, p. 48) – e da boca que diz o que não deve – “Na verdade não lhe sendo jamais possível repetir o que dissera, como se não tivesse saído dela” (CANÇADO, 2016b, p. 50).

Na segunda metade do conto, dando continuidade ao encontro, a mulher percebe que “alguma coisa devia ser feita com urgência, antes que tudo a precipitasse no erro que a conduziria aquém de suas possibilidades” (CANÇADO, 2016b, p. 54), decidindo-se por, pela segunda vez, dialogar com o homem – “Falar? – Falar, em último e desesperado esforço” (CANÇADO, 2016b, p. 54). À fala da personagem, que faz uma referência aos onze meses de reclusão, seguem-se, então, as suas especulações quanto à reação do companheiro:

Involuntária deixara no ar leve insinuação dos onze meses. Resta-lhe o perigo de encolerizá-lo. Mas quem sabe, em cólera, se deixasse atingir? Talvez então o ferisse, transmitindo-lhe a necessidade que ambos possuíam de tudo esquecer, os onze meses [...] E se a levasse ao mínimo de individualidade, tomando todo o restante, deixando-a completar-se com o que dele pudesse vir? Se uma flor brotasse com violência da mistura de dois corpos famintos e igualmente excessivos? Ou se teria mostrado tola, ao ponto de alegrá-lo? [...] Pelo olhar do jovem esteve certa de que a achara tola. (CANÇADO, 2016b, p. 54).

Nota-se, no trecho, uma combinação dos aspectos aqui destacados – a sobreposição do corpo, que parece agir de modo independente, destacada pelo termo “involuntária” e pela contingência da “mistura de dois corpos famintos”; o uso do modo subjuntivo, como destaque para um corpo suspenso nas possibilidades; e, em especial, a constituição da mulher como monstro (MORAES, 2013), versão negativa do homem, que se “completa com o que dele pudesse vir”. A expectativa da resposta, no trecho, exerce controle sobre o desejo e a imagem da mulher, que parece moldar-se com base no “olhar do jovem”.

Essa formação derivativa da personagem culmina com a resposta do rapaz, que expõe assertivamente o seu ponto de vista acerca da protagonista – “Talvez se modifique. Quem sabe um dia venha sentir a necessidade de amar? As mulheres supostamente inteligentes, ou mesmo inteligentes – o que é raro – também estão sujeitas ao amor [...] Eu, mais do que qualquer outro, a conheço” (CANÇADO, 2016b, p. 56). Com o discurso do homem, a moça reconhece a pretensão masculina de poder sobre a sua identidade – “Ele falara grosseiro, tanta presunção, como fora detestável em sua ignorância [...] agora via-o grotesco, despido a seus olhos das vestes brilhantes que ela mesma lhe emprestara. Então *a beleza era toda dela. Toda ela*” (CANÇADO, 2016b, p. 56, destaque nosso) –, de forma que a lógica do texto é convertida,

conferindo-se a significação do corpo à mulher. O homem é que é tomado, agora, pelo olhar alheio, como evidencia o excerto grifado.

A ruptura do ponto de vista da personagem é, também, um rompimento com o que Ruth Silviano Brandão (2004, p. 52) aponta como “espelho masculino”. Ao analisar a composição de personagens femininas em romances do século XIX, a teórica conclui que a imagem da mulher é construída como uma “reduplicação” da masculina. Retomando Shoshana Felman (1978), a autora comenta, ainda, que o “conceito de feminilidade” é “tradicionalmente percebido como um negativo do masculino, uma falta, uma falha, negativo do positivo, e não uma alteridade, um outro em si. Compreende-se que noções como normalidade ou sanidade estão estreitamente vinculadas ao modelo ideal masculino” (2004, p. 51).

Tal conceito é aplicado, por Shoshana Felman, especificamente, ao estudo da “loucura feminina na letra do texto”, mas, como demonstram Ruth Silviano Brandão e Lucia Castello Branco, ao longo de *A mulher escrita* (2004), a ideia da mulher como eco da voz masculina pode se referir a uma situação geral da representação hegemônica da mulher, numa tradição literária em que as personagens femininas correspondem, em sua maioria, aos estereótipos de santa, promíscua, direita e louca. Dos textos estudados por Ruth Silviano Brandão, como *Luciola* (1861), *A doida do candal* (1867), *O homem* (1887) e *Encarnação* (1893), aos títulos em que a questão da presença feminina é atravessada, também, pelo aspecto racial, como em *Iracema* (1865) e *O cortiço* (1890) – em especial com o desenvolvimento da personagem Rita Baiana –, nota-se a construção de uma literatura que parte do olhar preceptor do homem sobre a mulher.

A trajetória de Lúcia, em *Luciola*, de José de Alencar, é uma clássica síntese dessa tradição de personagens femininas. A mulher, que percorre um caminho de culpa e de “redenção moral”, de Lúcia a Maria da Glória, está fadada a uma repetição quase instrucional do discurso masculino, culminando com a sua autodestruição, como analisa Ruth Silviano Brandão (2004, p. 48): “elas [as personagens Lúcia, Luísa e Ester, de *Luciola*, *O primo Basílio* e *Terras do sem fim*, respectivamente] interiorizam uma linguagem autoritária que as reduz inconscientemente ao silêncio”.

Essa caracterização, como Ruth Silviano Brandão e Lucia Castello Branco deixam claro, não se limita aos escritos oitocentistas e passa pela contestação de produções femininas que, lentamente, ganham algum espaço nos cenários literários. Autoras como Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis e Emília Freitas, por exemplo, já no século XIX, são importantes para esse processo, no Brasil, de objeção à imagem feminina construída pelo homem, na sociedade

em geral e na literatura.¹⁰ No século XX, autoras como Gilka Machado, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles, entre várias outras, contribuíram, com suas escritas e com a própria reverberação de seus textos, para novas possibilidades de inserção de presenças femininas na poesia e na ficção brasileiras.

Maura Lopes Cançado se insere, também, nesse contexto, apresentando, especialmente com a publicação de *Hospício é Deus: diário I* (1965), a perspectiva de uma mulher que passa grande parte da sua vida em diferentes hospitais psiquiátricos, entre as décadas de 1940 e 1970. O texto-corpo aprisionado de Maura Lopes Cançado é, portanto, representativo desse momento de consolidação do domínio feminino da palavra, sobretudo quando se considera o despertar da protagonista de “Distância”. Não é por acaso, aliás, que, em 1959, Cançado relatava, no seu diário, uma admiração pelo trabalho de Clarice Lispector, em especial por *A cidade sitiada* (1948) – “Para mim é seu melhor livro” (CANÇADO, 2016a, p. 117) –, romance que parece buscar traçar a existência da personagem Lucrécia Neves em meio à realidade que a atinge, a constrói e é, por ela, construída. O próprio corpo de Lucrécia se dissolve na memória e na atualidade da cidade que a ocupa:

Sim! sim! um baile seria a cidade de pedra enfim cedendo [...] Um baile em S. Geraldo: a noite estiolada pela chuva e ela pisando com os cascos na pedra escorregadia, e os grupos de guarda-chuva chegando. [...] O trombone reboava isolado acima da melodia. Pelas vidraças, no salão tépido, a moça via rapidamente na valsinha inglesa os fios de chuva se dourarem despertos sob as lâmpadas do terraço, erguendo fumaça sonolenta: chovia no terraço deserto, e ela dançava. [...] ela dançava em nova composição de trote. E fora chovia em silêncio. Lucrécia Neves voltava do baile com os pés empoeirados; a náusea da valsa e dos homens íntimos rodopiava ainda nos órgãos porque acontecera alguma coisa tão parecida com S. Geraldo: ela dançara, chovia, as gotas escorrendo sob a luz, ela dançando, e a cidade erguida em torno. A lembrança do baile a enlevava no quarto onde agora, ataviada como uma gravura de santo, estava pronta para sair. (LISPECTOR, 1998, p. 38-39).

As contraposições e as convergências são, aí, explícitas. O entrelaçamento dos diferentes momentos, movidos, um, pela rigidez santa do quarto e do corpo, outro, pelo movimento da chuva e da dança, é, também, o entremear entre a personagem e a cidade – “acontecera alguma coisa tão parecida com S. Geraldo”. Assim como na relação entre a protagonista de “Distância” e o mar, a água, na passagem de *A cidade sitiada*, é associada à dinamicidade que falta ao corpo estático, tomado por dúvida, desejo e afastamento. É de forma

¹⁰ Para um estudo detalhado sobre as escritoras brasileiras do século XIX, v. Constância Lima Duarte (2009) e *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia* (1999; 2004) – obra organizada por Zahidé Muzart (1999).

um pouco semelhante que um corpo se apresenta, em “Rosa recuada” – outro conto de Maura Lopes Cançado –, vestido das coisas e dos olhares que o atravessam:

Ontem vim andando sozinha pela rua – era de manhã bem cedo – automóveis passavam céleres, plenamente acordados; pessoas cruzavam comigo, os rostos descansados e iniciantes mergulhados no dia, novo incontido, se alargando em ar fresco, arrepiado de promessas: era tudo começo. Eu andava em mim mesma, embora as coisas exteriores me tocassem sem dureza, vivas, alertas. Súbito percebi a preciosidade do meu corpo exposto no dia claro e sorri plena, intensamente atenta, os rostos se aproximando rápidos, passando limpos, sem mistério, enquanto eu continuava desabrigada, perfeita, enquadrada em meu próprio espaço. Àquela hora da manhã os olhares eram ligeiros – as pessoas passavam. À entrada do edifício, na porta, deixei-me por um momento enquanto me observava no espelho grande do *hall*. Foi só um momento pequeno, mas completo como um círculo se fechando. Eu, uma moça de manhã, parada na porta de um edifício. (CANÇADO, 2016b, p. 39).

Há, nesse excerto, um corpo, já, com algum controle, a começar pela narrativa em primeira pessoa – em contraste às terceiras pessoas de “Distância” e de *A cidade sitiada*. É um corpo que conta a si mesmo e que anda em si mesmo, “embora as coisas exteriores me tocassem”. Entretanto, é em uma parte daquele espaço que a personagem se nota, “no espelho grande do *hall*”, à medida que, naquele momento, mantém-se na superfície especular, exterior, mesmo que repleta de si mesma em um “círculo fechado”.

Essas relações multifacetadas entre o corpo feminino e a exterioridade, nas narrativas em questão, caracterizam, portanto, o aprofundamento de uma quebra, no século XX, com a tradicional mulher escrita pelo homem, para o homem. Lucrécia Neves e as inominadas de “Distância” e de “Rosa recuada” incorporam essa ligação especular da personagem feminina com o homem e com a cidade, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, subvertem essa posição da mulher na literatura, já que delineadas em uma “escritura feminina [que] aparece como nova e revolucionária, [...] na medida em que ela é escritura do corpo feminino, feita pela própria mulher” (BRANDÃO, 1995, p. 61).

O corpo feminino filmado também passa por uma reivindicação da mulher, em um movimento para o qual o cinema de Maya Deren exerce um papel significativo. Influenciada pela dança, a realizadora dedica especial atenção à configuração dos corpos nas imagens do que ela denomina “novas realidades”. Para Deren, que reafirma o uso do cinema como “uma forma de arte”, “quando concordamos que um trabalho artístico é, em primeiro lugar, um trabalho criativo, estamos dizendo que esse trabalho *cria* uma realidade e *constitui-se*, ele

mesmo, como uma experiência” (2005c, p. 22, destaques no original, tradução nossa).¹¹ Nesse sentido, seria papel do cinema, ainda de acordo com Deren, construir uma nova realidade – comentada, aqui, anteriormente – por meio da câmera e dos recursos próprios do trabalho com a imagem em movimento, em lugar de exergar, nesses mecanismos, apenas a possibilidade de registro de uma realidade já existente. Essa perspectiva é o que a autora parece desenvolver no seu primeiro filme, *Meshes of the afternoon* (1943), realizado, como dito anteriormente, em parceria com o fotógrafo e então marido de Maya Deren, Alexander Hammid.¹²

Em *Meshes...*, a primeira sequência acompanha um braço depositando uma flor sobre uma rua. Em seguida, a câmera assiste aos passos e à sombra de uma mulher dirigindo-se à flor. A mulher recolhe a flor e segue um caminho até uma porta. Entre essa primeira aparição da personagem e o início do que se pode chamar de segunda parte do filme, a presença da mulher limita-se às imagens, em planos detalhe, de fragmentos do seu corpo – os pés sobem e descem escadas, as mãos abrem a porta, afastam a agulha do disco na vitrola e asseguram a flor sobre o colo, enquanto as pernas encontram uma poltrona e, por fim, os olhos se fecham. A ação mistura-se a poucas imagens do interior da casa, em câmera subjetiva. O corpo desintegrado evidencia, assim, um retrato construído, como o texto-corpo da protagonista de “Distância”, em oposição às noções de equilíbrio e de inteireza assumidas, por exemplo, pelo andar harmônico da mulher na praia, narrado no conto de Maura Lopes Cançado.

A personagem de *Meshes*, tanto quanto a observadora de “Distância”, é submetida a uma dimensão temporal diversa. Já durante o sono, a protagonista do filme multiplica-se, enquanto o seu caminho é refeito ao longo do curta. No segundo trajeto da personagem, a flor não é depositada sobre o chão; em vez disso, ela é carregada por uma criatura-espelho, que passa a ser perseguida pela mulher. Nesse instante, pode-se notar que, para além da estrutura circular, a personagem desenvolve-se em uma concepção temporal distinta no interior da própria dimensão construída durante o filme, à medida que, mesmo correndo, a mulher não consegue alcançar a criatura, que prossegue em um andar lento. A multiplicidade do tempo é, pois, parte importante daquilo que guia a filmagem desse corpo diverso, pluralizado e contraditoriamente ilimitável em suas fronteiras – o corpo compartimentado e elástico é, também, tempo fracionado e em bifurcação.

Para além do alcance dos corpos pelos diferentes espaços e reincidências temporais, as personagens são elaboradas, também, pelas relações com objetos específicos que

¹¹ Do original: “When we agree that a work of art is, first of all, creative, we actually mean that it *creates* a reality and *itself constitutes* an experience”.

¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H0tDufAxI2I>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

direcionam a narrativa filmica. Uma flor, uma chave, uma faca, um espelho, um telefone e um toca-discos habitam, com os corpos, as várias dimensões do filme, à medida que as respostas da protagonista a esses utensílios configuram o que mais próximo se tem de um enredo. Juntos do corpo da mulher, alguns objetos transformam-se em outros, refletindo o modo como a personagem interage com o exterior.

Se, então, em “Distância”, essa interação é definida pela evidente oposição entre os corpos e entre um corpo e o espaço, em *Meshes of the afternoon*, a construção corporal passa por uma integração gradativa entre a personagem, o ambiente, com seus objetos, o tempo e, ao final, o homem. A flor, por exemplo, primeiro elemento de destaque no filme, parece direcionar a protagonista, em seu desejo por possuir o objeto, funcionando como um caminho de passagem para uma dimensão onírica e para a morte. Nas últimas imagens antes do sonho da mulher, há uma visão enfática da personagem com a flor, elementos quase unidos (Figura 5).

Figura 5 – A flor



Fonte: Acervo pessoal.

A flor, especialmente com o seu posicionamento no fotograma acima, é comumente associada à sexualidade feminina, enquanto a faca, que, no filme, transforma-se em flor – e vice-versa –, é normalmente ligada ao falo, como comenta a pesquisadora Rafaela do Nascimento Moraes (2004, p. 71), o que poderia facilitar uma leitura rápida do curta-metragem. A despeito dessas possíveis acepções para os signos do filme, nota-se que a imagem em questão sintetiza uma noção de corpo que expande o – e estende-se em direção ao – objeto, assim como no momento em que uma das versões da personagem retira, da boca, a chave que daria acesso, para a próxima mulher, à casa (Figura 6).

As frações do corpo da personagem apresentadas até então estão sempre ligadas a essa flor e ao ato de capturá-la – não se conhece, nesse momento, sequer o rosto dessa mulher que encontra uma flor, leva-a para casa e a mantém sobre as pernas antes de dormir. Trata-se, pois, de uma existência como que submetida àquele objeto, ao ponto de ser, por ele, destruída, quando, posteriormente, essa flor é transformada em faca. Os outros corpos do filme – a criatura-espelho e um homem – também interagem com a flor, desenvolvendo, ainda, uma submissão das relações entre as personagens à posse do objeto.

Já a chave, repetidamente expelida pela boca, como parte do corpo da mulher, cria uma unidade entre o utensílio, a personagem e a casa – um dos dois principais espaços do filme. A imagem (Figura 6), mais uma vez, num plano fechado, destaca o objeto em contato com o corpo, em protagonismo conjunto, elaborando a convergência entre o animado e o inanimado. A relação com a casa se dá de maneira semelhante; a cada trajeto em repetição, o corpo da mulher interage de modo diferente com esse local que assume, ao longo do curta-metragem, um caráter fantasioso. Dos efeitos em câmera lenta à instabilidade da câmera acompanhando o corpo flutuante, os recursos técnicos são constantemente empregados para modificar a experiência temporal e realçar a tomada da mulher pela casa.

Figura 6 – A chave



Fonte: Acervo pessoal.

O corpo se arrasta pelas paredes (Figura 7), em imagens protagonizadas, novamente, pela simbiose – aqui, conflituosa – do objeto com a personagem. Em outro momento, a mulher flutua em meio a tecidos suspensos (Figura 8), alternando entre os cômodos da casa e uma praia. Há, aí, uma das principais características do corpo no cinema de Maya Deren: sua possibilidade de trânsito por diferentes espaços, à medida que se cria uma ligação entre

ambientes comumente desconexos. Em *An anagram of ideas on art, form and film* (2005b, p. 108), Deren menciona o seu curta-metragem *A study in choreography for camera* (1946)¹³ para ilustrar essa extensão de perspectivas para o corpo; no “filme-dança”, como é descrito pela autora, uma cena de dança em uma floresta é, durante um movimento de perna do bailarino, cortada e unida à imagem da mesma perna no interior de uma casa. Assim como nessa sequência, em *Meshes of the afternoon*, a mulher, sentada em uma mesa, na casa, ao se levantar, encontra-se em uma praia. Unindo os dois ambientes, o corpo une as limitações do espaço fechado à aparente liberdade da natureza, constituindo-se como parte dessa nova realidade composta, também, pela contraposição dos espaços e pelos objetos-corpos.

No universo construído por Deren, essas relações entre os espaços, os corpos e os objetos, fazem-se, então, como ligações rizomáticas, que, apesar da aparente submissão – descrita, aqui, anteriormente – no relacionamento entre determinados utensílios e personagens, desalinham a associação hierárquica geralmente representada entre os diferentes elementos filmados em *Meshes of the afternoon*. Como observam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000), a noção de rizoma opõe-se à ideia de raiz, ao assumir, entre outras características, uma multiplicidade descentralizada:

Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas. Acontece que os modelos correspondentes são tais que um elemento só recebe suas informações de uma unidade superior e uma atribuição subjetiva de ligações preestabelecidas. [...] A estes sistemas centrados, os autores [Pierre Rosenstiehl e Jean Petitot] opõem sistemas a-centrados, redes de autômatos finitos, nos quais a comunicação se faz de um vizinho a um vizinho qualquer, onde as hastes ou canais não preexistem, nos quais os indivíduos são todos intercambiáveis, se definem somente por um *estado* a tal momento, de tal maneira que as operações locais se coordenam e o resultado final global se sincroniza independente de uma instância central. [...] Para os enunciados como para os desejos, a questão não é nunca reduzir o inconsciente, interpretá-lo ou fazê-lo significar segundo uma árvore. A questão é *produzir inconsciente* e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 25-27, destaque no original).

As permutações e as associações elaboradas por Deren, sobretudo pelo modo como os corpos são filmados, ilustram, portanto, justamente, essas concepções, notadas por Deleuze e Guattari, de intercambialidade dos indivíduos e da consequente produção de novos enunciados. O que pode parecer, num primeiro instante, um filme completamente centrado

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gy1ml9jSjPk&t=30s>>. Acesso em: 29 jul. 2018. Esta e as outras versões *on-line* têm som. A versão original do filme não possui trilha sonora.

nas agruras de uma protagonista, mostra-se como um jogo de comunicações, “de um vizinho a um vizinho qualquer”, entre elementos que se identificam pelas relações estabelecidas entre eles – daí a perda crescente dos limites entre a personagem interpretada por Maya e os espaços por ela habitados.

Figura 7 – A casa



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 8 – A casa



Fonte: Acervo pessoal.

Nesse sentido, os diálogos dos corpos são anunciados, também, no curta de Deren, pela utilização frequente das imagens especulares, que, para além dos espelhos, refletem-se na faca que acompanha a mulher e na própria repetição em que se constrói o filme. Como a personagem de “Rosa recuada”, a protagonista de *Meshe*s... prende-se ao universo espeacular, acentuando a união com o objeto desenvolvida ao longo do curta-metragem. Uma cena em especial ilustra essa relação com os espelhos, no momento em que um homem se apresenta pela primeira vez em uma das sequências do sonho da mulher. Numa das revisões do caminho realizado pelas várias versões da protagonista, é um rapaz quem adentra a casa. Outra cópia da mulher, em seguida, encontra o homem no quarto, deixando a flor sobre a cama. A mulher se deita, e a flor transforma-se em faca. A mulher atira a faca na direção do homem, e o rosto-espelho partido do rapaz revela o mar da praia anteriormente apresentada (Figura 9). A presença dos dois espaços no mesmo plano reflete as relações ambíguas, de conflito e complementaridade, suscitadas pelo curta-metragem, das diferenças entre os dois principais ambientes à adjacência entre interioridade e exterioridade – explorada, também, em *At land* –, como que dispostas numa banda de Moebius. Além disso, o quadro ilustra a intercalação entre os elementos do curta reforçada pela possibilidade de multiplicação representada pelo espelho.

Figura 9 – O espelho



Fonte: Acervo pessoal.

A criatura-espelho (Figura 10) também se constitui como parte desse jogo especular; como descreve Rafaela do Nascimento Moraes (2004, p. 64), o homem atacado pela faca pode ser identificado como um simulacro dessa criatura, que, anteriormente, havia reconstruído o caminho da personagem interpretada por Maya Deren, exatamente como um reflexo das imagens que viriam a seguir, reproduzidas pelo rapaz (Figuras 10 e 11). Essa identificação não precisa ser pensada, entretanto, isoladamente, como fruto das habilidades de uma figura fantástica, mas como atestado de uma estrutura especular sobre a qual é elaborado o filme – daí até os objetos se transformarem uns em outros e os espaços se expandirem, numa realidade em que uma flor pode refletir uma faca, em que um ser não identificável pode refletir um homem e em que, especialmente, todos – e tudo – podem ser refletidos por uma mulher.

Figura 10 – A criatura-espelho



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 11 – O homem



Fonte: Acervo pessoal.

De volta ao rompimento com essa dinâmica especular (Figura 9), pode-se enxergá-lo, aqui, como um acontecimento semelhante àquela simbólica quebra realizada pela protagonista de “Distância”, principalmente quando se nota que a imagem especular partida, em *Meshes...*, resulta na morte da própria mulher, aparentemente, exterior ao seu sonho – os fragmentos do espelho caem na praia e um novo caminho se inicia, mais uma vez realizado pelo homem, que abre a porta da casa e encontra a protagonista morta, na poltrona, coberta pelo que parecem ser algas marinhas. A saída para essa estrutura onírica e circular, então, é a morte desse corpo quase objeto, fragmentado.

Em uma contextualização desse corpo imaginado por Deren, Sarah Keller (2014, p. 34-35, tradução nossa), em *Maya Deren: incomplete control*, recupera uma análise de Lauren Rabinovitz:

Lauren Rabinovitz interpreta a fragmentação do corpo no filme como um sinal de que o modo como Deren retratou o corpo “objetificado” da mulher é, de alguma forma, semelhante à maneira como a teoria feminista de cinema dos anos 1970 enxergava esse fenômeno. Esse trabalho de Maya Deren destaca a característica de “corpo a ser olhado” atribuída ao corpo da mulher, com sua divisão, no filme, possibilitando sua fetichização pelo olhar controlador do homem. Rabinovitz descreve o filme de Deren como “um discurso feminino que reescreve a objetificação das mulheres realizada por Hollywood, apresentando uma mulher que deve lutar com sua própria objetificação”. A leitura de Rabinovitz propicia uma reparação das interpretações que limitam a obra às questões do “eu”, dando início a uma visão sobre como o filme apresenta, simultaneamente, mulheres como sujeito e objeto.¹⁴

Diz-se, portanto, de imagens de um corpo partido, dirigido por uma mulher, em meio ao auge das denominadas *femmes fatales* na indústria cinematográfica hollywoodiana, especialmente com o sucesso dos filmes *noir*. À objetificação dessas figuras hiperssexualizadas, comumente elaboradas por homens, contrapõe-se, então, uma objetificação literal, no filme de Deren, em que alguns utensílios se posicionam em um nível quase superior, com relação aos corpos, de importância na narrativa – como comenta Theresa L. Geller, a mulher “transforma-se, ela mesma, em um objeto” (2006, p. 145). Assim como

¹⁴ Do original: “Lauren Rabinovitz interprets the film’s fragmentation of the body as a sign of how Deren depicted the ‘objectified’ body of woman in a way familiar to feminist film theory of the 1970s. It marks the body’s ‘to-be-looked-at-ness’, with the female body’s divisibility enabling its fetishization for the male subject whose gaze controls her image. Rabinovitz describes Deren’s film as being ‘a woman’s discourse that rewrites Hollywood’s objetification of women by addressing a female subject who must contend with her own objetification’. Her reading of the film provides a powerful corrective to interpretations that dismiss it as being self-involved and begins to suggest how the film simultaneously presents women as subject and object”.

em “Distância”, é possível ler, aqui, um corpo que assume um papel de resistência, em interação com uma exterioridade dominante e, por vezes, definidora, análogo ao local de apagamento destinado, até então, à mulher na literatura e no cinema.

Em artigo publicado, pela primeira vez, em 1975, “Visual pleasure and narrative cinema”, Laura Mulvey (2009, p. 62-63) analisa a presença, nos “filmes narrativos comuns”, de uma combinação entre narrativa e um espetáculo erótico, construído pela imagem da mulher, que tende a “congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica”. Nesse sentido, esse cinema parte da noção dicotômica de prazer do olhar, em que se nota o homem como figura ativa e a mulher, sempre, como agente passivo, objeto do *voyeur*. Para a autora (2009, p. 68-69), essa constituição da mulher como objeto a ser olhado está ligada, ainda, a um controle das dimensões temporais e espaciais para o desenvolvimento de um “mundo convincente”, em que o espectador possa manter uma experiência de desejo por meio da identificação com o olhar do protagonista. O desafio ao uso da imagem feminina nesse cinema dependente de “mecanismos voyeurísticos de atividade/passividade” deve passar, pois, ainda conforme Mulvey, pela subversão dessa concepção de representações temporais e espaciais realistas.

Como explicita Lauren Rabinovitz, mencionada por Sarah Keller (2014) – supracitadas –, essa perspectiva teórica feminista do cinema que prevalece na década de 1970 dialoga com a maneira como o corpo é trabalhado na obra de Maya Deren, pela apropriação da fragmentação e da objetificação em manipulações incomuns de tempo e espaço. É nesse aspecto, portanto, que Deren pode ser vista como uma das precursoras de um trabalho de ressignificação da imagem da mulher no cinema, semelhante àquele observado na literatura, protagonizado por uma série de diretoras ao redor do mundo, em diferentes momentos.

Podem ser lembradas, aqui, Germaine Dulac, Chantal Akerman e Ana Carolina, por exemplo, para além daquelas que refletem, ainda, sobre as questões de classe, raça e não heterossexualidade relacionadas ao gênero. A primeira, que dirigia filmes já nas primeiras décadas do século XX, apresentou uma perspectiva feminina em uma relação conjugal, com um trabalho de relações entre o que se vê como realidade e o onírico, em *La souriante Madame Beudet* (1922). Chantal Akerman realizou, na década de 1970, além do consagrado *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), o seu primeiro longa-metragem ficcional, *Je, tu, il, elle* (1974), que conta com uma cena emblemática de sexo lésbico em que os corpos se relacionam de forma quase caricatural, distante daquela preconizada pelo olhar masculino, rompendo com a fetichização da imagem feminina, em especial do relacionamento entre duas mulheres. No Brasil, entre as décadas de 1970 e 1980, Ana Carolina dirigiu uma

trilogia composta por *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987), trabalhando, também, com a imagem da mulher em sequências que extrapolam noções realistas de tempo e espaço.

Como as protagonistas de “Distância” e de *Meshes of the afternoon*, os corpos femininos, neste caso, literário e cinematográfico, ultrapassam o espelho da autoria masculina, do olhar controlador, *voyeur*. As relações problemáticas entre o exterior e o interior incorporadas pelas personagens das narrativas em questão condensam a mudança histórica da posição da mulher nas artes em geral, encenando as subjetividades femininas negadas pela visão do outro – o que foi notado, aqui, anteriormente, também, em “Introdução a Alda” –, como observa Laura Mulvey (2009), mas incessantemente exercidas nos textos de Maya Deren e de Maura Lopes Cançado. É nessa possibilidade do interior, da contestação, ou, como sugere Lucia Castello Branco (2004), nessa escrita feminina do impossível, que se inscrevem as imagens e as palavras de Deren e de Cançado, no e além do espaço, em e além do tempo – corpo.

CONCEBER O TEMPO

se alguém te toca já sabes do triste da tua carnação, tudo baço baço, e as mãos, olha as mãos, chama-se a isso ceratose, filha, é de velhice, primeiro a mancha, depois uma crosta nada espessa, pensas vai passar, o médico sorri, diz começa na meia-idade senhora, é o tempo, a senhora entende? Sorris. O tempo? Sim, esse que ninguém vê, esse espichado, gosma, cada vez mais perto da transparência.

(Hilda Hilst)

A flor, a faca

“A mulher, o corpo. O corpo, a mulher. Mulher-corpo. Corpo-mulher” (CANÇADO, 2016b, p. 48). Como notado anteriormente, esse excerto, em que se acompanha, como se em câmera lenta, um andar “coes, coordenado”, marca a construção da protagonista de “Distância” numa dimensão temporal distinta daquela experienciada pelo outro. Nesse sentido, a reiteração das palavras, em alternância, pode denotar mais do que o ritmo do andar observado; é quase como o bater dos ponteiros de um relógio, este que é a expressão máxima da precisão do tempo cronológico. Da precisão daquele corpo presente, que parece existir sob a ilusão da inteireza, da homogeneidade e do controle que se atribui à mulher observada, limitando-a à condição de corpo.

Do outro lado da cena, a personagem principal do conto está imóvel. O primeiro rastro do andar vem com o perfume da caminhante – “Um perfume ácido chegou-lhe inteiro, uniforme, deixando-a levemente surpresa e muito atenta” (CANÇADO, 2016b, p. 48) –, o que, além de reforçar uma narrativa centrada na linguagem corporal, ressalta o lugar de contraposição, da protagonista, à inteireza e à uniformidade aparentes daquele movimento olfativo – em primeira instância – e visual. A mulher que se reencontra com o homem faz-se, então, no paradoxo de uma imobilidade difusa, que se estende por diferentes direções do tempo. A estagnação da personagem diante da ausência de contato descrita ao longo do conto é conduzida pelos onze meses de reclusão da protagonista, como se pode notar em algumas passagens do texto – entre elas, as já referidas, aqui, anteriormente:

Em breve cansada, deixou-se cair para si mesma, quase com violência, subitamente viva, lúcida e sem desejos – perigosamente tranquila. Os onze meses tentando-a naquele existir amplo, sem contornos. Mas agarrou-se assustada, tentando manter-se à tona. (CANÇADO, 2016b, p. 48).

Longa pausa se fez entumescendo o ar, ambos emudecidos por suas próprias desconfiâncias. Obstinada indagava-se como vencê-lo, ela que ardia em vida contida e alta, se imolaria por um instante de intimidade, tanto tempo estivera reclusa, mas tanto tempo. Como pôde? Os onze meses, ainda antes, talvez sempre – aquela dificuldade. (CANÇADO, 2016b, p. 49).

A narração do momento de reencontro é, portanto, também, uma narração daqueles onze meses de reclusão, que a protagonista carrega no próprio corpo privado de sol. A experiência da internação dilui as noções de passado, presente e futuro na construção desse corpo “sem contornos”, submetido ao tempo do isolamento, como que uma síntese desse

passado-ainda, “ainda antes”, fadado ao “talvez sempre”. Não se trata, então, aqui, de uma tematização da questão temporal, mas, sim, da incorporação de uma noção temporal múltipla no desenvolvimento da relação entre as personagens – essa constituição se dá, sobretudo, na interação da protagonista com o homem que a reencontra, na medida em que o peso dos onze meses é acentuado, no texto, pelo afastamento com relação ao outro, por uma distância que é, também, produzida pelo desprezo com que o homem enxerga aquele período de reclusão, o “drama dos onze meses” (CANÇADO, 2016b, p. 54), e o modo como ele afeta a companheira.

Quanto aos mecanismos textuais mobilizados no conto, essa pluralidade integrada pela protagonista não parece ser guiada por experimentalismos; em “Distância”, assim como nos outros contos de *O sofredor do ver* em que acontecimentos que envolvem interações específicas entre personagens assumem um espaço significativo, essa espécie de simbiose temporal se dá muito mais na elaboração de determinados corpos do que na estrutura narrativa, que mantém, quase sempre, bem claras as distinções entre passado, presente e futuro, ainda que essas instâncias se intercalem ao longo dos textos. Nesse sentido, “Rosa recuada”, “Pavana”, “São Gonçalo do Abaeté”, “A menina que via o vento” e “Há uma catedral que desce” seguem uma lógica semelhante. É possível argumentar que “São Gonçalo do Abaeté” não é desenvolvido com base numa relação específica entre certos personagens, mas, ainda assim, pode-se considerar que o conto narra o conjunto de vínculos humanos que engendram a cidade e, nela, por ela, constituem-se; é a própria São Gonçalo do Abaeté, então, que se faz corpo tomado de tempo, corpo-tempo.

A despeito disso, em “Distância”, ainda a respeito das escolhas textuais, as construções verbais em modo subjuntivo, já, aqui, destacadas, sinalizam, também, para essa experiência temporal encarnada pela protagonista do conto. Num texto em que há predominância de verbos no pretérito perfeito, esse plano da contingência atribuído à personagem, reforçado pelo uso das expressões subjuntivas, demarca uma temporalidade aberta, também do campo da incerteza e, consequentemente, da multiplicidade.

A esse respeito, Lucia Castello Branco (1990, p. 172), com base em uma série de trabalhos sobre a escrita feminina, aponta para uma “atemporalidade” nesse tipo de texto,¹⁵ resgatando um trecho de *Água viva*, de Clarice Lispector (1980, p. 22 apud CASTELLO BRANCO, 1990, p. 172): “sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o

¹⁵ Como comenta a autora (1990, p. 13-14), esse tipo de escrita poderia ser desenvolvido tanto por mulheres quanto por homens, já que pensado, em especial, sob um olhar psicanalítico a respeito do feminino. Entretanto, assim como no trabalho de Lucia Castello Branco, pretende-se, aqui, num estudo de obras produzidas por mulheres, articular essa visão da escrita às questões que envolvem uma escrita – da palavra e da imagem – construída por mulheres.

presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios”. A teórica, ao comentar sobre uma percepção feminina de tempo cíclico, ou “espiralado”, sobre um retorno ao passado que se “abre em direção a uma perspectiva futura”, assinala:

Não se trata, no entanto, de uma “fé no futuro”, ou de algo que se possa ler como uma crença no progresso, mas simplesmente de uma abertura para o que possa vir, para o possível (ou para o impossível) da escrita, para uma radicalização de seus processos até os limites da linguagem, ou até os abismos da linguagem. Por isso essa escrita pode ser aproximada do gozo que, como vimos, constitui-se numa abolição dos limites. Por isso ela se constrói como uma “escrita em processo”, como assinala Béatrice Didier, escrita não resolvida, mas sempre em evolução, sempre aberta para o próximo instante, exatamente como a narrativa da memória desterritorializada, nunca acabada, nunca fechada, mas sempre em feitura, sempre em construção. (CASTELLO BRANCO, 1990, p. 174).

Já em análise dos diários de Virginia Woolf, a teórica destaca uma dissolução do tempo indicada pelo modo como as instâncias temporais se relacionam nesse tipo de texto memorialístico – “O que se percebe na escrita de Virginia é [...] a focalização do tempo em sua descontinuidade, que termina por desembocar numa diluição das dimensões temporais [...] O tempo não existe. O sujeito não existe, o que há é um corpo transformado em escrita, a pulsar em infinitas direções” (CASTELLO BRANCO, 1990, p. 286-287). Essas noções de atemporalidade e de uma espécie de supressão do tempo indicadas pela autora, com a presença de “um corpo transformado em escrita” – uma escrita aberta, “em processo” –, parecem se conciliar com o modo como se dá a experiência temporal nos contos de Maura Lopes Cançado. Nestes, no entanto – diz-se, em primeiro lugar, daqueles supracitados –, essa abertura do tempo passa pelo desconcerto da relação com o outro, num processo conjunto protagonizado pelas relações – de proximidade ou de distância – entre determinados personagens. Para além de uma escrita feminina de desmemória, que assume as suas lacunas no processo de resgate – reescrita – do passado, como analisa Lucia Castello Branco, esses contos de Maura encenam corpos que materializam uma temporalidade sem limites em suas interações com os outros, que se confundem com as dimensões temporais; não se trata, então, nesse caso, necessariamente, de uma descontinuidade textual, ou de uma escrita lacunar, mas, sim, de uma “atemporalidade” concebida no interior das narrativas, pelas próprias personagens.

Em “São Gonçalo do Abaeté”, essa escrita aberta se faz à medida que o processo de formação da cidade é narrado; a São Gonçalo é o próprio corpo “em processo”, em que os vários moradores e as diferentes instâncias temporais assumidas por cada um deles fundem-se à ideia de cidade – “e cada gesto constituísse uma pedra a mais, na obra apenas começada”

(CANÇADO, 2016b, p. 69). Quando do contato entre as são-gonçalenses e a “esposa muito loira de um médico”, o narrador comenta:

As moças são-gonçalenses viam na outra o que lhes estava reservado. Depois, naturalmente, do trabalho lento: quando se legaria aos filhos o máximo de aperfeiçoamento – e isto era o futuro. Só então São Gonçalo ameaçava trair-se em seus habitantes: as jovens se precipitando nas missas de domingo. Embora estivesse presente, que aqueles cabelos, crespos, oxigenados, fossem também destinados a São Gonçalo – em épocas futuras. Havia ali, pensava-se rápido, o necessário para se viver, sem incorrer no risco da precipitação. Podia-se dizer, sem medo de errar, que tudo tem seu tempo. (CANÇADO, 2016b, p. 69).

Assim como a protagonista de “Distância”, São Gonçalo responde, então, a uma experiência temporal distinta – “tudo tem seu tempo” –, de um “trabalho lento”, de uma cidade que é o passado religioso da sua fundação e a esperança de um futuro próspero, com “o máximo de aperfeiçoamento”. É na convivência entre aqueles corpos contrários, descritos, aqui, anteriormente, e os corpos aceitos que esse tempo são-gonçalense é elaborado. A cidade, como a personagem de “Distância”, habita o campo das possibilidades, da expectativa de corresponder a uma noção complexa de município e, portanto, também, de um tempo em constância. Nesse sentido, há que se observar, também, a opção por capturar essa lentidão em uma narrativa curta, de leitura relativamente rápida.

Sobre essa forma breve, como denomina Ricardo Piglia (2004), é válido lembrar que, para Julio Cortázar (2006, p. 151), o conto e o romance podem ser equiparados, respectivamente, à fotografia e ao filme, em termos do alcance representado por cada tipo de narrativa. Enquanto o romance, assim como o filme, acompanha a possibilidade de desenvolvimento de “elementos parciais, acumulativos”, ao conto, como à fotografia, atribui-se uma limitação, “em primeiro lugar, de limite físico”, em que há um único recorte de “um fragmento da realidade” a ser explorado ao longo do texto. Paradoxalmente, como assinala o autor, esse recorte, que se apresenta como um movimento de afunilamento, deve ocorrer de modo que se manifeste como um instrumento de abertura das possibilidades de leitura, como um “fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

Dessa maneira, poder-se-ia concluir que o recorte de “São Gonçalo do Abaeté” comprehende as origens da formação de uma cidade e da sua relação com a identidade daqueles que a compõem; a abertura, aqui, dar-se-ia pelas questões da difusão da moral cristã na

sociedade em geral e do modo como ela agenciou – e continua agenciando – a marginalização dos corpos que não servem à sua propagação. A despeito dessa possibilidade, há que se destacar que o próprio movimento narrado, de constituição daquele espaço como cidade, é, como já explicitado, de abertura, à medida que, se o que se narra é um longo e lento processo, o conto não se faz como um recorte, mas, ao contrário, como um conjunto de “elementos parciais” – a igreja, a mulher loira, Ambrósia, etc. –, como uma narrativa despreocupada com as pretensões de uma suposta centralidade. É, pois, justamente nessa relação entre uma forma breve, rápida, e a ausência de um recorte específico – ou, mesmo, a opção por um recorte “em processo” – que se faz notar a lentidão são-gonçalense anunciada pelo narrador. É na opção por condensar anos de história em um texto de poucas páginas, abdicando do compromisso com uma “memória oficial” (POLLAK, 1989, p. 4), que se dá essa atemporalidade na qual a experiência temporal é desenvolvida não pelas noções de passado, presente e futuro – ainda que elas sejam assim descritas ao longo do texto –, mas, sim, por um jogo entre a rapidez e a lentidão, o conciso e o extenso. Da mesma forma, em “Distância”, o acontecimento central é um movimento em aberto – um reencontro dos corpos que não parece consumado, marcado pela ausência –, fundado numa dissolução temporal também caracterizada pela experiência da lentidão quanto à aproximação, da extensão dos onze meses que foram, são, serão.

Com isso em vista, é preciso observar, mais detidamente, o modo como essa questão aparece nos outros contos de Maura Lopes Cançado em que, como notado, acontecimentos centrados na relação entre personagens ocupam lugares significativos. Em “Rosa recuada”, acompanha-se a narradora em um – que se faz vários – encontro romântico com um homem, aparentemente, desconhecido. Trata-se, também, de um texto dominado pelo corpo; configura-se, quase, como oposto de “Distância”, já que, desta vez, a própria narradora conduz o conto pelas suas experiências de contato corporal, de desejo supostamente consumado. É um oposto, no entanto, que converge, à medida que mesmo esse contato efetivo é incapaz de aproximar as personagens – a relação com o outro é, então, ainda que de toque, distante.

O conto começa e termina com verbos no presente – uma constatação. A narradora diz ser uma flor. Uma rosa cor-de-rosa. Assim como a flor assegurada sobre o colo da protagonista de *Meshes of the afternoon*, a rosa recuada do conto, certamente, pode ser vista como uma imagem da sexualidade feminina, sobretudo quando se considera o desenrolar da narrativa. Entre esses instantes de constatações incertas, há o que se convenciona como passado; uma trajetória pelas memórias – ou desmemórias, como coloca Lucia Castello Branco (1990) – dos encontros protagonizados pela personagem. Um dos homens com quem se relaciona é Carlos, o único a ser nomeado ao longo da narrativa – “Mas Carlos? Foi há muito tempo”

(CANÇADO, 2016b, p. 44). A experiência com Carlos funciona como os onze meses da protagonista de “Distância” – um momento que ocasiona a dissolução do tempo para a personagem. Ainda que a narradora se faça lembrar, ao longo do texto, que a relação com Carlos teria ocorrido “há muito tempo”, seu contato com aquele personagem específico permanece presente nos seus outros encontros. Mais uma vez, esse corpo imerso numa dimensão temporal múltipla é construído com base em oposições quanto ao outro e aos espaços por que passam os corpos, a flor.

Logo no início da narração dos acontecimentos, num trecho já, aqui, mencionado, a protagonista apresenta-se como um corpo voltado para si, embora tocado pelas “coisas exteriores”. Essa aparente cisão entre o eu e o outro culmina com o trecho em que a personagem se vê, de repente, diante de um espelho – “deixei-me por um momento enquanto me observava no espelho grande do *hall*. Foi só um momento pequeno, mas completo como um círculo se fechando” (CANÇADO, 2016b, p. 39). O deixar-se é, portanto, aqui, não só a entrega ao exterior, mas, também, a uma experiência de temporalidade “absoluta”, um momento “completo”; é só ao observar a sua imagem especular, apenas ao se ver fora de si, que esse instante de “círculo se fechando”, a ilusão de uma sequência com início, meio e fim, foi possível à personagem. Isto porque, durante o restante do conto, a noção de abertura, de um tempo “em processo”, é explicitada – logo após a experiência no espelho, já “no apartamento de um terceiro andar”, a narradora tenta descrever um sentimento da seguinte maneira:

A porta escura do armário meio aberta, continha-se próxima a uma gargalhada. Aquela porta feria-me como um deboche. Achava-me imóvel diante deles, muda e confusa. Por quê? Perguntei-me assustada. Na precipitação que se seguiu deixei-me levar violentamente em vertigem; algo dentro de mim, doce, cuidadoso, insinuava uma verdade fugaz e intraduzível, algo que não me seria dado jamais apontar com um nome, tal a pequena duração que se permitia. Ou era o medo, a causa de me contentar com tão pouco? Eu não indagava, ela fugia e me deixava tranquila em minha ignorância. Mesmo que fosse eterna, era composta por momentos breves, completos e distintos, renovada sempre a cada instante seguinte, como nascendo, tal a novidade que trazia em si, ainda que tivesse sempre existido e continuasse indefinidamente. (CANÇADO, 2016b, p. 40-41).

Essa dinâmica de uma eternidade “renovada sempre” é uma síntese da atemporalidade em que se constrói o conto. Nesse sentido, o texto é elaborado como um percurso por esse processo constante. Já em outro momento do texto, a narradora descreve: “O telefone chamou várias vezes. Atendi lenta e sacudida, mas aquelas vozes eram de ontem ou pertenciam ao

futuro: remotas, impresentes” (CANÇADO, 2016b, p. 41), o que evidencia, também, a anulação das instâncias que compõem a ideia comum de tempo. As vozes do ontem ou do futuro estão distantes daquilo a que a protagonista tem acesso; a contraposição se faz, logo, pela atribuição de um tempo exato, absoluto, ao outro, como em “Distância”. Trata-se de uma oposição protagonizada pelo corpo da própria narradora, como se pode notar no excerto em que o que aparenta ser o encontro entre a protagonista e Carlos é narrado:

O homem parecia pesado, exigente, como a querer sorver a noite com lentidão e cuidado: eu não passava de um pedaço daquilo que ele tragava obstinado, qualquer erro o conduziria à cólera – estava gravado naquela testa de bronze. Mergulhado na quase total escuridão, sentia meu próprio rosto se destacando pálido. Olhou-me sem esforço, levemente encantado: até então nada contrariando sua expectativa. Dançar? Pois não. Dançava bem, o corpo lento, compassado seguindo a música. Evadia-me, enquanto seu braço seguro contornava minha cintura, conservando-me fria e distante junto à pilastra que formava seu corpo. Sem nos falarmos, via-me livre de encará-lo, voltando meu rosto para cima, em busca da posição mais graciosa para encobrir tanta mentira. Eu inventava, por um momento, minha liberdade. Entretanto, o calor impessoal de sua mão alertava-me para a realidade cruel de que, acima da minha, outra cabeça postava-se, alta e dura, conduzindo o espetáculo. E minha vontade empalidecia: eu, para mim, não tinha nenhuma importância. (CANÇADO, 2016b, p. 42-43).

O trecho, além de explicitar a questão da proximidade distante, já, aqui, comentada, incorpora a submissão a que está sujeito o corpo da mulher, ressaltada pelas descrições da rigidez masculina. Os contrastes entre essa rigidez e o movimento lento do corpo ressaltam a violência de uma dominação aparentemente velada, sumarizada pela condução masculina da dança. A contraposição entre o estático e o móvel se dá, também, no corpo da mulher, este cujo deslocamento só ocorre pela direção do homem e que está, portanto, imóvel diante da vontade daquele que se move; o movimento conduzido e, consequentemente, imóvel da mulher e o movimento austero, “pilastra”, “de bronze”, e, logo, estático, do homem, ambos próximos e distantes. Nesse sentido, mais do que o ritmo musical entre os corpos, o trecho encarna um ritmo de desaparecimento da narradora, um ritmo lento, como o próprio “sorver a noite” anunciado no início do excerto. Ainda que a liberdade seja inventada por um momento, o corpo feminino acaba, num último gole, numa última frase, por ser sorvido pelo outro.

Essa anulação é ainda mais nítida na descrição fria da relação abusiva consumada: “negando-me a mim mesma, permiti a abertura de uma pequena brecha em meu ser, recuando, recuando, o pequeno orifício se alargando, invadindo-me de dor aguda e clara enquanto as

lembranças jorravam caudalosas; meu corpo doce, sofredor [...] deixando-se cada vez mais invadir” (CANÇADO, 2016b, p. 43). Nesse momento, os verbos no gerúndio, em sequência, prolongam a experiência da protagonista, estendem-na, mais explicitamente, ao momento da narração, expandem-na, textualmente, à dimensão extensa que aquele momento cronologicamente rápido deve ter alcançado.

Paradoxalmente, narrar esse processo de desaparecimento é aparecer. Assim como “Distância” anuncia a interioridade de alguém que é vista como *algo* – a ser, somente, vista –, “Rosa recuada” confronta o aniquilamento da narradora ao acompanhar essa dissolução em meio a uma lógica circular de submissão ao outro. Trata-se, no entanto, de um confronto em processo, assim como aquele que, a ele, se opõe; um movimento em abertura, do gerúndio, do “sendo”, como descreve a protagonista – “Continuei andando pelo apartamento vazio, *sendo*; mostrava-me, como a única maneira possível de afirmação ao meu alcance” (CANÇADO, 2016b, p. 41, destaque nosso). Assim, as noções de passado, presente e futuro não importam tanto quanto o tempo do afastamento e da aproximação quanto à experiência de construção das suas desmemórias, a lentidão do corpo que caminha entre o despojar-se “a cada instante, tão sôfregos eram os móveis, o teto, o próprio ar cumprindo-se inexorável” (CANÇADO, 2016b, p. 41) e o *ser* – essa lentidão oposta à rapidez de uma forma literária “fotográfica”, que, aqui, faz-se muito mais de bordas do que de núcleos. Esse movimento de proximidade e recuo é finalizado com a reafirmação da rosa cor-de-rosa em meio ao desaparecer constante:

E o resto? O resto, sinto na névoa do engano em que me movo, pois é meu próprio contrário, renegando minha existência sobrevive brutal e duro como pedra, ultrapassando-me em ventanias doidas, sem rumo. O resto é força que me atrairá de novo à vida tentando moldar-me a outra forma, quando renascerei bela, jovem, e ainda rosa: este é meu destino vazio, tremendamente fútil, difícil – e sem salvação. (CANÇADO, 2016b, p. 46).

É em meio ao resto – bem definido já no início do texto –, em contraposição a ele, que se narra esse corpo em processo. Nesse sentido, a volta dos verbos no presente e uma última frase flexionada no futuro – “O resto é força que me atrairá de novo à vida [...] quando renascerei bela, jovem, e ainda rosa” – denotam uma atemporalidade com a mesma abertura assumida pelo corpo. Ainda que o trajeto tomado pelo texto represente uma escolha comum quando se busca desenvolver um texto de “lembranças jorrando caudalosas” – presente-passado-presente –, o conto assume essa dissolução do tempo na escrita de uma personagem que incorpora experiências já imiscuídas em seu contato com o outro – Carlos, que foi, é, será.

Essa relação entre o interior e o exterior remete ao modo como essa questão é abordada nos curtas-metragens *Meshes of the afternoon* e *At land*, conforme observado, anteriormente, neste texto. Como já explicitado, para que a visão de cinema como arte empreendida por Maya Deren seja concretizada nos seus filmes, há uma preocupação com o uso dos mecanismos cinematográficos – em especial, a montagem – para a elaboração de uma nova realidade, com dimensões espaciotemporais distintas daquelas almejadas num cinema naturalista. Como essa nova realidade deve ser composta não por acontecimentos em si, mas, sim, por experiências ligadas aos acontecimentos, a noção temporal em que se baseia a nova realidade está vinculada a uma ideia de interioridade.

Trata-se, no entanto, de uma interioridade em relação de interdependência com o que se denomina exterioridade. Um dos fatores essenciais, por exemplo, a serem considerados nas formulações de Deren a respeito do cinema enquanto arte baseada na experiência de acontecimentos – especificamente, quanto às questões de manipulação temporal e espacial – é a relação entre a arte e as descobertas científicas. Como destaca a autora (2005c), o rádio e o avião já haviam criado, à época de atividade da cineasta, uma “realidade relativista de tempo e espaço”, à medida que as noções de aqui, lá, presente, passado e futuro são ressignificadas. A artista explica:

em razão dessa nova forma de referência, a validação não é mais uma função do objeto em si. Em vez disso, ela se tornou uma função da posição desse objeto na constelação de que é parte. A ideia de valores absolutos, intrínsecos e estáveis dá lugar à ideia de relações incessantemente criadas, dissolvidas e recriadas, em que o valor de uma parte está submetido à sua ligação funcional com o todo. Enfrentamos o desafio de conhecer a dinâmica da manutenção de um *equilíbrio instável*. (DEREN, 2005c, p. 31, destaque no original, tradução nossa).¹⁶

Nesse sentido, a insistente busca por esses valores absolutos, intrínsecos, por uma ilusão de integridade, não deve, ainda de acordo com a autora, desencadear a pretensão de uma descrição metódica, na arte, da realidade, já que, como notado em *An anagram of ideas on art, form and film*, a ciência está muito mais apta do que a arte a uma tentativa de “revelação” da realidade (DEREN, 2005b, p. 59). O cinema, por ser uma arte espacial e

¹⁶ Do original: “because of the quality of this new referential frame, validity is no longer a function of the object itself. It has become instead, a function of the position of that object in the constellation of which it is a part. The concept of absolute, intrinsic values, whose stability must be maintained, gives way to the concept of relationships which ceaselessly are created, dissolved and recreated and which bestow value upon the part according to its functional relation to the whole. We face the problem of discovering the dynamics of maintaining an *unstable equilibrium*”.

temporal, com sua capacidade de transformação dessas categorias, mostra-se, então, como uma ferramenta para incorporar esse desafio de “conhecer a dinâmica da manutenção de um *equilíbrio instável*” mencionado pela autora. Não se trata, no entanto, de uma transformação por meio de técnicas como “*flashbacks*, ações paralelas, etc.”, em que apenas o modo de revelar as ações é modificado, como elucida Deren (2005c, p. 31); esse tipo de mecanismo ilustra uma mudança na forma como se enxerga a realidade e não uma modificação da realidade mesma, como de fato deve ocorrer.

Essa modificação – ou construção de uma nova realidade – fundamenta-se num modo de arte ritualístico, como denomina Deren.¹⁷ A forma ritualística é aquilo que a autora enxerga como uma característica comum nas formas artísticas das várias civilizações consideradas “primitivas”. Ela estaria ligada, em primeiro lugar, a uma arte em que, em contraste com a ideia de expressão individual do artista, um talento individual é aplicado aos problemas da relação entre o humano e o divino, sendo, ela mesma – a arte –, uma evidência dessa relação entre ambos (DEREN, 2005b, p. 58). Além disso, o modo ritualístico ocupa-se do ser humano não como uma fonte para a ação dramática, mas, sim, como uma “espécie de elemento despersonalizado num todo dramático” (DEREN, 2005b, p. 58, tradução nossa);¹⁸ trata-se, conforme a autora, de uma maneira de expandir o indivíduo para além da dimensão pessoal, tornando-o parte de um todo dinâmico, que, por sua vez, dota os seus elementos com parte do seu sentido total.

Em uma exemplificação dessa forma, Maya Deren contrapõe a denominada arte primitiva ao movimento de arte primitiva moderna, Arte Naïf. Segundo a autora, a primeira consegue unir as funções mitológica, material e estética em uma única forma, em oposição ao segundo, que sequer deseja alcançar essa múltipla dimensionalidade – “O escudo que foi originalmente concebido, em primeiro lugar, para proteger, por meios materiais e mágicos, é, hoje, valorizado somente por sua beleza” (DEREN, 2005b, p. 52, tradução nossa).¹⁹ O “verdadeiro artista primitivo” localizava-se entre os universos humano e divino, o que fez com que sua arte assumisse um caráter sóbrio, de autoridade. Nesse sentido, apresentava uma bidimensionalidade, ou uma forma simplificada, não pela impossibilidade de compreensão ou

¹⁷ Deren se mostra consciente das possíveis incompreensões quanto ao uso do termo. Deixa claro, por isso, que a referência não está ligada às especificidades da palavra em seu uso antropológico. Não se trata, portanto, de uma menção ao propósito geralmente ligado a um ritual, ao modo anônimo como é realizado, ou ao seu caráter de “tradição obrigatória”, mas, sim, à forma ritualística que existe “simultaneamente em culturas que não têm relação entre si” (DEREN, 2005b, p. 57, tradução nossa).

¹⁸ Do original: “somewhat depersonalized element in a dramatic whole”.

¹⁹ Do original: “The shield which was originally conceived primarily to protect, by material and magical means, is today of value on the basis of its sheer beauty, alone”.

de desenvolvimento da perspectiva tridimensional, mas, sim, como uma maneira de controle da natureza por meio das formas artísticas, como elucida a autora com base nas formulações de T. E. Hulme:

T. E. Hulme sugere que, quando o homem está em conflito com a natureza, enxergando-a como perigosamente incontrolável, ele tenta ordená-la e controlá-la ao performar esse controle em sua arte; já quando o homem tem uma relação amigável, confidente, com a natureza, ele se satisfaz em repetir suas formas. É uma teoria interessante e, talvez, válida. De qualquer forma, um absolutismo das formas artísticas parece muito apropriado para sociedades que, sujeitas a desastres naturais, rigidamente marcadas por restrições geográficas e materiais, devem colocar a unidade da tribo acima de todo o resto e, assim, desenvolver um absolutismo da autoridade política, moral e econômica e um conceito absoluto do tempo e do espaço. (DEREN, 2005b, p. 51, tradução nossa).²⁰

Já à época da chamada arte primitiva moderna, esses conceitos de tempo e espaço encontram-se, como já explicitado, relativizados. Ainda assim, o artista moderno não consegue, conforme a autora, reajustar a sua imaginação para “ampliar as novas, milagrosas, realidades do avião, do telefone, do rádio” (DEREN, 2005b, p. 52-53, tradução nossa).²¹ Desse modo, a despeito dessa noção absoluta espaciotemporal, a forma ritualística é vista como equivalente artístico da ciência moderna, porque é “*uma manipulação consciente, elaborada para criar efeito*, em contraste com as compulsões espontâneas da expressão” e resulta em “*uma nova realidade, criada pelo homem*, em contraste com a revelação ou recapitulação de uma que já existe” (DEREN, 2005b, p. 59, destaque no original, tradução nossa).²² Logo, essa nova realidade composta com base na construção de uma experiência, de um “efeito”, apesar de passar pelo olhar do artista, não se restringe a uma visão pessoal, especialmente porque, pensado em consonância com a forma ritualística descrita por Deren, esse novo universo precisa se basear em ideias “abstraídas das condições imediatas da realidade e incorporadas a um todo planejado, criado, estilizado”. A autora explica:

²⁰ Do original: “T. E. Hulme suggests that when man is in conflict with a nature which he finds dangerously uncontrollable, he attempts to order and control it, vicariously, by doing so in his art; whereas when he has a amiable, confident relationship to nature he is pleased to repeat such sympathetic forms. It is an interesting and perhaps valid theory. In any case, an absolutism of art forms seems highly appropriate to societies which, subject to natural disaster, rigidly localized by geographic and material restrictions, must place the unity of the tribe above all else and thus evolve an absolutism of political, moral and economic authority and a absolutist concept of time and space”.

²¹ Do original: “to extend the new, miraculous realities of the airplane, the telephone, the radio”.

²² Do original: “*a conscious manipulation designed to create effect*, in contrast to the spontaneous compulsions of expression”; “*the new, man-made reality*, in contrast to the revelation or recapitulation of one which exists”.

Ela [a forma ritualística] cria medo, por exemplo, ao criar uma experiência imaginativa e, por vezes, mitológica, que, tendo sua própria lógica, não se refere a nenhum tempo ou local específico e será, então, sempre válida em qualquer tempo ou local. Isso é muito diferente do método moderno usual, que incita o medo pelo uso de alguma figura contemporânea que inspire esse sentimento na realidade; ou que reconstrói alguma situação típica da experiência contemporânea de determinada cultura dominante. Esse método pode funcionar temporariamente, mas as condições da vida, a experiência “real” do homem, mudam com uma agilidade que pode tornar esse “realismo” datado em poucos anos. (DEREN, 2005b, p. 58, tradução nossa).²³

Essa ideia de um todo complexo, constituído por diferentes elementos em interrelação, é incorporada à estrutura anagramática do próprio ensaio, além de ser mobilizada, também, nos filmes da realizadora. Ao considerar os elementos do texto – um “todo” – em uma relação aberta, sugerindo diferentes possibilidades de leitura – uma leitura reversa, ou com base em recortes específicos, como observa Deren (2005b, p. 36) –, a autora exemplifica essa forma ritualística de elaboração de novas realidades. Como em um anagrama, os componentes do texto ligam-se de modo a formarem, simultaneamente, diferentes “todos”, assim como, parece, os objetos e os corpos em *Mesches of the afternoon* relacionam-se alternadamente, viabilizando diferentes olhares para aqueles objetos e corpos nessa realidade desenvolvida pelo instrumento cinematográfico.

Como ferramenta para a concepção de uma forma ritualística no cinema, quanto à ampliação das noções temporais ocasionadas pelas descobertas modernas e, consequentemente, à produção de uma nova realidade, um dos mecanismos mais explorados por Maya Deren, em seus curtas-metragens, é o efeito de câmera lenta, como destacado, neste texto, anteriormente. A sequência – já mencionada no primeiro capítulo – em que uma das versões da protagonista de *Mesches of the afternoon* corre em direção à criatura-espelho é um exemplo desse uso do *slow motion* para criar uma experiência temporal atípica.

Como descrito, o estranho carrega a flor e, quando avista a mulher se aproximando, segue o seu caminho – esse movimento é filmado em câmera estática e, num último momento, também, em câmera lenta (Figura 12). A mulher está correndo; continua, por algum tempo, perseguinto a criatura-espelho. Seu percurso é acompanhado pela câmera em movimento,

²³ Do original: “It creates fear, for example, by creating na imaginative, often mythological experience which, by containing its own logic within itself, has no reference to any specific time or place, and is forever valid for all time and place. How different is the customary modern method, which induces fear by employing some real contemporary figure which, in reality, inspires it; or reconstructs some situation which might be typical of the contemporary experience of some cultural majority. Such a method may be temporarily effective, but the conditions of life, and so the “real” experience of men, change with a rapidity which can date such ‘realism’ in a few years”.

num plano fechado (Figura 13). A frustração ocasionada pela falha da protagonista em alcançar o ser com a flor é suscitada, então, por esse contraste entre as intensidades dos deslocamentos. Enquanto a câmera estática, que ressalta uma distância crescente do ponto de movimento, prolongando-o, e a câmera lenta acentuam um andar vagaroso, a câmera em movimento, com foco no elemento central da corrida, aproxima o espectador da ação, estreitando-a, tornando-a a mais rápida possível; ainda assim, ao fim da sequência, a mulher não consegue chegar até o estranho, mesmo parecendo estar muito próxima dele.

Figura 12 – Espelho em movimento



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 13 – Mulher em movimento



Fonte: Acervo pessoal.

Esse tipo de artifício reforça uma contraposição entre ambas as personagens, construída, ao longo de todo o curta, pelo desajuste entre as experiências temporais acessadas por cada uma. Em outro momento do filme, quando uma das versões da mulher encontra, dentro da casa, a criatura-espelho, esta sobe as escadas, em direção ao quarto, e deixa a flor sobre a cama. Agora, o estranho realiza o seu trajeto em um ritmo comum, enquanto a mulher é que assume um movimento prolongado. A câmera encena uma aproximação progressiva do corpo da protagonista (Figuras 14 e 15) – quanto mais próxima, mais lento se faz o deslocamento. Nesse sentido, pode-se notar que as dimensões temporais estão constantemente ligadas, aqui, à maneira dos contos de Maura Lopes Cançado, aos corpos filmados, na medida em que tanto a fragmentação do corpo da personagem interpretada por Deren quanto a integralidade com que se apresenta o corpo-espelho influenciam no modo como o tempo de cada figura do curta-metragem é construído. Também como nos contos, trata-se de uma temporalidade desenvolvida com base na relação com o outro.

Figura 14 – Plano fechado



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 15 – Detalhe



Fonte: Acervo pessoal.

A disposição do tempo ao longo do filme acaba por se fazer, portanto, como uma expansão da noção temporal num processo de elaboração ritualística de uma nova realidade – composta pelas experiências divergentes em convivência –, como descreve Deren. Uma elaboração que pode ser atribuída, também, às narrativas de Maura comentadas até então: assim como se pode observar, de um lugar fixo, o andar lento e equilibrado da criatura-espelho em *Mesches...*, pode-se visualizar, do lugar estático em que se encontra a protagonista, a mulher-corpo caminhando coordenadamente pela praia, em “Distância”; pode-se acompanhar, enquanto espectador-leitor, as relações entre as protagonistas e seus exteriores tanto em *Mesches...* quanto em “Rosa recuada”, culminando, respectivamente, na destruição do espelho e num momento especular “completo”, como “círculo se fechando” – em ambos os casos, nos movimentos do andar e nos espelhos, as cenas demarcam as contraposições em que se baseiam as obras. Nesse sentido, “Distância”, “Rosa recuada” e “São Gonçalo do Abaeté” engendram novas realidades ao atribuírem, às suas personagens, corpos coabitados por instâncias plurais, anagramáticas.

Em *At land*, a ideia do anagrama também conduz a composição espaciotemporal a ser habitada pela protagonista. A disposição anagramática do tempo é explicitada, sobretudo, ao final do curta-metragem, quando o que se mostra como uma última versão da protagonista emerge e revisita, rapidamente, os diferentes espaços percorridos, ao longo do filme, pela personagem interpretada por Deren. Quando da cena já, aqui, descrita, em que a mulher se arrasta sobre uma mesa até encontrar, ao fim do percurso, um tabuleiro de xadrez, uma das peças do jogo perde-se – o peão cai da mesa em direção a uma queda d’água, já num ambiente exterior. Após passar, no decorrer do curta, por diferentes locais, a personagem encontra duas mulheres, na praia, jogando xadrez. Com o que parece uma espécie de encanto exercido sobre

as mulheres, a protagonista consegue capturar uma das peças do tabuleiro – um peão – e passa, então, a correr, com o peão em mãos, por todos as cenas elaboradas, anteriormente, nos lugares visitados por ela. Nessas cenas, as diferentes versões da personagem envolvidas nos diferentes espaços do filme reagem (Figuras 16 e 17) àquela que corre com a peça de xadrez, objeto que parece assumir o papel de chave para a liberdade daqueles corpos multiplicados.

Figura 16 – *At land*



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 17 – *At land*



Fonte: Acervo pessoal.

Essa volta a momentos anteriores, para a encenação de uma interação entre as diferentes duplicações da personagem, ilustrada, por exemplo, pelas Figuras 16 e 17, atribui, a essas imagens, uma temporalidade tão múltipla quanto os corpos que a acessam. À personagem recolhendo pedras pela praia e à mulher diante do tabuleiro passam a ser atribuídos passado, presente e futuro; tais imagens representam, na narrativa concebida por Deren, passado, por, naquele momento final, terem se apresentado como um retorno a instantes anteriores, presente da mulher que pôde capturar a peça de xadrez e, por apontarem, já em suas primeiras aparições, para o desfecho do curta, futuro. As instâncias coexistem, portanto, em lugar de se relacionarem com base na elaboração de lembranças; vinculam-se de diferentes formas, constituindo-se como passado, presente ou futuro, a depender da perspectiva, e, consequentemente, compondo dimensões distintas do filme como um todo – como diferentes todos. É nesse sentido que se pode, então, considerar, aqui, uma temporalidade anagramática, que ocasiona uma experiência além daquela dirigida por uma única, linear, possibilidade de retrato do tempo.

Esse retrato do tempo é o que seria típico da prática de um cinema clássico, como formula Gilles Deleuze (2005) em sua segunda obra a respeito da arte cinematográfica – *Cinema II: A imagem-tempo*. Um retrato do tempo no cinema é uma apresentação indireta do

tempo, mediada pelo que Deleuze denomina imagem-movimento²⁴ – “o tempo como representação indireta que decorre da síntese de imagens” (DELEUZE, 2005, p. 49). De acordo com o filósofo, a noção temporal, nesse regime filmico, existe em função da montagem, que deve criar uma relação orgânica entre uma série de imagens-movimento – o tempo subordina-se, então, ao movimento. Esse movimento, no entanto, deve responder a uma “normalidade”:

Mas também é preciso que o movimento seja normal: o movimento só pode subordinar o tempo e fazer dele um número que indiretamente o meça, se preencher condições de normalidade. O que chamamos de normalidade é a existência de centros: centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio das forças, de gravidade dos móveis, e de observação para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel, e de determinar o movimento. Um movimento que se furta à centragem, de uma maneira ou de outra, é como tal anormal, aberrante. (DELEUZE, 2005, p. 50).

É nesse movimento aberrante, portanto, que se baseia a denominada imagem-tempo, que surge como uma transformação de um regime do movimento – este é que se subordina, agora, ao tempo – no cinema moderno. O movimento aberrante, segundo Deleuze, ao colocar em risco a representação do tempo como “número” ligado ao movimento, cria uma apresentação direta do tempo; experiência esta que, no cinema, seria identificada, então, como imagem-tempo. O tempo deixa de ser *retratado* e passa a se apresentar. Desse modo, a montagem dá lugar ao que Deleuze intitula “mostragem”:

O círculo a que éramos remetidos do plano à montagem, e da montagem ao plano, ora se constituindo a uma imagem-movimento, ora a imagem indireta do tempo, parece ter sido rompido. Apesar de todos os esforços (e sobretudo os de Eisenstein), a concepção clássica tinha dificuldades para se livrar da ideia de construção vertical percorrida nos dois sentidos, em que a montagem agia sobre imagens-movimento. Muitas vezes foi observado, no cinema moderno, que a montagem já estava na imagem, ou que os componentes de uma imagem já implicavam a montagem. Não há mais alternativa entre a montagem e o plano (em Welles, Resnais ou Godard). Ora a montagem entra na profundidade da imagem, ora se achata: ela não se pergunta mais como as imagens se encadeiam, mas “o que a imagem mostra? Esta identidade da montagem com a própria imagem só pode aparecer sob as condições da imagem-tempo direta. (DELEUZE, 2005, p. 56).

Além disso, essa imagem-tempo pode se manifestar de duas principais maneiras: uma delas, do passado, formada pela “coexistência dos lençóis do passado”, a outra, do presente,

²⁴ Noção definida/cercada por Deleuze em seu primeiro livro sobre cinema, *Cinema I: a imagem-movimento* (1985).

centrada na “simultaneidade das pontas” dessa dimensão (DELEUZE, 2005, p. 124). A primeira tem ligação com uma perspectiva de passado como um conjunto de “círculos” a constituírem “regiões, jazidas, lençóis”, de modo que uma lembrança seria uma volta a esse passado, com uma escolha, entre essas “regiões” – as fases da vida são apontadas, pelo filósofo, como exemplos de tais regiões –, de um “círculo” a ser retomado no presente, este que aparece como o “menor circuito que contém todo o passado” (DELEUZE, 2005, p. 122). Esse tipo de imagem-tempo se dá, então, na medida em que acomoda, simultaneamente, várias dessas “jazidas”.

Já a imagem ligada ao presente é comentada, pelo autor, com base na fórmula de Santo Agostinho, em que “há *um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado*, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos, inexplicáveis” (DELEUZE, 2005, p. 124, destaque no original). É, pois, na incorporação dessa simultaneidade das direções do presente que se fundamenta esse tipo de imagem direta do tempo, imagem que reúne todas as dimensões de um acontecimento – ele, ao mesmo tempo, ocorrerá, ocorre e ocorreu.

Com essa leitura, pode-se dizer que é como se essa imagem-tempo, em suas duas formas, funcionasse da maneira anagramática como Deren dispõe o seu texto e os seus filmes. Tanto na simultaneidade dos lances do presente quanto na coexistência das regiões e dos círculos do passado, esses elementos múltiplos compõem diferentes “todos”, a depender do modo como as relações entre os presentes e os círculos/lençóis são ressignificadas. Essa perspectiva caracterizada por uma pluralidade generalizada dialoga com o modo como o tempo é manipulado nos curtas-metragens de Deren e, em certa medida, nos contos de Maura Lopes Cançado.

Em *At land*, a sequência em que a personagem recolhe as pedras da praia (Figura 16), por exemplo, assim como as outras cenas em que as várias versões da protagonista observam a volta da sua semelhante, carregando a peça de xadrez, pelos espaços percorridos ao longo do filme, resguarda, quando se pensa nos termos de Deleuze (2005), uma versão máxima de um presente tripartido. É o presente em presença, da interação, naquele momento, entre as duplicações da personagem; um presente que se volta para o passado, já que parte de seguimentos anteriores da narrativa; e um presente do futuro, na medida em que se projeta, em sua primeira aparição, para a conclusão da película. É imagem direta do tempo.

Já em “Rosa recuada”, as experiências de encontros da personagem configuram-se como diferentes “lençóis” do passado, reconstruídas no presente da narrativa, não como

lembranças, mas como dimensões que se inter-relacionam, que coabitam um mesmo todo temporal, ou um mesmo corpo:

Agora o homem insistia sem esforço. O nariz reto mostrava um perfil superado – que me levava a pensar na morte ou na inexistência desta; porque na verdade, aquele homem comum, tantas vezes visto noutros, me intimidava como se fosse de pedra. Ou não podia ser medo? Sim: o rosto talhado em mármore, apenas alertava-me para o engano em que me movia. Toda sua dureza era minha dureza: eu me horrorizava com o horror. Meu rosto doce, mentiroso, sorria recuando. Mas Carlos? Foi há muito tempo. Entanto sua ameaça surgia, o rosto limpo e quadrado perdido na noite. A cabeça de bronze se aproximava, devolvendo-me a mim mesma, sacudida e fria, enquanto meu corpo sufocava-se em paciência. Carlos. Foi há muito tempo. (CANÇADO, 2016b, p. 44).

Uma descrição semelhante à do corpo de Carlos, “pilastra”, aparece; mais uma vez, a rigidez da pedra é atribuída ao homem. O rosto “talhado em mármore”, aqui, e a “testa de bronze” de Carlos, em trecho anterior. Ou seria, mesmo, aquela, uma descrição de Carlos? Que personagem é essa? E o homem de “agora”: de quem se trata? Os acontecimentos são intercalados, dissolvem-se entre eles, como elementos intercambiáveis de um todo – ou de mais de um todo, como num anagrama. A exemplo das outras cenas aqui mencionadas, é, no conto, o corpo que denota esse complexo temporal – neste caso, as características físicas do homem. Trata-se de corpos que compõem, então, imagem direta do tempo, imagem-tempo desse contato em que dimensões temporais distintas coexistem.

Há, ainda, uma dinâmica semelhante no conto “Há uma catedral que desce”, de Maura Lopes Cançado. A narrativa atravessa os momentos que seguem o assassinato de uma mulher, sob a perspectiva das experiências do assassino. Ao longo do texto, o presente do crime é, constantemente, sobreposto pelas sensações e acontecimentos internos do homem. Essa divisão é bem definida pelo uso reiterado da palavra “Tempo” entre as narrações do que se quer presente e do que se mostra como uma amalgama temporal, à maneira de uma marcação da montagem entre as cenas descritas, imaginadas. O conto tem início com o presente do corpo concluindo o ato contra o outro – “Outra vez e outra. Rápido. Não enxergava mais. Transferira os sentidos, o corpo, o sangue, para aquela concentração de força. Golpeou outra vez, a faca afundando calada [...] Momentos se sucediam vertiginosos – cegos” (CANÇADO, 2016b, p. 83) –, com frases curtas, incorporando a rapidez e o imediatismo da ação. Já com o corpo ensanguentado à vista, o homem, absorto, volta-se para si mesmo, no início de um movimento semelhante ao percorrido pelas protagonistas de “Distância” e “Rosa recuada”:

Tempo

No escuro os olhos tentavam inutilmente acompanhar imagens que se formavam rápidas por trás das pálpebras cerradas: fugidias, amorfas. Mais um pouco e talvez pudesse captá-las em suas formas decisivas, naquele pequeno e fugaz momento em que ameaçavam definir-se imobilizadas, para enfim significarem algo. Alguma coisa estática, nominável, como uma profusão de formas anônimas, atraentes, insanas. Mas eis que depois de ofuscá-lo desapareciam velozes, transmutando-se durante a corrida anos-luz. E a coisa inerte, atirada no leito, não descobria no escuro nenhuma forma a que se prender. (CANÇADO, 2016b, p. 84).

Dando sequência à abertura do conto, a extensão das frases nesse excerto, agora mais longas, encerra a associação em que o texto será baseado – entre a agilidade da ação, do presente, e a vastidão hesitante das imagens que fogem “por trás das pálpebras”. O fechar dos olhos acompanha essa necessidade de encontrar um “círculo” no tempo em que se possa fixar na mesma medida em que a rigidez da “coisa inerte, atirada no leito” aprisiona a personagem naquele instante de horror, de morte. O caráter múltiplo dessas imagens é notado desde então, e, ainda que o homem consiga, em algum momento, “captá-las em suas formas decisivas”, sua encenação mantém-se fugidia, amorfa, como descreve o narrador em terceira pessoa.

Nesse sentido, a repetição do verbete “Tempo”, ajustado, sempre, no mesmo canto das páginas, orquestra essa descrição disforme entre os diferentes graus de tempo do texto, entre os vários elementos do anagrama. A escolha dessa palavra específica, apenas disposta, sem qualquer pontuação, entre alguns parágrafos, para a harmonização dos vários ritmos mobilizados ao longo da narrativa, serve, também, à ampliação do espaço reduzido do conto. Trata-se de porções de tempo cronológico encaixadas no decorrer dos acontecimentos, criando, novamente, um jogo entre a extensão de uma “forma breve” e o prolongamento, a abertura, daquilo que essa forma pode reter.

A despeito dessa montagem, várias dimensões do tempo coabitam o próprio interior de cada uma dessas cenas intercaladas pelo “Tempo”, como se pode notar, por exemplo, num momento em que o homem inicia o seu trajeto por um universo interior – que se faz, também, exterior:

Tempo

Sentiu na fronte, junto ao peito atingido, um calor doce. Então, já tarde demais para continuar em liberdade: sentiu na fronte um calor doce. Perdera-se da mesa. Começava a olhá-la de certa distância. E não encontrara ainda sua maneira de ser. Mas isto ele teria de criar. Buscava tateante por onde começar a buscar seus grilhões. Impudente se arrastava por becos fétidos, e de olhos fechados perscrutava através de teias de aranhas. Pois sem saber já começara a lutar. Perdido em luz, estranho à memória de seu corpo e a tudo que devera antes tê-lo sustentado, indagava do presente como aguentar-se.

Sobre que pilastra apoiar a construção agora pesada – formando-se indiferente ao tempo que outrora se perdera em seu sangue? Em que língua dirigir-se a si mesmo? E onde, enfim, encontrar o que se dizer? Próximo ao desejo de recuar, não percebia sequer esta última e primeira impossibilidade; esquecido de que, para se destruir ou reconstruir, necessitaria de muito mais. Agora ele, apenas peso. O homem teria de ser feito mais tarde à sua imagem e semelhança. (CANÇADO, 2016b, p. 86).

O trecho anuncia a entrada nesse universo subjetivo como se num tempo primevo, anterior, fundador, especialmente com o desfecho em referência explícita ao mito cristão de origem do universo – “à sua imagem e semelhança”. Ainda assim, nessa dimensão afastada do objeto – a mesa, o cômodo, o corpo, já, distantes –, o homem se indaga, “do presente”, “como aguentar-se”; a esse estado de origem pertencem, então, também, o presente do crime e o fazer da narrativa. Nessa acepção, a imagem do homem percorrendo essa instância da simultaneidade das coisas, da inexistência – “Em que língua dirigir-se a si mesmo?” –, e, ao mesmo tempo, de uma existência iminente, em potência, e de um existir fixo, palpável, dos corpos, enfim, da concomitância dos tempos – “esta última e primeira impossibilidade”, remete a uma apresentação do próprio tempo, uma imagem direta, imagem-tempo.

Em um momento já avançado do conto, o homem reconstrói algumas antigas interações com a mulher assassinada; é só a partir daí, então, que o leitor passa a compreender um pouco da relação entre as duas personagens. Mais uma vez, uma relação de oposição – “[ela] Vivia como alguém reconstruindo um quebra-cabeças depois de sabê-lo de cor [...] diante do conhecimento que possuía de si e de suas necessidades, a ele tornava-se impossível admiti-la vivendo pela primeira vez” (CANÇADO, 2016b, p. 90). Essa assertividade não se submetia ao homem, que só na morte enxerga a possibilidade de controle sobre a mulher, de exercer um domínio muito bem delineado, também, nos demais contos comentados, mas que, aqui, apresenta-se pelo ângulo do subjungador. Após a jornada a que se entrega no instante em que decide consumar a ação contra a outra personagem, o homem enfatiza o seu controle sobre o corpo, agora, morto:

Com os dedos ardentes tocou-lhe as feridas, contando-as uma a uma. O gesto continha enorme doçura. Crescendo em arrebatamento, o homem debruçou-se sobre o peito da mulher, mergulhando seu rosto na pasta doce, sangrenta que o cobria. Já não tinha piedade, mas paixão. E seus beijos eram de fogo e sangue. Entreabriindo-lhe com esforço a boca, mergulhou sua língua ávida, sedenta, transmitindo-lhe, generoso, sua respiração. Ele se permitia, enfim, despir-se. Não era mais necessário recuar. Entretanto imobilizou-se. Já não era necessário recuar. Mas para sair daquele estado, há muito tempo construído sobre pedras, em que de súbito voltara a mergulhar, precisou emprestar-se certa semelhança consigo mesmo. Primeiro deixou-se fustigar

como um vegetal. O rosto pendente, súplice, o vento passando, o vento passando, aquelas mãos interminadas e nunca devidamente usadas, todo ele se destruindo e lá fora tudo recomeçando cada vez outra vez – quanto horror ao barro que se desprendia podre do rosto. Ele ruía, ele ruía, e sobre as ruínas uma catedral se formava. (CANÇADO, 2016b, p. 94-95).

A aproximação desse corpo só poderia acontecer, portanto, pelo controle do homem, de maneira que a possibilidade de uma intimidade só se desenha, aqui, na imagem da mulher morta. “Entreabindo-lhe com esforço a boca”, o homem coloca-se na posição de provedor da vida, cedendo-a, literalmente, por meio da sua respiração, dispondo-se como uma última peça do quebra-cabeças em que se fazia a existência da mulher. Faz-se provedor, também, da própria vida, em mais uma referência à versão cristã da origem. Onipotente, deixa de ser pedra para se tornar barro e nascer de novo, à sua própria imagem e semelhança. A mulher, como a Eva bíblica, havia mordido o fruto do conhecimento; a personagem de “Há uma catedral que desce” dominava os meios da existência, a ponto de parecer ter vindo de vivências passadas – “Aquele caminho teria já sido percorrido, gravando-se-lhe na memória todos os erros passados. Apenas custava-lhe o trabalho de evitá-los” (CANÇADO, 2016b, p. 90). O homem, como um deus, não admitia a possibilidade desse conhecimento. Precisava puni-la.

Essa vontade de controle sobre o corpo feminino se apresenta, aqui, à maneira de uma característica da forma ritualística descrita por Deren, sobretudo por permanecer, até então, uma circunstância atemporal – do mito da origem à atualidade. Assim como nas outras relações entre os corpos observadas em “Distância”, “São Gonçalo do Abaeté”, “Rosa recuada”, *Meshes of the afternoon* e *At land*, há, no último conto observado, a construção de uma coexistência de diferentes universos temporais – em “Há uma...”, de coexistência de “círculos” e “jazidas” do passado –, imagens-tempo, ou, ainda, a composição de um tempo anagramático. De um tempo que, ao assumir domínios, muitas vezes, indiscerníveis, embaralhados, pode ser um não tempo, dissolução do tempo, como a apontada por Lucia Castello Branco (1990). Dissolução do tempo no corpo.

O labirinto

Ao se retomar a analogia, realizada por Julio Cortázar (2006), entre a foto e o conto, pode-se pensar no espaço ocupado pelo curta-metragem nessa relação entre o cinema e a literatura. Certamente, o curta apresenta um alcance expandido, se comparado à “limitação” da fotografia, apontada por Cortázar, mas, de modo geral, não se constrói numa disposição ao trabalho com “elementos parciais, acumulativos”, como o romance e o longa-metragem. Portanto, o curta aproxima-se mais do conto, à maneira da linguagem fotográfica, à medida que costuma se desenvolver com base em um recorte específico.

Nesse sentido, é válido recuperar algumas formulações de Italo Calvino; entre as suas “seis propostas para o próximo milênio”, encontra-se a “Rapidez”, num capítulo em que o autor discute as narrativas curtas, das histórias na tradição oral à tendência da brevidade em textos modernos. Calvino inicia a reflexão com o “relato de uma antiga lenda”, para ressaltar o modo como tempo e ritmo influenciam na recepção de uma história. A narrativa centra-se no fato de Carlos Magno estar sob os poderes de um anel mágico, que faz com que o imperador se apaixone por quem estiver com o objeto – num primeiro momento, por uma donzela alemã, em sequência, por um arcebispo e, ao final da história, por um lago. Ao revisitar as principais características das diferentes formas assumidas por essa lenda ao longo dos tempos, Calvino aponta a concisão e a maneira como as sequências – a paixão por cada uma das personagens – se encadeiam, o ritmo, como responsáveis pelo encantamento com o texto; para o autor, entre todas as variantes dessa história, é preferível “a força sugestiva do despojado resumo, em que tudo é deixado à imaginação e a rápida sucessão dos fatos empresta um sentido de inelutável” (CALVINO, 2002, p. 47).

De certo modo, essa observação de Calvino se aproxima das colocações de Cortázar, à medida que se considera que os efeitos de concisão e de “rápida sucessão” são alcançados, em especial, por uma espécie de “recorte”, um desenvolvimento exclusivo de um elemento central – simbolizado, no caso da lenda em questão, pelo anel. Como explica o escritor/teórico italiano, esse “objeto mágico” funciona como uma ligação entre os seguimentos da narrativa, como um “liame narrativo” (CALVINO, 2002, p. 46). Ainda segundo Calvino, é por meio dessa relação breve estabelecida ao redor do liame que o encantamento é, então, incorporado pela história, muito mais do que por meio de uma simples referência temática – daí a importância, aqui, da “rapidez”. A lenda é utilizada, no entanto, apenas como um exemplo do trabalho com o tempo e com o ritmo nas formas breves, já que, como explicita o autor, a rapidez não é um “valor em si: o tempo narrativo pode ser também retardador ou cíclico, ou

imóvel. Em todo caso, o conto opera sobre a duração, é um sortilégio que age sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o” (CALVINO, 2002, p. 48-49). Assim, para além de uma proximidade entre o conto e o curta-metragem ligada a uma progressão a partir de determinado “recorte”, pode-se traçar uma relação entre ambas as formas, também, quanto à sua predisposição ao exercício da duração, “sobre o passar do tempo”, sobretudo quando consideradas nos contextos das suas respectivas áreas – a literatura e o cinema.

Como já observado, a rapidez e a brevidade da ligação ocasionada pelo liame narrativo relacionam-se, também, conforme Calvino, com a presença de uma “força sugestiva” no texto curto, em que, como observa o autor, “tudo é deixado à imaginação”. Trata-se, portanto, independentemente da contração ou dilatação temporal no conto – ou no curta-metragem –, de um movimento de expansão; a limitação física das possibilidades da narrativa deve acompanhar uma abertura do seu potencial de leitura, assim como propõe Cortázar ao explicar que o recorte do conto precisa ser desenvolvido de modo a ultrapassar as suas próprias margens.

Partindo, ainda, da comparação entre o conto e a foto, traçada por Julio Cortázar, pode-se retomar, também, as articulações de Roland Barthes sobre a fotografia. Em *A câmara clara* (2015), o autor anuncia um movimento semelhante, de expansão, aos delineados por Cortázar e Calvino. Barthes desenvolve a noção de dois possíveis elementos da foto, ou relacionados à sua recepção – o *studium* e o *punctum*. Em síntese, o primeiro está ligado a uma forma de “interesse geral” pelo que a fotografia apresenta – “É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras” (BARTHES, 2015, p. 29). Já o *punctum* é algo que “parte da cena”, uma espécie de “picada, pequeno buraco, pequena mancha” que atinge, como um impacto, o observador de determinada fotografia, configurando-se como uma quebra com o *studium*, como explica Barthes (2015, p. 29).

Para ilustrar essas noções, o autor localiza, com base em uma foto de James van der Zee, *Retrato de família* (1926), o *punctum* e o *studium*; este, identificado pelo interesse do observador nas relações entre os indivíduos retratados e no aspecto histórico do instante capturado, aquele, na visão de Barthes, determinado pelos sapatos de presilhas de uma das mulheres fotografadas – “Esse *punctum* agita em mim uma grande benevolência, quase um enterneecimento” (BARTHES, 2015, p. 43). Com isso, Barthes explicita que o *punctum*, “com muita frequência, [...] é um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial” na imagem (BARTHES, 2015, p. 43) – daí, então, seu caráter expansivo:

Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica. Há uma fotografia de Kertész (1921) que representa um rabequista cigano, cego, conduzido por um garoto; ora, o que vejo, por esse “olho que pensa” e me faz acrescentar alguma coisa à foto, é a rua de terra batida; o grão dessa rua terrosa me dá a certeza de estar na Europa central; percebo o referente (aqui, a fotografia se supera verdadeiramente a si própria: não é essa a única prova de sua arte? Anular-se como *medium*, não ser mais um signo, mas a coisa mesma?), reconheço, com todo meu corpo, as cidadezinhas que atravessei por ocasião de antigas viagens pela Hungria e Romênia. Há uma outra expansão do *punctum* (menos proustiana): quando, paradoxo, ao mesmo tempo que permanece um “detalhe”, preenche toda a fotografia. Duane Michals fotografou Andy Warhol: retrato provocante, já que Andy Warhol esconde o rosto com as mãos. Não tenho vontade alguma de comentar intelectualmente esse jogo de esconde (isso faz parte do *studium*); pois para mim Andy Warhol não esconde nada; ele me dá a ler abertamente suas mãos; e o *punctum* não é o gesto, é a matéria um pouco repelente dessas unhas espatuladas, ao mesmo tempo moles e sem cutícula. (BARTHES, 2015, p. 44).

O *punctum* funciona, então, como um elemento com base no qual o observador age, de algum modo, sobre a fotografia, numa extensão não apenas do *punctum* com relação à foto, mas, sobretudo, da foto quanto ao seu “limite físico” – resgatando-se os termos de Cortázar (2006, p. 152). Da mesma maneira, as expansões apresentadas por Julio Cortázar e Italo Calvino também estão centradas na possibilidade de que o leitor intervenha, de certa forma, na concisão das narrativas breves. Já no cinema, para Barthes, esse acréscimo do espectador, suscitado, na fotografia, pelo *punctum*, é impossível, em especial pelo fato de o filme constituir-se por uma sequência de movimentos. Na fotografia, a intervenção do observador se dá por uma espécie de “fechar os olhos”, por um deslocamento da imagem para longe de seu espaço habitual – “A foto me toca se a retiro de seu blá-blá-blá costumeiro: “*Técnica*”, “*Realidade*”, “*Reportagem*”, “*Arte*” etc.” (BARTHES, 2015, p. 52). Portanto, o cinema não corresponderia a esse cenário, já que, nesse caso, “diante da tela não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua” (BARTHES, 2015, p. 52).

No entanto, essa “voracidade contínua”, em filmes como *Witch's cradle* (1944), age quase como o “fechar os olhos” descrito por Barthes, ao delinear uma espécie de meditação sobre a imagem, ou sobre um conjunto de imagens – faz-se, justamente, do deslocamento dessas figuras de seu significado habitual e do deslocamento da própria ideia comum de narrativa filmica. Esse “fechar os olhos”, no filme inacabado de Deren, opera como um encantamento – não por acaso, esse caráter do filme constrói-se, já, pela menção, no título, a

uma “bruxa” e pela imagem de um pentagrama, sempre presente ao longo do filme –, um convite a esse universo circular, repetitivo, a que a protagonista está submetida. Durante o curta, algumas cenas, aparentemente, não relacionadas, vão se seguindo; não há uma história bem definida. Aos poucos, o espectador passa a se familiarizar com algumas imagens – a personagem interpretada por Pajorita Matta; um homem, interpretado por Marcel Duchamp; uma galeria de arte, por onde anda a protagonista; um espelho e um barbante, único objeto cuja presença estabelece um vínculo entre todos os momentos do filme, como um “liame narrativo” (CALVINO, 2002, p. 46). Essa familiarização que ocorre conforme a estrutura circular do filme é desenvolvida, como já comentado, é explicitada por uma frase recorrente nas aparições da protagonista (Figura 18).

Figura 18 – O fim é o começo é o fim é o começo...



Fonte: Acervo pessoal.

“O fim é o começo é o fim...”, a frase marcada no corpo da mulher, ao redor de um pentagrama, sintetiza a supressão temporal incorporada pelo texto; com essa simultaneidade das concepções de princípio e fim, dissolvem-se, também, as ideias de passado, presente e futuro, que dão lugar a um tempo em gerúndio, sempre em abertura, assim como nos textos literários e filmicos lidos, aqui, até então. Em *Witch's cradle*, entretanto, essa dissolução se dá por uma circularidade apresentada à maneira de um feitiço e empreendida pela relação da personagem consigo mesma. A mulher parece perder-se em meio à dominação gradativa da linha que atravessa os diferentes instantes do filme, como um fio de Ariadne às avessas, até preencher o espaço filmado (Figura 19), aos modos de uma teia de aranha, ou mesmo do próprio pentagrama, símbolo do paganismo formado pelos encontros de extremidades distintas de um mesmo traço – sem começo, sem fim.

Figura 19 – *Witch's cradle*



Fonte: Acervo pessoal.

O andamento do filme denota, então, uma expansão semelhante às descritas por Cortázar, Calvino e Barthes a respeito da foto e do conto, na medida em que parte de um “recorte” específico, o fio, para a ligação emaranhada dos espaços e dos corpos encenados e, consequentemente, para a construção do que se aproxima de uma narrativa. A experiência temporal em *Witch's cradle* desenvolve-se, pois, por meio da concisão – guiada pelo foco em um elemento que, aos poucos, manifesta-se em ramificações – ligada à rapidez dos cortes, que impulsiona uma agonia pelo aparente aprisionamento da protagonista; uma experiência do tempo em si, para além de uma descrição desse fenômeno. Nesse sentido, essa agilidade com que as imagens dão sequência umas às outras aproxima-se do que Calvino comenta sobre a rapidez na literatura:

A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios. (CALVINO, 2002, p. 59).

O enredamento do fio, no filme, é, portanto, não só um possível símbolo para o estado da personagem, mas o modo como as imagens se estruturam na construção do curta-metragem, como “divagações” e “circunlóquios” que, neste caso, podem não reencontrar, ao fim-começo- [...] do texto filmico, o “fio do relato”. Esse fio permanece em abertura, num “estar aqui”, como Barthes descreve para diferenciar, em “A retórica da imagem”, o cinema da fotografia: “poderíamos, assim, estabelecer, entre o cinema e a fotografia, não mais uma simples diferença de grau, mas uma oposição radical: o cinema não seria fotografia animada: nele o *ter estado aqui* desapareceria, substituído por um *estar aqui* do objeto” (BARTHES,

1990, p. 37, destaques no original). Esse “estar aqui”, essa expansão – tanto no interior da película quanto sobre as leituras possíveis a respeito do enrolar do barbante –, estende-se, inclusive, ao fato de *Witch's craddle* ser considerada uma obra inacabada.

Como comenta Sarah Keller (2014), o filme, que começou a ser produzido logo após a estreia de *Meshes of the afternoon*, foi abandonado por Deren e acabou composto por várias “sequências semi-editadas”. Isso não impede – pelo contrário – a autora de enxergá-lo como uma espécie de síntese da sua tese sobre a recorrência da circularidade e da incompletude no trabalho de Maya Deren, anunciadas, já, pelo título do livro da pesquisadora – *Incomplete control*. Conforme a autora:

A lógica do filme baseia-se em associações entre símbolos e peças de arte, assim como nos temas abrangentes de circularidade e incompletude. A incompletude, como um tema, desenvolve-se em pequena e larga escala ao longo de cada seção. Paradoxalmente, a incompletude é expressada em termos de como ela pode restringir o movimento (incompletude como infinito, trabalho que jamais será finalizado). Ela abrange o binário da abertura e da conclusão, expressado de diversas formas. Uma teia de linha entrecruzando a galeria retarda o movimento enquanto articula e multiplica conexões. (KELLER, 2014, p. 58, tradução nossa).²⁵

Keller conclui, posteriormente, que “Proponho que nós pensemos a incompletude de *Witch's Cradle* como um estímulo para o refinamento de certos princípios estéticos de Deren e como um tema e um método em si mesmo” (KELLER, 2014, p. 62, tradução nossa).²⁶ Nesse sentido, a abertura delineada pelo curta acaba por culminar com a sua própria incompletude, como uma gênese da estética construída por todas as obras de Deren. Essa estética é marcada, também, como elucida Sarah Keller ao retomar uma fala de Tom Gunning, pela referência a uma estrutura labiríntica:

Tom Gunning, em uma conferência sobre o uso do labirinto no cinema de vanguarda, enfatiza que o jogo de cordas de *Witch's Cradle* baseia-se na ideia de labirinto como um princípio formal, uma ideia desenvolvida pelos artistas modernos “deste século”. Ao reconhecer a dicotomia andamento/obstrução adotada pelo filme, Gunning argumenta: “Essa ambivalência [entre “caminho” e “barreiras”] baseia-se na energia ambígua

²⁵ Do original: “The film’s logic depends upon associations between symbols and the artworks, as well as overarching themes of circularity and incompleteness. Incompletion as a theme develops in both small and large ways across each section. Paradoxically, incompleteness is expressed in terms of how it might restrict movement (incompletion as infinite, not-ever-to-be-completed work). It contains the binary of openness and closure, expressed in several ways. A web of string crisscrossing the gallery retards forward movement even while it articulates and multiplies connections”.

²⁶ Do original: “I would propose we instead think of the incompleteness of *Witch's Cradle* as galvanizing for Deren’s refinement of certain principles in her aesthetic as well as a theme and method in its own right”.

do labirinto, no seu senso simultâneo de abertura e aprisionamento”. O labirinto é uma boa metáfora para o trabalho produzido em *Witch's Cradle*. Como comenta Gunning, “Se a história clássica acompanha uma linha reta que incorpora alguns desvios ocasionais, o labirinto representa uma jornada diferente”. Essa jornada é, na verdade, a trajetória do filme: um caminho não linear, circular, que promete uma transformação até quando parece o oposto disso. (KELLER, 2014, p. 70, tradução nossa).²⁷

Dessa maneira, enxergando, no labirinto, um símbolo de “autoimolação” e “autodescoberta” (KELLER, 2014, p. 71), como coloca a autora, pode-se considerar a dissolução temporal marcada por um movimento de expansão, em *Witch's cradle*, como uma construção da relação da protagonista consigo mesma, como já, aqui, apontado, enquanto, nas narrativas observadas anteriormente, essa característica é elaborada com base, sobretudo, na relação com o outro. Além disso, a imagem de um labirinto costuma retratar diferentes caminhos entrelaçados em direção a um centro, numa orientação que remete ao andamento das formas breves observado por Cortázar e por Calvino – de um “recorte” que deve se dilatar em alternativas de leitura e de um “liame” com base no qual a narrativa “perde-se” em repetições. Nesse sentido, a noção de labirinto pode ser aproximada, também, da maneira como alguns contos de Maura Lopes Cançado se desenvolvem.

Em “No quadrado de Joana”, por exemplo, a personagem nomeada no título do texto tenta imergir em um outro universo, guiado por uma “linha reta”, pela exatidão do quadrado, distante da ameaça das curvas. Acompanha-se, então, ao longo de toda a narrativa, a tentativa – em vão – de Joana de permanecer fiel a essa dimensão idealizada, que deve admitir um novo tempo e uma nova língua – “Foge do círculo. Mas a linha é formada por pontos. Não no seu tempo; raciocina rápido, quadrando o pensamento” (CANÇADO, 2016b, p. 18). Como observa Rosângela Lopes da Silva, a retidão almejada pela protagonista do conto pode ser lida como uma referência ao discurso psiquiátrico, à medida que “O tempo da psiquiatria é o muro, quadrado. Ele impõe, controla, mede, vigia. A loucura é oblíqua, descontínua, incompreensível” (SILVA, 2017, p. 88). A própria narração da trajetória da personagem dá-se, no entanto, de modo circular, labiríntico; a contraposição entre o desejo de Joana e a opção

²⁷ Do original: “Tom Gunning, in a lecture on the use of the labyrinth in avant-garde film, emphasizes that *Witch's Cradle*'s string game draws upon the concept of the labyrinth as a formal principle, an idea frequented by the modern artists of 'This Century'. In recognizing the pathway/obstruction dichotomy that the film embraces, Gunning argues: ‘This ambivalence [between 'paths' and 'barriers'] draws on the labyrinth's ambiguous energy, its simultaneous sense of passageway and imprisonment’. The labyrinth is a fine metaphor for the work *Witch's Cradle* effects. As Gunning notes, 'If the classical story follows a straight line that incorporates occasional detours, the labyrinth represents a different journey'. That journey is in fact the trajectory of the film: a nonlinear, even circular pathway that promises transformation even while it threatens the opposite”.

por um texto de curvas reforça a impossibilidade daquilo a que se submete a protagonista, de forma que o discurso médico é contestado, já, pela manipulação temporal no conto.

O texto inicia-se em meio à ação de Joana – “Marcha completando o pátio, o fim da linha sendo justamente princípio da outra, sem descontinuidade, quebrando-se para o ângulo reto” (CANÇADO, 2016b, p. 15). Esse princípio abrupto, em que o leitor é, imediatamente, lançado ao caminho da protagonista, com os verbos no presente e em gerúndio, ressalta a sensação de uma ação contínua, anterior à narrativa, descaracterizando a noção comum de um “início”. Ademais, a descrição do caminho apresentado anuncia, em si, uma circularidade, na medida em que “o fim da linha sendo justamente princípio da outra” sumariza a mesma dissolução das ideias de princípio e fim em que se constrói *Witch's cradle* – “the end is the beginning is the end...” –; é pelo círculo, pela repetição, que se molda a pretensão do quadrado.

Já ao fim do conto, Joana cede à curvatura de uma pétala. Volta, portanto, a um estado inicial, a que só se tem acesso durante a aparente conclusão da narrativa. Uma conclusão que é, também, princípio, por apontar para uma nova possibilidade – “Os olhos enfrentam rostos impacientes. Paire no ar uma palavra nova: / Catatônica / Joana gostaria de medi-la: / CA-TA-TÔ-NI-CA / Pensa desesperada: será o início da nova língua, agora que estou desmoronada?” (CANÇADO, 2016b, p. 19). Mais uma vez, as concepções de abertura e fechamento são reconfiguradas, encontram-se simultâneas, inclusive com o primeiro e único, ao longo do conto, uso da primeira pessoa, “agora que estou desmoronada”, ainda que por intermédio de uma narradora em terceira – o primeiro contato da personagem com aquele rótulo, ironicamente, enquanto simboliza o seu aprisionamento à palavra, ao discurso clínico, apresenta-se como uma abertura a um novo universo, do “eu”, um “estou” ainda submetido ao jugo do outro.

A despeito desse olhar em terceira pessoa, “No quadrado de Joana” apresenta uma jornada pessoal pelo labirinto em que a protagonista se encontra e onde tenta forjar uma linearidade. Obedece a um movimento de expansão que parte da ação da personagem consigo mesma, numa tentativa de fugir à descontinuidade e à curva da forma labiríntica ao mesmo tempo em que está submetida a ela, inclusive, no modo como a narrativa é construída, assim como em *Witch's cradle*. Também como no curta-metragem, o conto em questão limita-se ao desenvolvimento de um acontecimento central que envolve a protagonista, expandindo-se, aqui, não só quanto à investida de Joana em uma forma de escape daquele espaço, num “ir além”, mas, também, em termos de sintetizar a situação do sujeito visto como louco num regime manicomial. Nesse sentido, o texto utiliza a concisão, apontada por Calvino (2002), que se espera da forma breve para potencializar o desespero vivenciado por Joana; é por meio

de uma apresentação abrupta da ação principal e pela extensão das frases, curtas, rápidas, como os cortes em *Witch's cradle*, que se constrói a experiência temporal da personagem, cuja existência é condensada pelo momento descrito – novamente, o tempo em si, diretamente:

Que fazer para explicar que se acha enquadradada num novo e perfeito tempo? Não pode sequer dar meia-volta. Deve poupar-se conservando a forma. Não há como fugir. Ainda assim, para sua sobrevivência, será necessário explicar o que só a ela é permitido compreender. Puseram-na quadrada, certa, objetiva, no tempo novo, forte, mas ameaçado até por flores. Sim, Joana será vencida na curva de uma pétala. A palavra beleza, levada a sério, pode desconjuntá-la. E nuances, mesmo de cores, ou principalmente de cores, seriam sua perdição. Tenta ainda ignorar os sons inúteis. Mais um pouco e fica livre de pensamentos, na hora quarta do novo tempo. É aí que Joana inveja a estátua, imóvel há muitos anos. Não sabe que estátua e perdeu a contagem dos anos. Também com a nova ordem não há concessão. A realidade é o quadrado do pátio ainda cheio de moscas e serpentes ondeadas. A realidade é o perigo de ser levada para a cama. A realidade é a pedra. Joana pode dependurar a hora na parede e acrescentar realidade a isto. Foi feita certa, no tempo certo do mundo novo. Qualquer desvio lhe é proibido. (CANÇADO, 2016b, p. 18).

Para além da oposição entre pedra e flor, explorada, também, em outros contos de Maura e analisada por Rosângela Lopes da Silva (2017, p. 89), há que se destacar, aqui, a referência a um “tempo novo”, “forte”, ligado à objetividade. Dessa maneira, as frases curtas também se relacionam a essa aspiração a certo pragmatismo, impermeável às divagações e à inconstância de um tempo interior; uma objetividade que se pode dependurar na parede, sobre a qual se tem o máximo controle – “Foi feita certa, no tempo certo do mundo novo”. Daí, pois, o aproveitamento das concisão e rapidez típicas de uma forma breve, que maximizam o desejo da protagonista, mas, ao mesmo tempo, pela incorporação da circularidade e de um rearranjo das ideias de princípio e fim, contrapõem-se à vontade de linearidade de Joana.

Essa abordagem temporal assemelha-se, ainda, à construída em “O sofredor do ver”. No conto, acompanha-se um homem, numa praia, que olha para uma pedra. Há uma espécie de conflito entre ambos, com base no qual se constrói toda a narrativa. Como comenta Mariana Patrício Fernandes (2008, p. 94), “No conto O Sofredor do Ver, observa-se uma trajetória semelhante à de Joana, sob uma nova perspectiva”. Ainda de acordo com a autora, o olhar seria o protagonista do conto, na medida em que o “sofredor do ver”:

é o ser que se desligou através do olhar de uma própria ideia de humanidade, conseguindo agora descobrir um novo “mundo”. Nele, não há mais espaço para a reflexão ou para a subjetividade “vivendo mais veloz do que um possível arrependimento” (Cançado, op. cit, p. 48). Através desta nova

perspectiva que se abre a partir do deslocamento do olhar de sua interioridade para um universo “novo e sutil que se capta em luz e velocidade” é mesmo possível superar a vida “sendo possível a eternidade” (Cançado, op. cit., p. 45). Nesta sua nova condição, o olhar aproxima-se da pedra, à medida que se afasta do homem. [...] No entanto, o “sofredor do ver” encontra-se no umbral que o leva para esta nova realidade, apenas conseguindo ultrapassá-la em alguns momentos. (FERNANDES, 2008, p. 94-95).

Essa dinâmica de aproximação e afastamento da pedra, aproximação e afastamento do olhar quanto ao corpo, dá-se por uma narrativa labiríntica, circular – como o próprio movimento da personagem em direção à pedra: “Deu alguns passos contornando a pedra, já certo de sua missão” (CANÇADO, 2016b, p. 35) – e que se aproveita da brevidade do conto para assumir uma experiência temporal próxima à que parece vivenciar o sofredor do ver. Logo no princípio do texto, algumas dessas características podem ser notadas:

Chegando úmida e jovem à crueza mostrada além de quieta: pedra. Inconsciente um homem avançava em glória e perigo, não sabendo mesmo aonde já chegara, podendo, nas mil possibilidades, ter com um gesto desenhado o impossível. Ou se solidificara em sua natureza mais primária? De qualquer forma, começado o trabalho, penetrava anônimo, tal seu feitio simples, ele que sempre pensou nas dificuldades subterrâneas dos ratos, meticuloso, evitando matar o mais pequeno inseto – ele para quem mundo era mundo, embora no íntimo procurasse atento o coração da terra. E bebendo na mão a água de um regato, perguntava-se onde estava a culpa, temendo mentir-se para sua tranquilidade. Quanto a ser bom, em que consistia mesmo? Pode alguém imolar-se sem fugir ao destino? E mesmo que o faça, a quê dar nosso sangue? [...] Perplexo e em busca vivera até então o homem de quem não se necessitava. É que ignorava o imprescindível de sua pessoa no mundo, apenas sendo. [...] Acabara de chegar à pureza rútila de uma substância ainda não classificada em nenhum reino, embora objetiva e direta, indubitável como o mineral. O olhar. Teria pensado antes, disperso nos muitos elementos que o compunham. Seguido adiante, onde um traço úmido e solitário deixava nítido o alcance do mar na praia, mostrado sem necessidade de reparos. [...] Não ousando muito, via, o que lhe dava mais tempo em vida. (CANÇADO, 2016b, p. 32).

Em sequência à apresentação da pedra e do movimento do homem, que “avançava em glória e perigo”, a aproximação entre os dois elementos em confronto é interrompida, constantemente, por digressões – questionamentos e retomadas de momentos distintos da personagem. Nesse sentido, o uso de verbos no pretérito mais-que-perfeito explicita essa multiplicidade temporal marcada pela aglomeração de “lençóis” de passado, como denomina Deleuze (2005, p. 122), para além da intercalação das frases estabelecendo uma relação entre todas as circunstâncias que compõem o simples ato de olhar a pedra. Já aí, também, o objetivo da personagem opõe-se ao andamento do conto; as curvas da narrativa afastam o sofredor do

ver de um olhar em forma de “substância [...] objetiva e direta, indubitável como o mineral”, num conflito que ultrapassa o enredo e encena-se na superfície do texto.

Enquanto isso, o encarar a pedra, apesar de funcionar como uma espécie de “liame”, acaba por permanecer, quase inteiramente, durante o início do conto, nas entrelinhas – por que e para onde, exatamente, “avança” o homem? Então, apesar de enfocar uma ação compreendida como breve, imediata – o olhar –, o texto a constrói de maneira lenta. Aqui, em contraposição a “No quadrado de Joana”, a presença de frases mais longas, em conjunto com a interposição de diferentes momentos, acaba por dilatar a experiência temporal. Esse jogo entre distensão e compressão do tempo faz-se como um reflexo do deslocamento do homem ao longo de sua “guerra”:

Começada há pouco sua história tinha um título: *A história do ver*. Do mover das ondas estendera o olhar até o horizonte. Nada intencionado, foi, porém, aí, o começo de uma realidade além dos limites conhecidos, não alcançada ainda por incapacidade ou precaução. Defesa também: pois havia guerra. Mesmo contada, sua história jamais se exteriorizou, ninguém pôde penetrá-la em compreensão. O que seria, talvez, contradizê-la. Partindo das mesmas compreendeu a importância das formas em relação ao olhar. E com esforço, da forma aos olhos, isolou o elemento de ligação. Vago no princípio. Crescendo em entendimento viu sem lentes na claridade do meio-dia. A visão, clara e feliz em traço reto. [...] Olhos fechados, quase em escuro, desligou-se para o pensamento. Em sombras compreendia o mar, vendo-o lento, contínuo. Perdeu-se mais, envolvido pela massa escura, não totalmente em contato e sem comprometer-se: o que se larga em tempo num banco, deixando os dedos soltos e alegres. [...] Caminhou para o que buscara, o coração frio pesando-lhe como uma advertência. [...] Parado continuava o homem, a inteligência rápida noutra espécie de vibração. Pupilas bipartidas, entanto obstinadas. [...] Deixando o mar o homem virou-se vendo a pedra. A dez passos, formando pirâmide, mostrava a face lisa e firme, sem reentrâncias. [...] No mais fundo de si, à parte, um desejo remoto insistia em revolta, prendendo-o a um condicionamento do qual necessitava se libertar, até ficar limpo ao ponto de aceitar outra realidade fora de si. O homem caminhava. (CANÇADO, 2016b, p. 33-35).

O início do excerto já anuncia uma atenção à relação entre o estático e o movente; “Do mover das ondas estendera o olhar até o horizonte” pode ser lido como uma constatação de que o homem se encontrava no mar – “[estando no] mover das ondas” – ou de que seu olhar se transferia das ondas para o horizonte. Independentemente da ambiguidade, que já acrescenta um caráter de mobilidade ligado à própria escrita, em ambas as possibilidades de leitura, há uma contraposição explícita entre o movimento da onda e a fixidez do olhar – ligada à posição estática do observador e/ou ao deslocamento do olhar para a retidão do horizonte. Essa ambivalência é reforçada, ainda, em seguida: “Deixando o mar o homem virou-se vendo

a pedra”, trecho em que se pode ler que o protagonista saía do mar ou que retirava, dele, o seu olhar. Tanto nesse quanto no exemplo anterior, a ausência de vírgulas acentua o modo repentino como as ações se deram e auxilia o estabelecimento da ambiguidade, que vai de encontro à dubiedade entre ação/inércia, esta que é ressaltada, também, por exemplo, pela alternância entre movimentos e pausas, aparentemente, longas, ao longo do trecho – “Caminhou para o que buscara”, “Parado continuava o homem”, “o homem virou-se”, “O homem caminhava”.

Nesse processo ambíguo, hesitante, constrói-se, portanto, uma trajetória errática, que transforma o imediatismo de uma ação em um processo longo – de reconhecer a relação entre o olhar e as formas, desligar a visão do que se coloca no caminho entre a pedra e a vista, cerrar os olhos, como se num movimento oposto ao fechar os olhos apontado por Barthes (2015), aqui, não como uma ação para expandir uma imagem, mas para alcançá-la em sua totalidade. O protagonista deve desenvolver um olhar autônomo, cuja ausência de “lentes” – “viu sem lentes na claridade do meio-dia” –, como que um ver sem pensar, ironicamente, parece se aproximar a uma noção de câmera, cujo produto, como observa Barthes (2015), possui um referente “real” – “Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não havia fotografia” (BARTHES, 2015, p. 67, destaque no original).

O que deseja, então, o sofredor do ver, senão aproximar-se, em estado de câmera, da pedra, fotografando-a? É óbvio que a fotografia, em si, não equivale ao seu referente, mas produz essa ilusão com a “aderência”, conforme, novamente, Barthes (2015), do referente: “privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 2015, p. 15, destaque no original).

Ao se afastar da ligação entre o objeto e o olho, o protagonista de “O sofredor do ver” parece desejar se distanciar da linguagem, que, ainda conforme Barthes (2015, p. 73), “é, por natureza, ficcional”, de maneira que a tentativa de narrar o olhar para a pedra, no conto, é, em si, uma forma de se contrapor ao caminho que o homem busca traçar, um caminho para o ver, assim como aquele em que se baseia o projeto poético – guiado pela consciência da sua impossibilidade – de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa – “O essencial é saber ver, / Saber ver sem estar a pensar, / Saber ver quando se vê, / E nem pensar quando se vê, / Nem ver quando se pensa.” (PESSOA, 2005, p. 57). Nesse sentido, pode-se traçar uma associação entre a trajetória da personagem do conto e o processo de narrar.

Como no “Palomar na praia”, de Italo Calvino (1994), em que a personagem, ironicamente, esforça-se para observar “uma simples onda e pronto”, com uma metodologia a serviço de uma visão que evite “as sensações vagas” (CALVINO, 1994, p. 7) no contato com a fluência do mar, o “sofredor do ver” acaba por se deparar com a impossibilidade de se manter numa suposta objetividade do olhar – “Mar nos ouvidos. Ele sabia o céu sobre o corpo, de súbito possuído por um egoísmo terrível e tardio. Caía, enquanto tudo se recusava, exigindo. [...] *O homem necessitado e exposto a si próprio. A batalha absurda de duas horas tombando-o*” (CANÇADO, 2016b, p. 37, destaque nossos). Do mesmo modo, a literatura passa de uma vontade de objetividade a outras maneiras de enxergar o texto literário. Maurice Blanchot, em “A voz narrativa”, ao discutir diferentes perspectivas acerca da escrita, analisa a distância do narrador reivindicada por um tipo de “romance impessoal”, em que:

O ideal ainda é a representação do teatro clássico: o narrador só está aí para erguer a cortina; a peça transcorre, no fundo, desde a eternidade e como que sem ele; não narra, mostra, e o leitor não lê, contempla, assistindo, tomando parte sem participar. [...] o autor não deve intervir, uma vez que o romance é uma obra de arte e que a obra de arte existe absolutamente por si só, coisa irreal, no mundo fora do mundo, é preciso deixá-la livre, suprimir os esteios, cortar as amarras, para mantê-la em seu estatuto de objeto imaginário. (BLANCHOT, 2010, p. 145).

A pedra, no conto de Maura Lopes Cançado, é, então, essa coisa da qual se toma parte sem participar, nas palavras de Blanchot. Ao contrário desse ideal de representação clássica, em “O sofredor do ver”, o objeto não pertence ao “mundo fora do mundo”, mas, sim, parece constituir o próprio real inalcançável pelo homem; ainda assim, ambas as circunstâncias partem de um desejo de retidão, afastamento do eu e advento de “uma terceira pessoa” (BLANCHOT, 2010, p. 145). Paradoxalmente, o texto em que se constrói a experiência da personagem aproxima-se de outra concepção narrativa apontada por Blanchot, contraposta ao primeiro ideal apresentado; trata-se daquela em que se reconhece que “narrar põe em jogo o neutro” (BLANCHOT, 2010, p. 147). Ocorre que a terceira pessoa do conto de Maura faz-se como um “ele” que “não se contenta em ocupar o lugar que em geral ocupa o sujeito, quer este seja um ‘eu’ declarado ou implícito ou que seja o acontecimento tal como se dá em sua significação impessoal” (BLANCHOT, 2010, p. 148).

Como já explicitado, o próprio conto ressalta a impossibilidade de se descrever a experiência do homem – “Mesmo contada, sua história jamais se exteriorizou, ninguém pôde penetrá-la em compreensão” (CANÇADO, 2016b, p. 33) –, de modo que resta, à narrativa, não dar o acontecimento às vistas, como a pedra ao olhar do protagonista, mas, sim, incorporar

a incerteza da ação ou da sua narração, como uma “possibilidade de dizer que diria sem dizer o ser e sem tampouco negá-lo” (BLANCHOT, 2010, p. 151). Sobre esse “neutro” da voz narrativa, Blanchot comenta:

Chamemo-la (por fantasia) espectral, fantasmática. Não que ela venha de além-túmulo nem mesmo porque representaria de uma vez por todas alguma ausência essencial, mas porque tende sempre a ausentar-se naquele que a carrega e também a apagá-lo como centro, sendo portanto neutra no sentido decisivo de que não poderia ser central, não cria centro, não fala a partir de um centro mas, ao contrário, impediria no limite a obra de ter um, retirando-lhe todo foco de interesse, mesmo que fosse o da afocalidade, e não lhe permitindo tampouco existir como um todo acabado, realizado de uma vez por todas. (BLANCHOT, 2010, p. 150).

Nessa perspectiva, apesar de “O sofredor do ver” culminar com o olhar para a pedra, assim como um labirinto tem o seu centro, o conto é feito dos descaminhos emaranhados que margeiam o acontecimento, que incorporam as duas horas da guerra entre o homem e o mineral ao expandirem a experiência temporal da brevidade do conto. Ao final do texto, o homem é vencido pela batalha, que resiste à última frase da narrativa – “E o ar sufocava o peito de um homem. Um homem. *Havia guerra*” (CANÇADO, 2016b, p. 37, destaque nosso), o pretérito imperfeito, a ação incompleta –; como nas demais narrativas observadas, a abertura, aqui, afasta a noção de “um todo acabado, realizado de uma vez por todas”, como destaca, acima, Blanchot. Trata-se, pois, de um “perpétuo desviar-se” (BLANCHOT, 2010, p. 148), um tempo de dissolução das concepções de passado, presente e futuro, marcado pelas experiências da rapidez e da lentidão. Expansão labiríntica.

[...] THE END IS THE BEGINNING IS THE END IS THE BEGINNING [...]

É assumindo o risco de parecer clichê – já sendo – que se inicia o (um) término, aqui, dizendo da inadequação da ideia de conclusão para um trabalho sobre o devir, ou a dissolução do tempo, não tempo. É deste espaço que partem, afinal, os textos lidos neste trabalho: início e final que se diluem entre si, de modo que, como se por um convite das obras em análise, é válido explicitar, nesta conclusão, a noção, já tão reiterada ao longo do texto, de um encerramento germinado de começo, esperando – ou não – ser reencontrado, nalgum momento, por alguém com uma peça de xadrez em mãos.

Em resumo, pode-se dizer que os rumos desta dissertação passam, todos, pela aproximação das duas autoras, em seus contextos de produção, e das suas obras, no que se refere a temas e às maneiras de construi-los. Nesse sentido, foi possível imergir em alguns textos de Maura Lopes Cançado e de Maya Deren sob a perspectiva do tempo – como elas se inserem nele e como elas o incorporam –, explorando as possibilidades de relação entre a literatura e o cinema, com a busca pelos encontros nos modos como as diferentes linguagens podem comportar temáticas semelhantes. O estudo, então, vai na direção dos trabalhos, apontados por Maria Esther Maciel (2003), que buscam traçar “formas alternativas de articulação entre literatura e cinema”, para além da adaptação. Para isso, o referencial teórico foi mobilizado, em certa medida, de forma intercambiável; as ideias de imagem-tempo²⁸ e forma ritualística, por exemplo, foram utilizadas em referência tanto aos textos filmicos quanto aos literários, enquanto algumas considerações sobre o conto, como as de Calvino (2002), guiaram, também, a compreensão dos curtas-metragens.

Foi possível observar que o reconhecimento de Deren como “mãe” da vanguarda estadunidense e a pouca atenção dedicada, até hoje, aos textos de Maura Lopes Cançado – apesar de seu impacto –, compartilham um espaço semelhante, à margem, nos cenários cinematográfico e literário. Esse espaço pode ser observado, como se tentou fazer, aqui, num primeiro capítulo, por alguns elementos dos próprios textos das autoras – o modo como os corpos e as referências às autoras constroem-se nas narrativas deixam ver não apenas as personagens como “estranhas” a uma ordenação comum, mas, também, as próprias artistas quanto à tradição no cinema e na literatura. Obviamente, como notado ao longo deste texto, esse espaço não se dá isoladamente, à medida que as autoras em questão se inserem em um movimento já expressivo de contestação de alguns aspectos da prática artística, de rejeição da

²⁸ Para outros trabalhos que aplicam a noção de imagem-tempo à literatura, ver César Guimarães (1997) e Pedro Kalil Auad (2010).

tradição, reconstruindo-a, sem deixar de constitui-la, paradoxalmente, em novos moldes. O corpo e o “nome” ligam-se, ainda, à forma como o tempo é manipulado nos textos em estudo, já que essa dimensão se imprime nos corpos, textos-corpos, das personagens e se faz pela experiência de um eu, de um “nome”. Nesse sentido, pôde-se notar o delineamento do tempo, ele mesmo, nos textos lidos; uma apresentação direta do tempo – e, ao mesmo tempo, sua supressão. Trata-se, portanto, de uma dissolução da noção temporal nos corpos das protagonistas de Maya Deren e de Maura Lopes Cançado, empreendida pelas experiências dos acontecimentos que afligem essas personagens, as narradoras – e as próprias autoras. Tornam-se tempo, Maya, Maura, em labirintos, “espiral ascendente”, ou na dinâmica da interação com o outro. É o tornar-se tempo que se desenrola como experiência, mesmo, do tempo, imagem-tempo.

Das obrigações de uma conclusão, isso é tudo o que se pode esboçar. Neste momento do texto, melhor que essa intenção de síntese é, mais uma vez, a fala de uma das autoras com quem se construiu este trabalho. Ao longo do documentário sobre Deren, *In the mirror of Maya Deren*, ouve-se sua voz dizendo:

Eu penso que a potência dos homens é o seu senso de imediatismo. Eles são criaturas do “agora”. E a mulher tem a força da espera, porque ela teve que esperar. Ela tem que esperar nove meses por uma criança. O tempo é construído, no seu corpo, como um senso de devir. E ela vê tudo num estágio de “tornar-se”. Ela cria um filho sem saber o que ele é em cada momento, mas vendo, sempre, a pessoa que ele vai se tornar. Toda a sua vida, desde o inicio, é construída num senso de “tornar-se”. Eu acho que, com o trabalho incessante, nos meus filmes, com a constante metamorfose de uma imagem tornando-se outra, o que importa, neles, é o que está acontecendo, e não o que eles são em cada momento.

A despeito do reforço da naturalização de determinados comportamentos possibilitado por alguma leitura distinta do excerto, pode-se notar que as obras em estudo passam, exatamente, como desenvolvido ao longo deste texto, por essa força da espera. É no “tornar-se” que se fazem as narrativas de Maya Deren e de Maura Lopes Cançado; que se buscou fazer, também, este trabalho, por mais engessado que se apresente, ainda que se mantendo só no campo da busca. Tornar-me tempo.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1978.
- A STUDY in choreography for camera. Direção: Maya Deren. Estados Unidos: 1946. 10 min., p&b.
- AT LAND. Direção: Maya Deren. Estados Unidos: 1944. 15 min., p&b.
- AUAD, Pedro Henrique Trindade Kalil. *Para além do movimento*: Samuel Beckett, Chris Marker e Marcelo Mirisola. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado*: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. A voz narrativa (o “eu”, o neutro). In: BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. São Paulo: Escuta, 2010. p. 141-151.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRASIL, Assis. *A nova literatura III: o conto*. Rio de Janeiro: INL, 1973.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus*: diário I. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016a.
- _____. *O sofredor do ver*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016b.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*: uma leitura da escrita feminina da memória. 1990. 380 f. Tese (Doutorado em Letras: Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*: as bordas do corpo literário. São Paulo: Annablume, 1995.

- COMOLLI, Jean-Louis et al. Twenty years on: a discussion about american cinema and the politique des auteurs. In: HILLIER, Jim (Org.). *Cahiers du Cinéma - 1960-1968: new wave, new cinema, reevaluating Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1986. p. 196-209.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 1.
- _____. *A literatura no Brasil*: conto. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- DAS TRIPAS coração. Direção: Ana Carolina. Brasil: 1982. 1h40min., cor.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2000. v. 1.
- DEREN, Maya. Amateur versus professional. In: MCPHERSON, Bruce (Org.); DEREN, Maya. *Essential Deren*. Nova Iorque: McPherson & Company, 2005a. p. 17-18.
- DEREN, Maya. An anagram of ideas on art, form and film. In: MCPHERSON, Bruce (Org.); DEREN, Maya. *Essential Deren*. Nova Iorque: McPherson & Company, 2005b. p. 34-109.
- DEREN, Maya. Cinema as an art form. In: MCPHERSON, Bruce (Org.); DEREN, Maya. *Essential Deren*. Nova Iorque: McPherson & Company, 2005c. p. 19-33.
- DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história malcontada. *Gênero*, Niterói, v. 9, n. 2, p. 11-17, 2009. Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/issue/view/9>>. Acesso em: 26 jun. 2018.
- FERNANDES, Mariana Patrício. *Vida surgida rápida, logo apagada – extinta: a criação de estratégias de fuga do hospício na escrita de Maura Lopes Cançado*. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- GELLER, Theresa. The personal cinema of Maya Deren: Meshes of the afternoon and its critical reception in the history of the avant-garde. *Biography: an interdisciplinary quarterly*, Honolulu, v. 29, n. 1, p. 140-158, 2006.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.
- HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.
- IN the mirror of Maya Deren. Direção: Martina Kudlacek. Estados Unidos: 2002. 1h24min., cor.

JEANNE Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Direção: Chantal Akerman. França: 1975. 3h45min., cor.

JE, tu, il, elle. Direção: Chantal Akerman. França: 1974. 1h30min., p&b.

KELLER, Sarah. *Maya Deren: incomplete control*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.

LA SOURIANTE Madame Beudet. Direção: Germaine Dulac. França: 1922. 54 min., p&b.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAR de rosas. Direção: Ana Carolina. Brasil: 1977. 1h40min., cor.

MACIEL, Maria Esther. Para além da adaptação: formas alternativas de articulação entre literatura e cinema. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Zimbrão (Org.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2003. p. 107-127.

MESHES of the afternoon. Direção: Maya Deren. Estados Unidos: 1943. 15 min., p&b.

MORAES, Eliane Robert. Anatomia do monstro. In: MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 191-204.

MORAES, Rafaela do Nascimento de. *Meshes of the afternoon: the possibility of poetic cinema in Maya Deren's film*. 2004. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

MOURÃO, Patrícia. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*. 2016. 300 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: THORNHAM, Sue. *Feminist film theory: a reader*. Nova Iorque: New York University Press, 2009. p. 58-69.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999. 3 v.

ORFEU. Direção: Jean Cocteau. França: 1950. (Tradução de Orphée).

O SANGUE de um poeta. Direção: Jean Cocteau. França: 1930. (Tradução de Le sang d'un poète).

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PESSOA, Fernando; MARTINS, Fernando Cabral; ZENITH, Richard (Org.). *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

REED, Lou. Candy says. In: THE Velvet Underground. *The Velvet Underground*. Lado 1, faixa 1 (4min10s).

SCARAMELLA, Maria Luisa. *Narrativas e sobreposições*: notas sobre Maura Lopes Cançado. 2010. 277 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2010.

SILVA, Rosângela Lopes da. *A sofredora do ver e a urgência da escrita*: a poética de Maura Lopes Cançado. 2017. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SONHO de valsa. Direção: Ana Carolina. Brasil: 1987. 1h36min., cor.

TESTAMENTO de Orfeu. Direção: Jean Cocteau. França: 1959. (Tradução de Le Testament d'Orphée).

TRUFFAUT, François. *A certain tendency in french cinema*. Disponível em: <http://media.wiley.com/product_data/excerpt/34/14051533/1405153334.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2018.

WANDA. Direção: Barbara Loden. Estados Unidos: 1970. 1h43min., cor.

WITCH'S cradle. Direção: Maya Deren. Estados Unidos: 1944. 12 min., p&b.