

O insólito caso de *Rose Hobart*

Alberte Pagán

Joseph Cornell é principalmente conhecido pelas suas caixas, nas que monta (no sentido cinematográfico de “montage”) objetos encontrados. O artista utilizou a mesma técnica colagística nas suas películas. Se existe umha obra canónica na história do cinema experimental, essa é *Rose Hobart*, o seu primeiro e mais conhecido filme, realizado na década de 1930 e inaugurador do frutífero e longo filom do cinema de metragem encontrada. Porém, *Rose Hobart* tivo umha exibição nula desde a sua estreia (na Julian Levy Gallery de New York em dezembro de 1936) até os anos 1960, quando foi recuperada e revalorizada por cineastas que de um ou outro jeito colaboraram com Cornell.

A história, o passado narrado em presente, é um jogo. Hoje aceita-se como “original” umha banda sonora de *Rose Hobart* impossível, por inexistente, na sua época. *Rose Hobart* é um autêntico clássico mas, projetada umha única vez no seu tempo (ou esta afirmação é também umha projeção nossa?), poderia ter desaparecido da história sem maiores consequências de não ser pela reivindicação de Larry Jordan, Ken Jacobs ou Stan Brakhage.



Caixa sem título não datada (Joseph Cornell).

O material

Apesar do trato direto que estes cineastas, e escritoras como Annette Michelson, P. Adams Sitney e Jonas Mekas, tiveram com Cornell, são muitos os mistérios que rodeiam *Rose Hobart*.

Primeiro.— Não há consenso sobre o ano de finalização da película: afirma-se que se estreou em 1936 para a continuação datá-la em 1937 (como faz o Centro Georges Pompidou); Sitney, num mesmo texto, menciona duas datas (c. 1940 e c. 1936); Michelson decanta-se por 1939; o Blu-ray *Silent Avant-garde* de Kino Classics propõe o arco temporal 1936-1949 (ano no que, segundo Michelson, Cornell incorporou o tema “Rumba Rhapsody” à banda sonora); e outras autoras afirmam que não foi até os anos 1960 que a película cobrou a forma definitiva que hoje conhecemos, com o acompanhamento musical de Néstor Amaral, a inclusom dos planos do eclipse e a remontagem da versão inicial.

Segundo.— Tampouco não há consenso sobre a cor da película. *Rose Hobart* é umha peça em preto e branco que se projeta com um filtro de cor ante a lente do projetor. O cinema sonoro, a cujos inícios pertence *East of Borneo*



Rose Hobart: empalme visível ao final do plano da bananeira.

(George Melford, 1931), a obra vampirizada por Cornell em *Rose Hobart*, recuperara o preto e branco que o cinema mudo tinha abandonado (através de tintados por embebição ou coloreados manuais) por umha questão prática: a película tingida podia distorcer a banda sonora ótica. *Rose Hobart* volta assim à tradição silente de entintar o filme, mas faz-no apenas no momento da projeção. E aqui é onde se perde o consenso: Annette Michelson e Sitney afirmam que o filtro original era azul escuro; mas a cópia que Anthology Film Archives fez em 1969 está tintada de rosa violáceo: esta escolha foi responsabilidade de Jonas Mekas, segundo Ken Jacobs, ou do próprio Cornell, segundo Sitney. Light Cone tinha cópia em preto e branco para projetar com filtro rosa ou azul; agora só distribui cópia digital tingida de azul. As cópias do Centre Pompidou e da National Film Preservation Foundation estão tintadas de rosa violáceo; dum lilá morado a recolhida no DVD *Treasures from the American Film Archives*; a versão do Museum of Modern Art, tal e como foi digitalizada para o DVD *The Magical Worlds of Joseph Cornell*, é dum azul esvaído que apenas se aprecia; e a do Blu-ray *Silent Avant-garde* é dum intenso índigo noturno que dissolve os contrastes.

Terceiro.— As durações das diferentes *Rose Hobart* não sempre coincidem, desde os 17 minutos da cópia que recolhe o DVD *The Magical Worlds of Joseph Cornell* (digitalizada a 24 fotogramas por segundo, é dizer, à velocidade do cinema sonoro) até os 24 minutos que menciona Michelson. Cornell projetava a sua película à velocidade do cinema mudo, ou seja, a 16fps, produzindo umha leve ralentação do movimento que estimula o onirismo da peça. Não todos os projetores permitem um passo de projeção a 16fps; quando *Rose Hobart* se projeta a 18fps a temporalidade se reduz ligeiramente. E por último Cornell, na escuridade da sala e antes de pôr em marcha o projetor, deixava soar umha peça musical inteira, pelo que a duração se dilatava até os 24 minutos, segundo escreve Michelson.

Quarto.— As músicas que acompanham a montagem de Cornell variam segundo as cópias e as digitalizações. Michelson afirma que o acompanhamento usado originalmente por Cornell eram dois temas em alternância tirados de um pot-pourri de música latino-americana titulado “Cordoba”, mas que entre 1949 e 1957 o cineasta adoitava usar a “Rumba Rhapsody” de Rafael Audinot, interpretada pelo Cuarteto Caney em 1942, como banda sonora. Este feito contradi a estendida crença, que recolhe Holly Rogers,



Rose Hobart no terraço com filtro indigo: empalme visível ao prinípio do plano.

entre outras, de que *Rose Hobart* nom volveu ser projetada até que Mekas a recuperou em 1963. Se Michelson cita o ano 1957 como peche do seu intervalo é porque nessa data se publicou o álbum *Holiday in Brazil* de Néstor Amaral and His Continentals, escolhido por Cornell para acompanhar Rose Hobart na sua “reestrea” nos Anthology Film Archives de Mekas. Porém, Deborah Solomon, biógrafa de Cornell, afirma sem rubor que o acompanhamento musical na estreia de 1936 foi o disco de Néstor Amaral, que nom se publicaria até duas décadas depois.

Algumhas das versons azul moradas hoje em distribuição vemham acompanhadas das seguintes pistas do álbum *Holiday in Brazil*: “Currupaco” (vocal), “Porto Alegre” (ou “Porte Alegre”, instrumental) e “Playtime in Brazil” (vocal), trás a qual se repetem as duas primeiras, e por segunda vez, ainda que incompleta, “Porto Alegre”. A versom rosa violácea acode às mesmas fontes musicais, mas com umha escolha de temas diferente, “Porto Alegre” e “Belem Bayonne” (ou “Balem Bayonne”, instrumental), que se repetem duas vezes na mesma ordem; e ao final, para completar a duração da película, soam os primeiros trinta segundos de “Porto Alegre”. A versom nom tintada de Light Cone, é dizer, em preto e branco, utiliza os mesmos temas instrumentais da digitalização rosa violácea, “Porto Alegre” e “Belem Bayonne”; mas introduz um novo corte, “Currupaco”, após a primeira repetição de “Balem Bayonne”. No DVD *The Magical Worlds of Joseph Cornell* escolheu-se um filtro azul morado claro e o acompanhamento sonoro



Durante o eclipse; primeiro plano de Rose Hobart.

da versom rosa mencionado arriba. A digitalização indigo recolhida no Blu-ray *Silent Avant-garde* decanta-se polo tema instrumental de Rafael Audinot “Rumba Rhapsody”, que soa seis vezes seguidas na sua totalidade. O primeiro minuto da película nom tem images: a música ouve-se sobre a pantalha negra para reproduzir mais fielmente as primeiras projeções, segundo a descrição de Michelson.

Quinto.— E nem sequer há consenso sobre o título da película. Se bem *Rose Hobart* é o título universalmente aceitado, a compilação *The Enigmatic Cinema of Joseph Cornell* oferece a dupla nomenclatura *The Eclipse / Rose Hobart*; e o Blu-ray *Silent Avant-garde* inclina-se por *The Eclipse*. Existe um terceiro título, *Tristes Tropiques*, que, segundo Sitney, Cornell chegou a baralhar após a publicação do livro de Claude Lévi-Strauss em 1955.

As interpretações

Todas estas variantes som fisicamente constatáveis. As disparidades, como vimos, vemham da cor do filtro utilizado, da velocidade de projeção, do acompanhamento musical, do título e mesmo do maior ou menor recorte do enquadre. Apesar de que os planos em si e a sua ordem, é dizer, a montagem, se mantemham estáveis e constantes em todas as versons, as leituras que se temham feito de *Rose Hobart* som dispares e contraditórias. O que para umhas pessoas é umha crítica da narrativa colonial e exotista de *East of Borneo*, para outras é a sua condensação.

Primeiro.— *Rose Hobart* ou *The Eclipse*? A escolha de um ou outro título pode cambiar a nossa interpretação da peça. As leituras mais comuns de *Rose Hobart* convertem a película numha homenagem à intérprete homónima, produto da admiração dum cineasta que prescindiu do argumento da película saqueada, *East of Borneo*, para centrar-se no rosto da atriz amada. Mas qualquer visio-nado de *Rose Hobart* minimamente rigoroso bota por terra esta glosa. Rose Hobart está em pantalha só 13 minutos e 45 segundos, algo menos do 70% da duração total (20 minutos). A atriz aparece em apenas 70 planos dos 136 dos que consta a película, o que nom chega ao 56% do total. Só na metade deles a vemos em primeiro plano (e nestes casos trata-se de primeiros planos largos, quase planos médios) ou soa. Em muitas ocasiões está acompanhada e em tantos outros é umha figura mais, apenas discernível, num plano geral (como na sequência das escadarias do palácio de Marudu), ou mesmo está de costas (como no plano da chegada da balsa ao pé da escadaria), e por tanto inidentificável de nom conhecermos a cena original da película de Melford. *East of Borneo* contém numerosos planos médios da atriz que Cornell decidiu nom utilizar. Isto acontece mesmo ao interior de sequências que o cineasta si incorporou na sua montagem, como a da noite na que, caminho de Marudu, a protagonista dorme protegida por mosquiteiras, preferindo no seu canto planos mais abertos nos que o rosto de Rose Hobart passa mais desapercibido ou está velado pola malha. Cornell parece estar mais interessado em desestabilizar a narrativa original que em propor um retrato da intérprete.

Segundo.— Se aceitamos o título *The Eclipse*, pola contra, afastamo-nos da atriz Rose Hobart e do argumento de *East of Borneo* para centrar a nossa atenção nos 15 planos nom procedentes da película de Melford. A duração deste molho de planos, procedentes de películas etnográficas e científicas nom identificadas, nom alcança os dois

LA RÉVOLUTION SURREALISTE



LES DERNIÈRES CONVERSIONS

SOMMAIRE

L'enclume des forces : Antonin Artaud
Le surréalisme et la peinture : André Breton.

RÊVES

Marcel Noll, Michel Leiris.

POÈMES :

Robert Desnos, Philippe Soupault, Paul Eluard.

Antonin Artaud, Michel Leiris.

TEXTES SURREALISTES :

Louis Aragon, Arp.

A la fenêtre : Paul Eluard.

Derniers efforts et mort du prévôt :

Pierre de Massot.

La dernière nuit du condamné à mort :

Benjamin Péret.

Le Pont de la mort : René Crevel.

CHRONIQUES :

L'opportunisme impuissant : Marcel Fourrier.

Liberté, liberté chérie : Maxime Alexandre.

Protestation : L. Aragon, A. Breton.

Georgia : Louis Aragon.

CORRESPONDANCE : Notes.

ILLUSTRATIONS :

Arp, Giorgio de Chirico, Georges Malkine,

André Masson, Picasso, Man Ray, Pierre Roy,

Dédé Sunbeam, Yves Tanguy, etc.

ADMINISTRATION : 42, Rue Fontaine, PARIS (IX^e)ABONNEMENT.
Les 12 Numéros :
France : 55 francs
Étranger : 75 francsDépositaire général : Librairie GALLIMARD
15, Boulevard Raspail, 15
PARIS (VII^e)LE NUMÉRO :
France : 5 francs
Étranger : 7 francsFotografia de Eugène Atget em *La Révolution surréaliste*.

minutos e meio, mas som os que fam avançar a narrativa surrealista oferecida por Cornell. Entre eles estão cinco planos que possivelmente estejam relacionados com o eclipse solar que se pudo ver desde os EUA o 31 de agosto de 1932 (o 7 de marzo do mesmo ano houve um eclipse anular que nom se viu desde Norteamérica). A película começa com umha toma dum grupo de gente observando o eclipse através de vidros afumados (ao igual que nós, o publico, observamos *The Eclipse* por meio dum filtro tintado): a cena referencia a conhecida fotografia de Eugène Atget (*Pendant l'éclipse*, 1912) que ilustrou a portada do número 7 da revista *La Révolution surréaliste* (1926). O seguinte plano alheo a *East of Borneo* é o detalhe dumha candeia acesa inserido na sequência na que a protagonista, Linda Randolph (interpretada por Rose Hobart), dorme protegida por umha mosquiteira. Linda esperta após o inserto, como se essa luz noturna (lua artificial) a avisasse da iminência do eclipse (entanto em *East of Borneo* a mulher se ergue do leito após a intromissom dumha gigantesca serpe e dum felino no acampamento). Pouco depois aparece o primeiro de três planos do sol trás as nuves, ainda que no ambiente noturno da cena bem poderia tratar-se da lua (em qualquer caso, tanto sol como lua serão elementos imprescindíveis no eclipse por vir). Os outros dous apareceram contra o final da película, pouco antes do plano do eclipse (o segundo é cópia invertida do primeiro; o terceiro está filmado com um enquadre mais aberto). Em *East of Borneo* Linda, desde o terraço dos seus aposentos, assoma-se ao rio para ver a causa de certos ruídos animais (crocodilos). Em *The Eclipse* Cornell substitui esta fauna ameaçadora polo longo plano dumha esfera que cai numha charca provocando ondas concêntricas. Esta mesma imagem repetirá-se ao final da película,

justo antes do derradeiro plano no que Linda agacha a cabeça com sentimento de culpa (pola morte do Príncipe de Marudu). Mas esta repetiçom nom é exacta: agora, e nom antes, vemos a esfera que cai do céu contra a água, justo depois do plano do eclipse, como se fosse o mesmo sol o que tomba. Se em *East of Borneo* é a erupçom do vulcam a que acarrea o fim de Marudu, na versom de Cornell é o eclipse e a queda do sol o que provoca o fim da humanidade.

Os restantes planos alheos a *East of Borneo* som: umha copa na que se afunde um objeto (que rima visualmente com a entrada da esfera/sol no estanque), inserida entre dous planos de Linda bebendo no palácio; e vários planos de palmeiras e bananeiras, quiçá tirados de alguma película de viagens, inseridos na continuidade da montagem por meio das olhadas ao céu das personagens. Numha interpretaçom misógina do mito, Linda, qual nova Eva, é a causante da expulsom do paraíso.

Terceiro.— O feito de que Cornell tivesse em mente o título *Tristes tropiques* indica que era consciente da carga antropológica da película e os pecados de exotismo e orientalismo da sua fonte, *East of Borneo*. Já mencionamos como o cineasta elimina as cenas mais exotistas, faunas selvagens e crocodilos devoradores de humanos; mas nom totalmente: mantém a subida da escadaria (da que apartam dúzias de répteis para que a balsa atraque), entre fachos e contrapicados de "fermosos selvagens". Cornell sinala o exotismo sem ratificá-lo. De igual jeito, prescinde do pueril argumento da película de Melford mas conserva certas sequências puramente narrativas, como a da peleja de Allan (marido de Linda) contra os servos do príncipe, que finalmente o fam prisioneiro, ou a da liberaçom dum macaco. No primeiro caso Cornell conserva a montagem original (seis planos nos que alternam a peleja e as gesticulações de Linda); o mesmo acontece no segundo, mas com umha diferença: Cornell toma 15 planos do original e conserva a sua montagem, mas, após o plano inicial, fai umha aposta radical e inverte a ordem dos restantes: primeiro empalma os sete últimos planos da sequência e depois os sete primeiros, rompendo a causalidade da montagem. A sequência original é umha crítica da futilidade da caridade cristá digna de Buñuel (lembramos a cena de *Viridiana* na que Jorge compra e libera o cam Canelo, atado a um carromato, sem considerar o desejo de Canelo de seguir o veículo e sem advertir um segundo cam que trota atado a um segundo carro). Em *East of Borneo* Linda libera o macaco que um home leva atado e observa satisfeita como o símio brinca, livre, entre as árvores, antes de ser devorado por um tigre. Cornell altera a montagem e assi o trágico desenlace nom tem lugar (vemos o tigre mas nom a caça), polo que a satisfaçom de Linda fica incólume. Mas o público seguidor de *Rose Hobart*, a atriz, saberia da falsidade das bondades deste ato caritativo. Nesta dicotomia, entre a narrativa original e a sua subversom, entre o exotismo de Hollywood e a distância crítica da montagem experimental, habita o cinema de Cornell. Se os atos de Linda, qual Eva, originam a expulsom do paraíso terrenal, bem-vido seja o desterro deste exotizado Bornéu de cartom-pedra.

Quarto.— Quando na atualidade nos enfrentamos a *Rose Hobart* tendemos a criar umha distância temporal inexistente entre a modernidade de peça de Cornell e a vetustez de *East of Borneo*, quiçá também porque estamos baixo a influência do vigoroso género de metrage encon-

trada (do que Cornell é pioneiro) que com muita frequência busca a sua matéria-prima nas primeiras décadas do cinema. Mas a realidade é outra: entre as estreias de ambas películas nom vam mais de cinco anos (1931-1936). Para Cornell *East of Borneo* nom era umha película velha, senom contemporânea: nom existia a possibilidade da nostalgia. O aspeto sujo e rascado das images que agora vemos nom é o da metrage original em 35mm; mais bem delata a idade e os numerosos passes polo projetor da própria *Rose Hobart*, que ademais partia dumha cópia de 16mm de menor resolução.



O "Nobre Selvage": Noble Johnson em *Rose Hobart*.

A montagem

A montagem de Cornell é brincadeira: semelha umha cousa (retrato de Rose Hobart) quando é outra (crítica onírica do orientalismo), deixa-nos enxergar um mundo exótico (fauna selvage, volcám) sem adentrar-se nel (prescinde das cenas mais espetaculares), subverte completamente a causalidade (Linda chega a Marudu passada a metade da metrage) mas conserva longas passagens narrativas (a cena do macaco dura 2'45"). Ao eliminar a denotação do relato original as images, orfas de funcionalidade, adquirem umha conotação poética e onírica, perdendo polo caminho a psicologia e mesmo a noção de personage.

Surpreendem as decisons de Cornell: alguns planos nom passam de subliminaes lampejos (duram 6, 4, 3 ou mesmo 1 fotograma); outros, em si breves, montam-se já começado o fundido a negro que lhes porá fim (o Príncipe e Allan, sentados). Algumas tomas (Linda com copa em mao, Príncipe e Linda em janela panorâmica) conservam-se na sua prática totalidade, mas segmentadas e montadas em diferentes momentos da película (os diversos contextos modificam os significados). Nalgum caso apreciamos saltos (ausência duns poucos fotografamas) ao interior de certos planos (quicá mais devidos a acidentes de projeção que a decisons de montage) e abondam os fundidos a e desde negro. Cornell projeta, como fará Andy Warhol décadas despois, as colas de película ao princípio e ao final. A maiores, segundo Michelson, *Rose Hobart* começaria com vários minutos de música e escuridade, antes do acendimento do projetor, o que demonstra a querença de Cornell polos planos pretos, os lampejos subliminaes, os fundidos a negro, as cortinas e em definitiva as nom-images. O artista situa-se num espaço fronteiro entre a abstração e a figuração, entre a narrativa e o absurdo, entre a causalidade e o onirismo, entre o dia e a noite: é

dizer, no reino do eclipse e das cenas diurnas tingidas de noite polo filtro azul.

Cornell adquiriu umha cópia de 16mm de *East of Borneo* num mercado de segunda mao. Após múltiplas projeções domésticas decidiu eliminar certas passagens (quicá para fazer mais levadeira a trama, talvez devido à rotura accidental da película) e, a partir de aí, dum jeito lúdico, intuitivo e improvisatório, cortou e colou os planos rompendo a causalidade narrativa, talhando assi a rocha de *East of Borneo* até descobrir a escultura, *Rose Hobart*, que se agachava no seu interior. Na realidade, Cornell nom estava mais que aplicando ao cinema a técnica de recorte dadaísta que décadas despois utilizaria William Burroughs nas suas novelas.

Nom era raro que umha película de 16mm rachasse durante a projeção, perdendo fotografamas na reparação. Mesmo é possível que a cópia de segunda mao de *East of Borneo* comprada por Cornell vinhesse já remendada. Estes acidentes podem ser a causa da presença de saltos ao interior de certas tomas e dos brevíssimos planos de um, dous ou quatro fotografamas, que nunca estão empalmados em ambos extremos, o que quer dizer que som codas unidas em origem a outras tomas e portanto poderiam indicar umha montagem pouco meticulosa. Mas que a sua origem esteja no acidente nom quer dizer que a montagem de *Rose Hobart* seja accidental. Podemos nom sermos conscientes da presença dum plano de um só fotograma durante a projeção, mas esse mesmo fotograma nom pode passar desapercibido quando montamos a mao. Entendemos pois que Cornell encontrava satisfação e beleza nos acidentes de montagem e nom só permitia senom que forçava os saltos e os empalmes, os planos que apenas começados se fundem a negro e os fotografamas subliminaes. Entre estes destaca um (nom procedente de *East of Borneo* senom de alguma película de viagens ou antropológica), que aparece como apêndice dum plano picado e panorâmico, de 15", dum jardim com palmeiras, no que um home nom ocidental caminha entanto apoia a mao numha palmeira e olha para a câmara. É um trabalhador do jardim que vimos de ver, quicá pertencente a um grande hotel para turistas ocidentais? Conservou Cornell esta image como crítica ao colonialismo? Seja como for, este home rima visual e politicamente com a personage de Neila, a amante borneia de Allan, a nativa ao serviço do colonizador, que vimos oito planos atrás.



Plano subliminal de dous fotografamas em *Rose Hobart*.



O "nativo" devolve a olhada: plano subliminal de um único fotograma em *Rose Hobart*.

A cronologia

Cornell reutiliza 18 cenas de *East of Borneo*, que enumero na sua ordem original (entre parênteses, o número de ordem na montagem de Cornell; o traço indica que Cornell não cortou os planos e respeitou a montagem original):

1 (3-4,6): Linda, na sua viagem a Marudu, dorme entre mosquiteiras.

2 (67-68-69,95-96-97-98-99): Linda chega em balsa às escalinatas do palácio; homens apartam crocodilos para permitir o ataque; Osman, o lugar-tenente do Príncipe, lidera Linda escadaria arriba.

3 (119): Linda e o Príncipe conversam atrás do seu encontro. El fuma.

4 (131): Na casa de Allan, Neila, a sua companheira borneia, assente à pergunta do homem sobre como lhe queda o traje que se está a pôr para a ceia com Linda, a sua esposa, e o Príncipe.

5 (8,28-29,46,66,115,122,126,128): O Príncipe abre uma cortina para ensinar-lhe a Linda a erupção do vulcão Marudu (plano 28); o resto de cortes são contraplano desta cena, homem e mulher (e papagaio), atrás umas plantas, vistos desde o exterior.

6 (114,120): Linda e o Príncipe, de pé e com um candeeiro por médio. Após a frustrada ceia entre Príncipe, Linda e Allan, a mulher solicita permissão para retirar-se.

7 (17-18,49,53,55-56-57,58-59-60,61-62): Primeira visita de Linda a casa de Allan, após a frustrada ceia do reencontro. Linda e Allan, ainda vestidos de etiqueta, conversam, ante a presença de Neila. Linda confessa o seu amor por Allan e desmente as suspeitas de infidelidade que levaram o seu marido ao autoexílio. Mas agora é Allan quem não precisa dela. Quando Linda se despede o Príncipe entra (p. 49).

8 (110): Depois de ver como o Príncipe condena um homem a ser comido pelos crocodilos, Linda, de mau humor, entra no seu quarto e põe as camareiras.

9 (22): Breve plano, que de seguida se funde a negro, do Príncipe e Allan sentados, conversando e predizendo acontecimentos futuros: Allan terá que sacrificar-se para salvar Linda. Não há corte entre este plano e o seguinte, que pertence a uma cena diferente.

10 (9,11,23,25,80,81-82-83-84-85-86-87,88-89-90-91-92-93-94,109): Linda sai ao terraço do seu quarto, olha os animais (crocodilos no rio, orangotango na árvore) entre

assustada e comprazida e libera um macaco que a acompanha com um tigre mata.

11 (19-20,45,124,127): Depois da morte do macaco Linda faz uma segunda visita a Allan, a quem confessa o seu medo ao Príncipe. El decide ajudá-la a fugir essa noite. O Príncipe escuta a conversa.

12 (21,72-73-74-75-76-77): Os homens do Príncipe apanham a parca fugitiva. Allan enfrenta-os na água; Linda, vestida com um abrigo, observa.

13 (2,108): Depois da luta, Allan feito prisioneiro, o Príncipe oferece-lhe o braço a Linda para acompanhá-la de volta ao Palácio. O plano 2 (na toma original é posterior ao 108) será o primeiro no que aparece Rose Hobart.

14 (13-14-15,35-36-37-38-39,42-43-44,50-51-52,132): O Príncipe chama à porta de Linda para dizer-lhe que a ceia que iam ter juntos segue em pé. Linda, entre assustada e conciliadora, acede. Quando o Príncipe fecha a porta ela tira o abrigo.

15 (70-71): Allan, detido, está custodiado pelos homens do Príncipe. Neila entra na sala.

16 (16): Linda, vestida para a ceia, põe uma pistola no bolso.

17 (26-27,30-31,33-34,40-41,54,100-101,102,104-105,106-107,111-112,116-117-118,123): Velada do Príncipe e Linda, com música e dança e intento de sedução. Linda dispara ao Príncipe, mas Cornell omitiu este plano.

18 (63-64-65,103,129-130,133,136): Allan, como médico, tenta salvar a vida do Príncipe, que está ligada ao vulcão. Este entra em erupção e destrói Marudu e o seu povo. Cornell não recolhe a destruição nem a fuga de Linda e Allan, já reconciliados.

As imagens não procedentes de *East of Borneo* ocupam os planos 1, 5, 7, 10, 12, 24, 32, 47-48, 78, 79, 121, 125, 134 e 135.

O esquema anterior, que apresenta a ordem da narrativa original, permite-nos apreciar as manipulações temporais de Cornell e a geometria interna da sua película. Algumas tomas e cenas distribuem-se ao longo da película desordenadas ou em dois blocos com a cronologia invertida; umas concentradas em certo momento da película, outras distribuídas mais uniformemente. Há cenas que Cornell monta até em 22 ocasiões e outras aparecem uma só vez. Uns planos duram 16 segundos e outros um só fotograma. Cornell corta e empalma dum jeito aparentemente caótico, ou bem respeita a montagem original de até 7 planos consecutivos. As regras de *Rose Hobart* são as do sonho.

Folha de sala

Projecção na Filmoteca de Galiza

18 de novembro 2023 | 18:00

Rose Hobart (Joseph Cornell, 1936)

Tristes Tropiques (Alberte Pagán, 2023)

Bronwyn (Alberte Pagán, 2023)
