



**Katherine Dunham e Maya Deren**  
**sobre ritual, modernidade e diáspora africana**

**Ramsay Burt**  
De Montfort University  
rburt@dmu.ac.uk

Tradução para o Português: **Gisela Reis Biancalana e Letícia Nascimento Gomes**

No início dos anos 1940, Katherine Dunham contratou a futura cineasta experimental Maya Deren para atuar como sua assistente pessoal. Deren viajou com a Companhia de Dança Katherine Dunham fazendo trabalho de secretariado para ela assim como escreveu, posteriormente, os resultados das pesquisas de campo antropológicas que Dunham havia feito em meados dos anos 1930 no Haiti e outras partes do Caribe. Dunham, uma pessoa de etnia mista americana-africana e nascida em Chicago, procurou educar americanos negros e brancos escrevendo sobre e coreografando com a rica cultura da dança que tinha desenvolvido em consequência da diáspora africana. Deren, nascida em Kiev em uma família judaica que migrou para os Estados Unidos em 1922, descobriu o ritual através de seu contato com Dunham e, posteriormente, usou-o como dispositivo chave de seu trabalho pioneiro com filme experimental. Em um panfleto de 1946, Deren escreveu sobre a importância do ritual em seus filmes, dois dos quais foram realizados com dançarinos que haviam sido membros da companhia de Dunham; no ano seguinte ela fez sua primeira visita ao Haiti para estudar e filmar rituais de *vaudun* (vodu) que haviam sido foco da pesquisa de Dunham uma década antes.

Nas décadas de 1930 e 40, o ritual era geralmente entendido, pelas comunidades artísticas e acadêmicas na Europa e nos EUA, como uma sobrevivência ou retenção de um estágio mais primitivo de desenvolvimento humano e que não tinha relevância para as pessoas modernas intelectualizadas como Deren e Dunham. Nenhuma das artistas, entretanto, considerava o ritual como irrelevante para as

pessoas modernas. Cada uma delas usou suas experiências com o *vaudun* haitiano para criar obras que foram fundamentadas em uma abordagem africana para os corpos que dançam (embora no caso de Deren isso raramente tenha sido reconhecido pelos estudiosos). Através de uma discussão que se baseia em seus trabalhos e escritos, este artigo argumenta que cada uma delas explorou uma abordagem distintamente moderna da espiritualidade que apresenta uma alternativa à ideia de transcendência desencarnada que percorre a tradição filosófica europeia.

Paul Gilroy entre outros demonstrou a maneira como intelectuais negros, durante o século XIX, desenvolveram um discurso sobre a modernidade a partir de sua própria experiência da diáspora. Ao examinar a compreensão de Deren e de Dunham sobre ritual, meu objetivo é mostrar como suas apreciações do poder afetivo da prática do movimento ritualístico levam a um repensar do corpo moderno. Na filosofia europeia dos séculos XVII e XVIII, emergiu a ideia de que a capacidade moderna para o pensamento abstrato forneceria explicações racionais para os fenômenos que tinham sido previamente questões de crenças não científicas, supersticiosas. A questão moderna não supersticiosa era aquela de que a mente racional (implicitamente masculina e branca) não poderia ser enganada por informação irreal alimentada por um corpo falível. As mudanças sociais causadas pela industrialização, pela urbanização e pela emergente economia consumista no fim século XIX eram questões que os sociólogos de épocas anteriores reconheceram como responsáveis, naquele tempo, por criar um modo de ser individualista moderno. Este assunto foi desdobrado não somente de outro, mas também partido internamente em uma mente racional sem emoção e em um corpo emocional não confiável.

Com suas explorações escritas e artísticas do ritual, Deren e Dunham tornaram-se cientes das limitações destas maneiras dualísticas de conceituar a experiência incorporada, particularmente aquelas que se preocupam com o movimento performativo. Dunham indica isto quando descreve a dança em um *houngfor* haitiano – um complexo rural de templo *vaudun*: “[nós dançamos] como eu imagino que a dança deve ter sido executada quando o corpo e a mente eram mais unidos” (Dunham, 1994, p. 109). Nos escritos de ambas, a experiência do ritual é algo que transforma uma pessoa em alguma coisa maior do que ele ou ela mesma. O que cada uma encontrou nas práticas de *vaudun* haitianas foram as abordagens espirituais que eram muito diferentes das ideias europeias sobre a metafísica. Ao invés

da transcendência de si, deixando o físico para trás, Deren e Dunham encontraram maneiras de se tornarem parte de algo maior e fora — ou para além — de si, que não obstante remanesceu aterrado na experiência incorporada. Deren e Dunham não abordaram o *vaudun* haitiano em um sentido neo primitivista: nenhuma abandonou seus modos intelectuais de pensamento quando se tornaram envolvidas em práticas rituais. Ao refletir sobre o que tinham descoberto com sua arte — a dança e a coreografia de Dunham, os filmes e as performances de Deren neles — cada uma identificou desvantagens e limitações no modo como a experiência incorporada é concebida na tradição filosófica europeia. Nesta experiência estética de origem africana elas encontraram soluções para estes problemas.

Dunham foi iniciada no culto *vaudun* de Rada-Dahomey no Haiti. Deren ficava tanto em casa, performando cerimônias de *vaudun* que, como ela escreveu, “os haitianos começaram a acreditar que eu tinha atravessado vários níveis de iniciação” (Deren, 1953, p. 9), embora ela não tivesse. Ambas continuaram a observar rituais de *vaudun* pelo resto de suas vidas. Está claro pelo que Dunham escreveu sobre sua cerimônia de iniciação que, como uma antropóloga treinada, ela reconhecia várias estratégias empregadas para colocá-la, e também seus companheiros iniciados, em um estado mental receptivo à possessão. Ela menciona drogas, incenso e queima de ervas, e repetições de movimentos hipnóticos nas danças que foram dedicadas a *loas* (deuses) específicos. O Yanvalou, por exemplo, que honrava o deus serpente Damballa, a quem Dunham se dedicou, envolve movimentos ondulatórios da coluna para baixo e para cima. Apesar de reconhecer que estas estratégias estavam sendo empregadas, Dunham sabia que ela acreditava na conduta apropriada para ela daquilo que o sistema haitiano de crenças do vodu oferece. Ela encontrou-se, conseqüentemente, ocupando posições contraditórias de estudo e de iniciação, de modo que, como escreveria mais tarde, “Onde a participante começa e a cientista termina, eu certamente não poderia dizer” (Deren, 1953, p. 106).

A sua real experiência em dança parece ter resolvido as ansiedades e contradições com que ela se deparou. Na citação seguinte, ela descreve os estágios finais de sua cerimônia de iniciação. Nela, Téoline é o sacerdote cujo papel é sentir qual *loa* está presente a cada momento e conduzir a dança apropriada em sua homenagem. La Place é sua assistente, Georgina, uma colega de iniciação, e Doc, um amigo americano branco que se instalou no Haiti:

A alegria de dançar toma conta de mim e às vezes me encontro diante de Doc, em outros momentos diante de Téoline ou La Place ou Georgina nos movimentos rompidos das feições, então ofegante, tropeçando, cambaleando no limite do ritmo e da hipnose induzida rapidamente, retornando para a pura alegria do movimento em conjunto, de harmonia consigo, com outros e o *houngfor* e Damballa e com todos os amigos e inimigos passados, presentes, e futuros, com as maravilhas do campo Haitiano e com qualquer que seja o deus cujo nome nós veneramos, porque a esse ponto inúmeros outros tinham sido homenageados, e eu tinha me perdido (Deren, 1953, p. 131-2).

A própria Dunham nunca foi possuída. A princípio, ela parece ter se preocupado com isso, mas descobriu que o sacerdote presidindo sua primeira iniciação e as subsequentes cerimônias de confirmação estava convencido que os deuses mostraram sua aprovação à dedicação dela, permitindo que dançasse tão bem e tão intensamente como fez. Dunham coreografou algumas danças de possessão, entre as quais estão sua peça de dança *Rites de Passage e Shango* e uma cena em seu balé narrativo *L'Ag'ya*. Na passagem acima, o que Dunham escreve sobre o tempo é, sugiro, significativo. A experiência do ritual e da repetição é aquela que faz o participante perder a noção, ou deixar da experiência cotidiana do habitual tempo do relógio. Por meio da dança, Dunham evidentemente sentiu uma conexão com algo externo a essa experiência ordinária de tempo, dando-lhe uma sensação de harmonia com o passado, presente e futuro. Esta é uma impressão que os filmes de Maya Deren também criaram.

Essas passagens sobre dançar em um *houngfor* vieram todas do livro de 1969 de Dunham, *Island Possessed*. Enquanto Deren estava trabalhando para ela, Dunham teria escrito partes de seu livro anterior, *Folk Dances of Haiti*, publicado em 1946. Embora não discuta detalhes da iniciação de Dunham, apresenta sua análise sobre a forma como os movimentos de dança tais quais o Yanvalou eram usados dentro de cerimônias para criar efeitos auto-hipnóticos. Deren também teria visto danças como *L'Ag'ya* e *Rites de Passage*, apresentadas diversas vezes enquanto em turnê com a companhia. Foi no final de uma dessas turnês em 1943, quando a companhia estava temporariamente instalada em Hollywood que Deren conheceu o cinegrafista Mark Hamid e colaborou com ele para fazer o seu primeiro filme, *Meshes of the Afternoon*. Deren colaborou com a coreógrafa Talley Beatty em 1945 para fazer *A Study in Choreography to the Camera*. Beatty tinha começado a dançar com Dunham em Chicago no início da década de 1930 antes de sua viagem para

o Caribe. Outra bailarina de Dunham, Rita Christiani é uma das principais artistas do filme de Deren, *Ritual in Transfigured Time*, de 1946.

Uma das observações mais conhecidas de Deren sobre filmes de dança é que, através do uso da edição para manipular o tempo e o espaço, é possível criar uma coreografia que exista no filme, mas que seria impossível de se executar ao vivo. Há um momento quase no fim de *A Study in Choreography for the Camera* em que Beatty realiza um grande passo que começa em uma floresta, mas termina em uma sala de estar residencial. Como Deren escreveu em seu panfleto de 1946, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*:

[nesta seção] a integridade do tempo e a continuidade do tempo do movimento mantêm juntas áreas espaciais que não estão na realidade relacionadas [...] a interrupção e retomada da ação cria aqui uma integridade tão convincente quanto a do teatro, mas de qualidade realmente diferente (Deren, 2001, p. 51).

Deren dá então outro exemplo de seus filmes em que, mantendo a câmera fixa, mas interrompendo e recomeçando as gravações, as ações aparecem no filme final com saltos irrealis no tempo. O primeiro exemplo, cria um movimento através do espaço que não poderia ser apresentado em uma performance ao vivo, enquanto o último manipula a experiência do espectador no tempo de uma forma que só seria possível com o filme. Deren conclui que "tais técnicas contribuem para um estado de economia de enunciado comparável à poesia, onde a justaposição inspirada de algumas palavras pode criar um complexo que de longe as transcende" (Deren, 2001, p. 51). Seu argumento era que os principais filmes de Hollywood usavam a película de uma maneira prosaica, enquanto filmes experimentais como o dela eram uma forma de arte comparável à poesia.

Em outra parte de seu panfleto *Anagram*, Deren discute o ritual. O que eu quero argumentar no restante deste artigo é que as manipulações cinematográficas do tempo e do espaço de Deren, nas quais os corpos dançantes eram centrais, baseavam-se em ideias sobre a possessão a que ela fora introduzida por Dunham. Para demonstrar isso, vou discutir cenas na primeira metade de seu filme de 1943, *Meshes of the Afternoon*. No início dele, Deren anda alguns passos e entra em uma casa suburbana de Hollywood, olha em volta da sala de estar, em seguida, sobe

as escadas para o quarto e adormece em uma poltrona. Em seu sonho ela se vê através da janela na rua fora da casa, perseguindo uma misteriosa figura feminina encoberta. Não conseguindo alcançá-la, ela retorna e entra na casa, retomando a abertura do filme. Depois de uma estranha dificuldade de subir as escadas para o quarto, essa segunda Deren parece entrar em transe, arqueando as costas e, aparentemente, caindo na escada como um sonho em câmera lenta. Lá ela encontra a primeira Deren dormindo em uma poltrona. Olhando através da janela, ela observa a terceira Deren correndo atrás da mesma figura misteriosa. Quando esta nova Deren se vira e entra na casa, as três se sentam ao redor de uma mesa. Deren como cineasta usa esses sonhos como interrupções ou dobras no tempo e no espaço, e esta duplicação e triplicação de si mesma para colocar o espectador em um estado mental receptivo a algo de outro mundo ou sobrenatural. Lesley Satin e Mark Franko ambos apontam que os tipos de movimentos que Deren realiza quando ela parece cair lentamente para trás estão relacionados com a dança moderna. Deren inicialmente abordou Dunham para pedir para ser bailarina em sua companhia. O vocabulário de dança com que Deren estava mais familiarizada em 1943 era o da coreografia de Dunham. A forma com que Deren arqueia suas costas nesta pequena sequência é uma reminiscência da forma como o menino em *Shango* executa o Yanvalou enquanto é possuído.

Em *Anagram*, Deren escreveu que a forma ritualística não é a expressão da natureza individualista do artista, mas "a aplicação de seu talento individual aos problemas morais que têm sido a preocupação da relação do homem com a divindade" (Deren, 2001, p. 20). O uso do ritual pode criar medo, "criando uma experiência imaginativa, muitas vezes mitológica, que, contendo sua própria lógica, não faz referência a nenhum tempo ou lugar específico" (Deren, 2001, p. 20). *Meshes of the Afternoon* contém consigo sua própria lógica, enquanto a misteriosa figura feminina encoberta parece mais mitológica do que contemporânea. *Anagram* foi escrito antes da viagem de Deren ao Haiti e não contém nenhuma menção direta ao *vaudun*. As similaridades entre o material ritualizado nos filmes de Deren e a apresentação de Dunham de suas descobertas sobre o *vaudun* haitiano em sua coreografia estão, no entanto, muito próximas para serem coincidência. *Anagram* explica como Deren usou sua compreensão do ritual para criar filmes modernistas abstratos. Ela observa:

Acima de tudo, a forma ritualística trata o ser humano não como a fonte da ação dramática, mas como um elemento um pouco despersonalizado em um todo dramático. A intenção de tal despersonalização não é a destruição do indivíduo; pelo contrário, ela o amplia para além da dimensão pessoal e o liberta das especializações e confinamentos da personalidade (Deren, 2001, p. 20).

Deren se refere aqui à duplicação e triplicação de figuras em seus filmes e ao uso da repetição estilizada para criar um ambiente poético abstraído tão diferente das narrativas prosaicas típicas dos filmes de Hollywood. A palavra despersonalização sugere um repúdio ao individualismo encorajado pela cultura de consumo ocidental. Se a palavra despersonalização for substituída por possessão, vê-se a conexão com o *voudun*; a frase leria, então, que a possessão não é algo destrutivo do indivíduo, que a possessão o expande para além do pessoal. Em seu livro de 1953 *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, Deren escreveu: “Se um *loa* possui uma pessoa, será entendido que, durante a possessão, as ações e atitudes testemunhadas são aquelas do espírito do *loa* e não o da própria pessoa” (Deren, 1983, p. 16-17). Como o título do livro sugere, o *loa* monta a pessoa como um cavaleiro divino, ampliando-a através de uma conexão com algo mais importante do que a experiência comum. Isso contradiz diretamente a dualística moderna, o modo europeu de pensamento que separa mente e corpo. Em *Divine Horsemen*, Deren faz uma pergunta retórica:

É válido usar esse meio [ocidental] para a verdade ao examinar culturas orientais ou africanas que não se baseiam em tal dualismo e são, pelo contrário, baseadas na noção de que a verdade só pode ser apreendida quando cada célula do cérebro e do corpo — a totalidade de um ser humano — está envolvida nessa busca? (Deren, 1983, p. 9)

Deren já havia descoberto, antes de ir para o Haiti, que a verdade depende de um ser humano completamente incorporado. Ela descobriu isso explorando em seus filmes de dança o conhecimento sobre possessão que Dunham tinha apresentado a ela. Não é preciso dizer que o ato de dançar envolve cada célula do cérebro e do corpo.

*Divine Horsemen*, de Deren, e *Island Possessed*, de Dunham são geralmente reconhecidos como livros chave em inglês sobre o *voudun* haitiano. As conexões entre esses livros e as realizações artísticas de seus escritores — no cinema e na coreografia, respectivamente — raramente são discutidas. A maioria dos livros sobre Du-

nham, por exemplo, se detêm em detalhes de seu trabalho antropológico em meados da década de 1930, e como ativista dos direitos civis no final da década de 1960, concentrando os trinta anos entre os dois assuntos e dedicando somente algumas páginas ao fato dela ter dirigido uma companhia pioneira de dança. Similarmente, a associação de Deren e Dunham raramente tem sido examinada. Argumento aqui que foi através de suas práticas de arte que cada uma descobriu as deficiências do modo moderno, ocidental, individualista de ser. O moderno envolvimento crítico de ambas com a espiritualidade foi fundamentado em suas celebrações performativas das riquezas culturais transmitidas através da Diáspora Africana.

### **Referências Bibliográficas**

DEREN, Maya. An Anagram of ideas on art, form, and film. In NICHOLS, Bill (Ed.). *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkley: University of California Press, 2001.

DEREN, Maya. *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. New York: McPherson & Company, 1983.

DUNHAM, Katherine. *Island Possessed*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.