



ASTRONOMIA SURREALISTA NO PACÍFICO SUL: JOSEPH CORNELL E O ECLIPSE EM COLAGEM

Catherine Corman

Resumo: Na primeira exibição de *Rose Hobart*, de Joseph Cornell, em dezembro de 1936, Salvador Dalí derrubou o projetor com seu guarda-chuva, aos gritos em espanhol, diante do perplexo Cornell. O diretor fugiu, mas depois perguntou a Julien Levy, dono da galeria nova-iorquina onde o filme fora exibido: “Por que, por que — se ele é um homem importante e eu um ninguém?” A resposta veio finalmente da esposa de Dalí, Gala; seu marido proclamara: “Joseph Cornell, você é um plagiador da minha mente inconsciente!”

Palavras-chave: Joseph Cornell, surrealismo, colagem

Abstract: At the first screening of Joseph Cornell's film *Rose Hobart*, in December 1936, Salvador Dalí knocked over the projector with his umbrella and screamed in Spanish at a bewildered Cornell. Cornell fled but later asked Julien Levy, in whose New York gallery the film had shown, “Why, why—when he is such a great man and I am nobody at all?” The answer eventually came from Dalí's wife Gala; her husband had proclaimed, “Joseph Cornell, you are a plagiarist of my unconscious mind!”

Keywords: Joseph Cornell, surrealism, collage



Joseph Cornell, fotograma de *Rose Hobart* (1936, 16 mm, 20 min.)

Na primeira exibição de *Rose Hobart*, de Joseph Cornell, em dezembro de 1936, Salvador Dalí derrubou o projetor com seu guarda-chuva, aos gritos em espanhol, diante do perplexo Cornell. O diretor fugiu, mas depois perguntou a Julien Levy, dono da galeria nova-iorquina onde o filme fora exibido: “Por que, por que — se ele é um homem importante e eu um ninguém?”¹ A resposta veio finalmente da esposa de Dalí, Gala; seu marido proclamara: “Joseph Cornell, você é um plagiador da minha mente inconsciente!” Como se revelou mais tarde, Dalí tinha a ideia de um filme muito similar mas jamais havia contado a ninguém. Ele estava convencido de que nada como aquilo existira em lugar algum exceto em sua própria mente, portanto a única forma de Cornell possuir a mesma ideia era tê-la roubado do inconsciente de Dalí.

Cornell havia pego imagens do filme de aventura na selva *East of Borneo*, de 1931, retalhando-as, reordenando-as e descartando toda a trama, focando na ambiguidade das emoções dos personagens e na beleza trêmula, hesitante da estrela, Rose Hobart.² Ele eliminou a narrativa tradicional; separou planos de reação, de maneira que raramente sabemos com quem Rose está falando ou a que ela está reagindo; juntou momentos de diferentes cenas fazendo-os se sucederem, às vezes acrescentando trechos invertidos com

¹ LEVY, Julien. *Memoir of an Art Gallery*. Nova York: G. P. Putnam's Sons, 1977, p. 231.

² *Rose Hobart*, filme de Joseph Cornell, 1936, 20 min, cor, som. O filme completo encontra-se disponível na plataforma UbuWeb: http://www.ubu.com/film/cornell_rose.html.



linhas de olhares cuidadosamente ajustadas para um posterior *trompe l'oeil* fílmico; e removeu cenas abertamente perturbadoras. Cornell também fez o filme parecer deliberadamente gasto e modesto. O lendário teórico de cinema P. Adam Sitney descreve a estetização da decadência pelo filme: “trechos são danificados e estranhas elipses ocorrem para repará-los... Cornell fez desses acidentes de deterioração o modelo formal de seu primeiro filme.”³ As intenções de Cornell permanecem obscuras. Mesmo hoje não há consenso particular sobre o significado do filme, ou sobre o que ele significava para Cornell. Com a exceção de Dalí, os primeiros espectadores de *Rose Hobart* acharam o filme incompreensível e inepto.

O filme de Cornell era radical, chocante e novo, mas também desbotado, sentimental e deliberadamente obsoleto. Cornell queria recriar a arte perdida do cinema silencioso, uma era que havia desaparecido recentemente com o advento do primeiro filme sonoro, *O cantor de Jazz (The Jazz singer)*, em 1927. Ele ansiava pela “linguagem poética e evocativa do filme silencioso, mesmo que fossem apenas alguns sussurros, à parte do ronco vazio da trilha sonora”, e sonhava com o “mundo do silêncio expressivo” recentemente perdido no caos dos novos filmes sonoros. Ele prossegue: “Em meio aos desperdícios estéreis dos filmes sonoros ocorrem, ocasionalmente, passagens que nos lembram novamente o poder profundo e sugestivo do cinema silencioso de evocar um mundo ideal de beleza, de liberar fluxos insuspeitos de música a partir do olhar de um rosto humano preso sob a luz prateada.”⁴ Para transformar o sonoro *East of Borneo* no filme silencioso *Rose Hobart*, Cornell removeu a trilha sonora, tocou um disco de música brasileira em cada sessão, desacelerou o filme para a velocidade de projeção silenciosa (16 fotogramas por segundo, contra os 24 do filme sonoro) e projetou o filme através de um filtro colorido. Usando close ups e priorizando os gestos (mais do que as falas) como forma de linguagem principal, ele tentou retornar aos métodos e à atmosfera do cinema silencioso. “Ao projetar *Rose Hobart* na velocidade do cinema silencioso”, escreve Sitney, “Cornell desacelerou os gestos e ações de *East of Borneo*, não a ponto de fazê-los parecerem *slow motion*, mas o suficiente para emprestar a eles uma nuance de elegância e prostração.”

³ SITNEY, P. Adams. “The Cinematic Gaze of Joseph Cornell”. In: McSHINE, Kynaston (ed.). *Joseph Cornell*. Nova York: Museum of Modern Art, 1995, p. 75. [N. E.: Exceto quando mencionado, todas as citações subsequentes de Sitney pertencem a esta mesma fonte].

⁴ CORNELL, Joseph. “The Enchanted Wanderer: Excerpt from a Journey Album for Hedy Lamarr”, in *View Magazine*, n. 9/10, 1941, p. 3. [N. E.: As citações subsequentes de Cornell pertencem a esta fonte.]



Cornell expressou sua saudade do balé poético da arte desaparecida do cinema silencioso num elogio à atriz Hedy Lamarr, em que comparava a poesia e o silêncio meditativo dos filmes mudos ao retrato renascentista. “É como se a câmera tivesse sido dirigida por vários aprendizes de Caravaggio e George La Tour”, escreve ele. “Os adereços de estúdio se apagam e ali se conserva o drama da luz dos pintores tenebristas (...) [Lamarr] será envelopada nas luzes mais quentes de Rembrandt.” Em *Rose Hobart* Cornell procurou criar um retrato renascentista a partir de uma atriz medíocre num descartável filme de aventura na selva. Sua Mona Lisa é Rose Hobart, atriz tão pouco conhecida que, no fim de sua vida, quase teve sua entrada negada num asilo para ex-atrizes: seus filmes foram descartados após serem exibidos nos cinemas, e ela teve dificuldade de provar que havia sido de fato uma atriz. O acadêmico Chris Chang vê nessa “homenagem a uma atriz que nunca fora uma estrela o bastante, a ponto de ser propriamente esquecida, (...) um bocado exemplar da poesia cornelliana”.⁵ Mas isso talvez ultrapassasse os propósitos de Cornell. A ausência uma de identidade estabelecida de Hobart acrescenta a ela um mistério. Como os motivos de muitos retratos renascentistas, ela é levemente familiar, sutilmente cativante e opacamente inacessível. Com sua voz eliminada e a narrativa da qual faz parte obscurecida, ela é ao mesmo tempo um quadro em branco e uma modelo do artista. Subtraindo palavras e trama, um aspecto etéreo é acrescido a ela. “O tenebrismo da luz cria estados afetivos não traduzíveis numa história”, escrevem os críticos Herman Rapaport e Renee Judd. “A figura de Rose Hobart simplesmente gesticula, furtiva e claustrofobicamente, contra alternâncias de luz irracionais e implacáveis”.⁶ Num artigo da revista *October*, o artista e crítico Thomas Lawson ressalta a importância do distanciamento de Hobart, escrevendo que ela “deve permanecer fora do alcance para conservar sua habilidade em representar uma fantasia.” Sem uma narrativa para que dê uma estrutura ou um significado às cenas, ele afirma, estas “perdem sua individualidade, apontando, ao invés disso, para um significado latente, não manifesto num catálogo de elementos discretos. À medida que se move pelo espaço crepuscular do filme, estranhamente silenciosa, sem prestar atenção à música estridente na trilha, Rose Hobart se torna quase invisível”.⁷

O aspecto etéreo de Hobart evoca a beleza transcendente, eterna, e o desejo privado. O catalogador de filmes de vanguarda J. Hoberman chamou *Rose Hobart* de “o

⁵ CHANG, Chris. “Shadowplay”, in *Film Comment*, n. 42, 2006, p. 17.

⁶ RAPAPORT, Herman; JUDD, Renee. “Text in a Box”, in *SubStance*, n. 26, 1997, p. 61.

⁷ LAWSON, Thomas. “Silently, by Means of a Flashing Light”, in *October*, n. 15, 1980, p. 37.



filme mais fetichista entre todos, realizado para o culto de um”.⁸ Sitney viu o filme como uma beleza desprendida do pântano, “um exemplo estonteante do potencial de imagens surrealistas dentro de um filme hollywoodiano convencional, quando este é liberado da casualidade narrativa”. Sitney vê em *Rose Hobart* uma ilustração vanguardista no entre guerras, em Manhattan, do lendário manifesto de uma só frase de Michelangelo: “Eu vi o anjo no mármore e o esculpi até libertá-lo”.



Joseph Cornell, fotograma de *Rose Hobart* (1936, 16 mm, 20 min.)

Os surrealistas prefiguraram *Rose Hobart* ao inventarem a crítica sintética, descrita pela acadêmica Marguerite Bonnet como a “rejeição de toda tentativa de analisar a obra, [procurando ao invés disso] evocar a impressão criada por esta com o estabelecimento de uma equivalência poética”.⁹ André Breton pôs em prática uma abordagem surrealista ao cinema, moldada pelo ideal do *flanêur*, vagando de um cinema a outro, assistindo a algumas cenas de um filme antes de passar ao próximo, em suas palavras “libertando as imagens das algemas da narrativa.” “Nós não possuímos nenhum talento”, escreveu Breton, “[mas no lugar] nos tornamos simples receptáculos de tantos ecos, modestos

⁸ BRIGGS, Joe Bob; HOBBERMAN, J. et al. “Cult Cinema: A Critical Symposium”, in *Cineaste*, n. 34, inverno de 2008, p. 47. [N. E.: As citações subsequentes de Hoberman pertencem a esta fonte.]

⁹ BONNET, Marguerite, citada por BOHN, Willard. *Marvelous Encounters: Surrealist Responses to Film, Art, Poetry, and Architecture*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2005, p. 21.



instrumentos de gravação”.¹⁰ O teórico de cinema Christian Keathley descreve a urgência dos surrealistas em experimentar essas práticas, à medida que observavam outras formas de arte a seu redor se tornarem irrelevantes ou inadequadas: “Eles acreditavam que os meios automáticos podiam fazer o que as formas de arte convencionais não conseguiam mais: revelar aquilo que Breton chamou de ‘o maravilhoso encarnado no cotidiano’”.¹¹

Ao criar seu filme-colagem poético a partir de uma fita de aventura popular, Cornell, como escreve Hoberman, “revelou um conteúdo onírico e evocativo latente na obra comercial hollywoodiana achada por ele.” Se o cinema de Hollywood traduz a psiquê contemporânea em imagens, Cornell regulou *East of Borneo* para nos dar vislumbres do inconsciente coletivo contemporâneo. Mas ele foi ainda além, buscando os limites da própria consciência. A narrativa original linear de *East of Borneo* foi completamente despedaçada, substituída por uma sucessão de imagens que evoca processos de uma mente não domesticada. O filme opera como um sonho ou uma memória oculta, em movimentos associativos; é repleto de repetições; ele retrocede a um momento de alta tensão que víamos antes mas cuja importância não está clara; gira sem parar em torno de alguns poucos momentos relacionados mas obscuros, como se tentasse decifrá-los revendo-os; salta para uma imagem a partir de um contexto completamente diferente e que misteriosamente parece similar ao que acabáramos de ver. Como escreve Sitney, “Joseph Cornell descreve a região marginal onde o consciente e o inconsciente se encontram”.¹²

¹⁰ BRETON, André. *What Is Surrealism? Selected Writings of André Breton*. Londres: Pluto Press, 1978, p. 42–43; e *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972, p. 28.

¹¹ KEATHLEY, Christian. *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press, 2005, p. 68.

¹² SITNEY, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*. Nova York: Oxford University Press, 2002, p. 331.



Mas aonde isto finalmente nos leva? “Cada um de seus traços curiosamente atualizados nos impressiona com um novo significado”, escreve Sitney. *Rose Hobart* rejeita os significados ou nos oferece uma abundância deles? O aspecto escorregadio do significado é expresso numa história que Sitney relata sobre o título do filme:

Cornell uma vez me disse que estava considerando mudar o título do filme de *Rose Hobart* para *Tristes tropiques* [*Tristes trópicos*]. Perguntei-lhe se ele estava lendo Lévi-Strauss, mas ele disse que não. Ele encontrara o título no artigo de Susan Sontag, *Contra a interpretação*, que chamou sua atenção depois que ela escreveu uma crítica sobre o recente relançamento de um livro sobre surrealismo... As palavras em si mesmas pareciam particularmente apropriadas. Elas tinham a distância do francês, uma língua que ele adorava; possuíam aliteração; e, talvez o mais importante, apontavam para a tristeza fundamental subjacente no humor e nos prazeres de seu primeiro filme-colagem.¹³

O título *Tristes trópicos* proporciona uma forma de significado impressionista e associativa, na qual um título pode desencadear uma resposta emocional mais forte do que sua mera conotação semântica. Ele também pode ter sido mais do que uma tentação acidental para Cornell. Em 1919, um astrônomo fotografou as posições das estrelas durante um eclipse na tentativa de provar a teoria geral de Einstein sobre a relatividade. As fotografias das estrelas iriam demonstrar que o espaço se curvava ao redor de grandes corpos, caso os movimentos das estrelas ocorressem de acordo com as previsões da teoria. Durante a próxima década, essas investigações continuaram em regiões exóticas com condições otimizadas para a observação do eclipse.

Em 1930, enquanto *East of Borneo* estava sendo produzido, um time de cientistas desembarcou na remota ilha vulcânica de Niufo’ou para observar um eclipse. Nas palavras do historiador de arte Kirsten Hoving, a ilha era um “arquipélago isolado no Oceano Pacífico, coberto de palmeiras, que jamais vira um cientista antes”.¹⁴ Uma imprensa em polvorosa cobriu a expedição. O Rei de Tonga prometeu visitar a ilha para observar o eclipse. Cornell, um ávido observador de estrelas que mantinha dossiês sobre constelações e corpos celestes e assinava pelo menos um periódico de astronomia, provavelmente estava a par desta expedição. Em 1934, dois anos antes da primeira exibição de *Rose Hobart*, o Dr. Willi M. Cohn, líder da Expedição Americana de Eclipses,

¹³ SITNEY, “The Cinematic Gaze of Joseph Cornell”, p. 77.

¹⁴ HOVING, Kirsten. *Joseph Cornell and Astronomy: A Case for the Stars*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008, p. 62.



viajou para uma “pequena ilha-coral para testemunhar o eclipse solar total no Dia de São Valentim”.¹⁵ A sombra da lua apareceu primeiro sobre Bornéu, com sua trajetória passando sobre a ilha-coral e parecendo, como descreve Hoving, “mergulhar no mar com o pôr-do-sol”.¹⁶ O melhor local de observação para este eclipse era a ilha-coral entre Bornéu e o ponto em que a trajetória do eclipse descia no mar. Esta ilha estava localizada a leste de Bornéu.

Na cena final de *Rose Hobart* um eclipse ocorre e o sol parece despencar do céu para dentro d’água. Cornell editou o material com a filmagem de uma bola branca (que ocupa o lugar do sol) caindo na água, criando ondulações regulares depois de desaparecer sob a superfície. Sitney chama o eclipse de “o evento natural crucial” do filme e escreve que toda a montagem se organiza ao redor dele. O filme é organizado não numa narrativa linear, mas da forma como a mente inconsciente ordena os sonhos, retornando a certas imagens, impulsionada pela emoção, sempre prosseguindo não de uma forma lógica, mas por meio de associações e repetições em direção a este último evento, o sol caindo do céu para dentro d’água.

A confusão temporal também remete aos eclipses em Niuafou e na ilha-coral, já que ambos os eclipses começaram um dia depois de terem terminado. Como explicou Cohn: “A trajetória da sombra para o leste fazia-a atravessar a Linha Internacional de Data. Isso produz o estranho efeito de um eclipse começando numa parte do mundo na quarta-feira e terminando mais de três horas depois em outra parte do mundo na terça-feira.” Em *Rose Hobart*, quando o sol finalmente cai do céu, ele tem apenas o tamanho de um ovo. Sitney descreve “a invenção poética pelo diretor de um sol que, literalmente, não é maior do que parece ser quando visto da Terra. [Com] essa mudança da escala figurativa para a literal (...) o sol de *Rose Hobart* não é mais do que um adereço um pouco mais convincente (...) No cinema-colagem de Cornell a imagem nunca carrega peso completo de si.”¹⁷

¹⁵ COHN, Willi M. “Successful Study Made of Eclipse”, in *The New York Times*, 15 de fevereiro de 1934. Cohn também afirma que vários aspectos do eclipse “foram estudados por fotografias tiradas com filtros coloridos”, uma provável inspiração para a decisão de Cornell de projetar *Rose Hobart* usando um filtro de vidro de cor azul meia-noite ou rosa. [N. E.: As citações subsequentes de Cohn pertencem a esta mesma fonte].

¹⁶ HOVING, *Joseph Cornell and Astronomy*, p. 62.

¹⁷ SITNEY, “The Cinematic Gaze of Joseph Cornell”, p. 76.



Eugène Atget, *L'Eclipse*, 1912 (cópia em albumina, 15 x 20 cm)

Isto é a astronomia surrealista. O evento aterrorizante, que inspira assombro no sonho, é apenas uma pequena imagem na vida acordada. Ele despenca para fora de nossa mirada e desaparece nas profundezas das águas de nosso inconsciente, como o sol em *Rose Hobart*. A primeira imagem de *Rose Hobart* não vem de *East of Borneo*, ela foi inserida por Cornell a partir de uma outra fonte. Mostra uma pequena aglomeração de pessoas, as cabeças inclinadas para o céu, observando um eclipse. A imagem ecoa a fotografia *L'Eclipse* (1912), de Eugene Atget, colocada por Man Ray na capa da revista *La Révolution Surréaliste* em 1926. Na fotografia, pessoas se reúnem numa ponte, olhando para o céu através de lentes especiais. Keathley escreve que *Rose Hobart* nos mostra “a forma como o próprio Cornell assistia, em 1931, à produção comercial *East of Borneo*.”¹⁸ Mas esta maneira como Cornell percebia *East of Borneo* estava impregnada tanto de seu entendimento das implicações dos eclipses numa nova formulação das leis do universo quanto da crítica sintética dos surrealistas, que vagavam de um cinema a outro, realizando uma nova forma de arte que consistia em apenas absorver e colar a arte que os precedia.

¹⁸ KEATHLEY, *Cinephilia and History*, p. 67.



Cornell viu *East of Borneo* como mais ninguém poderia tê-lo visto. Ele o viu como um *flâneur*, como Breton, pulando de uma cena a outra até criar seu próprio filme. Ele o viu como um surrealista tão perfeitamente surrealista que foi capaz de roubar da mente de Dalí do outro lado do oceano. Viu com a saudade das artes perdidas evocadas pelo filme e com um anseio pelo que se encontra além da mente consciente. O leste de Bornéu era onde o sol tombava do céu e dentro do oceano. Era onde os cientistas podiam finalmente provar o que eles tinham certeza de que era verdade, mas que ansiavam em confirmar. As fotografias do paraíso capazes de verificar sua crença mistificadora e partilhada por poucos não poderiam ser tiradas dentro dos limites do mundo civilizado, mas apenas numa ilha vulcânica onde o tempo era reversível.

O filme *East of Borneo* permitiu a Cornell montar um quebra-cabeça da mente inconsciente, com a lógica onírica transcendendo o mundo natural, refletindo a forma como a mente operava através dos sonhos, da memória e do desejo. Reunindo esses momentos que o atraíam, ele conseguiu revelar a mente como um receptáculo de ecos. Esses ecos ganharam a forma de imagens pregnantas, ressonantes, às quais a mente gostaria de se agarrar, de retornar. Ao oferecer o objeto de sua fascinação, ele nos deu um retrato de seu desejo inconsciente, a chave para o que o movia. Pulando de imagem em imagem, de gesto em gesto, Cornell desnudou a forma como a mente opera quando não está presa à lógica ou à narrativa, não confinada nos limites do mundo exterior. Através de *East of Borneo*, ele criou um pequeno buraco de fechadura para o inconsciente.¹⁹

Traduzido do original em inglês por Calac Nogueira

Catherine Corman é organizadora de *Joseph Cornell's Dreams* (Exact Change, 2007) e autora de um ensaio sobre Joseph Cornell e o silêncio publicado na antologia *Sound Unbound* (MIT, 2008). Seu livro de fotografias *Daylight Noir: Raymond Chandler's Imagined City* foi exposto na Bienal de Veneza de 2009. Seus artigos foram publicados no *Times Literary Supplement* e na *Vogue Italia*, e nos websites da *Paris Review*, *The Economist* e *McSweeney's*.

¹⁹ N.T.: No original, *peephole*, termo que carrega de forma mais consagrada o sentido *voyeurista* a que o autor se refere.



Referências bibliográficas

- BOHN, Willard. *Marvelous Encounters: Surrealist Responses to Film, Art, Poetry, and Architecture*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2005.
- BRETON, André. *What Is Surrealism? Selected Writings of André Breton*. Londres: Pluto Press, 1978.
- _____. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.
- BRIGGS, Joe Bob; HOBERMAN, J. et al. "Cult Cinema: A Critical Symposium", in *Cineaste*, n. 34, inverno de 2008.
- CHANG, Chris. "Shadowplay", in *Film Comment*, n. 42, 2006.
- COHN, Willi M. "Successful Study Made of Eclipse", in *The New York Times*, 15 de fevereiro de 1934.
- CORNELL, Joseph. "The Enchanted Wanderer: Excerpt from a Journey Album for Hedy Lamarr", in *View Magazine*, n. 9/10, 1941.
- HOVING, Kirsten. *Joseph Cornell and Astronomy: A Case for the Stars*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008.
- KEATHLEY, Christian. *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- LAWSON, Thomas. "Silently, by Means of a Flashing Light", in *October*, n. 15, 1980.
- LEVY, Julien. *Memoir of an Art Gallery*. Nova York: G. P. Putnam's Sons, 1977.
- RAPAPORT, Herman; JUDD, Renee. "Text in a Box", in *SubStance*, n. 26, 1997.
- SITNEY, P. Adams. "The Cinematic Gaze of Joseph Cornell". In: McSHINE, Kynaston (ed.). *Joseph Cornell*. Nova York: Museum of Modern Art, 1995.
- _____. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nova York: Oxford University Press, 2002.