

DESVIOS: ANÁLISE DE UM TRABALHO DE JOSEPH CORNELL POR MEIO DA SEMIÓTICA DISCURSIVA

Paulo Faria

Resumo:

Por meio da presente pesquisa analisa-se o trabalho “*Untitled (aviary with parrot and drawers)*”, 1949, de Joseph Cornell. Para a execução de tal proposta utiliza-se a semiótica discursiva como ferramenta de análise plástica. Este exercício de atenção crítica gerada pela análise da obra permite averiguar determinadas estratégias utilizadas pelo artista para construir o enunciado do trabalho. Através do nível fundamental do percurso gerativo de sentido chega-se aos pares de oposição *interior-exterior* e *ocultar/revelar*. Neste percurso chega-se à questão cerne desta análise: porque alguns elementos nesta obra se revelam e outros se ocultam? Conclui-se daí que o tema deste trabalho é o segredo. É da ordem do segredo criar armadilhas visíveis para desviar a atenção e manter-se por mais tempo oculto.

Palavras-chave: Artes visuais, Joseph Cornell, semiótica.

Abstract:

The present research analyses the work "Untitled (aviary with parrot and drawers)", 1949, from Joseph Cornell. To achieve this purpose, discursive semiotics is used as a plastic analysis tool. This exercise of critical attention generated by the work's investigation allows the verifying of certain strategies used by the artist to construct the enunciation of the work. The elementary structure of signification points to two opposite pairs interior/exterior and reveal/hide. On this route one comes to the main question of this analysis: why do some elements of this work reveal themselves while others hide? The conclusion is that the theme of this work is the secret. It is from the nature of the secret to create visible traps to divert one's attention and keep itself hidden for a longer time.

Key-words: Visual Arts, Joseph Cornell, Semiotic.



FIGURA 01 - *Untitled (aviary with parrot and drawers)*, Joseph Cornell, 1949. Box construction (wood, paper and brass); 43,8 x 35,5 x 8,3 cm. The Robert Lehrman Art Trust, EUA.

A análise desta obra de Joseph Cornell será desenvolvida a partir da teoria da semiótica greimasiana, também conhecida como semiótica do discurso. Com base nesta teoria consideramos a obra como um texto a ser lido, levando em conta a apreensão e estruturação de seus elementos no processo de significação.

Para a leitura deste trabalho de Cornell, começaremos pelo fundamento de uma categoria semântica que é a oposição – ou o que podemos chamar também de diferença. Para a semiótica greimasiana, que tem suas raízes no estruturalismo linguístico de Saussure, é justamente na diferença que se gera o sentido. O par de oposição interior/exterior nos ajudará em nossa análise, mas primeiro vejamos como tal oposição de nível fundamental no percurso gerativo do sentido foi encontrada.

A interioridade é enunciada por objetos como a caixa e as gavetas. Tais objetos pressupõem o espaço interior pela sua utilização cotidiana de guardar, movimento que naturalmente se dá de fora (externo) para dentro (interno). A caixa, no caso desta obra, tem uma profundidade que, mesmo pequena, é suficiente para criar um ambiente na parte central da composição. Neste ambiente central podemos dizer que há uma caixa dentro da caixa.

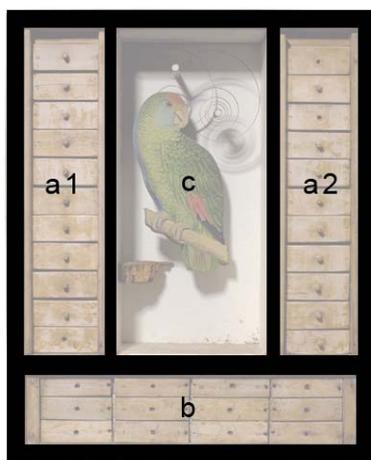


Figura 02 - *esquema para análise.*



Figura 03 - *esquema para análise.*



Figura 04 - *esquema para análise.*

Ao observarmos esta obra de Cornell, a primeira coisa que percebemos é o todo, a própria caixa de forma geral, caracterizada por sua altura, largura e profundidade organizada de modo ortogonal. Contudo, percebemos que ao centro da caixa como um todo, existe uma caixa interna, inscrita como uma caixa menor, cercada por um conjunto de pequenas gavetas que formam um “U” (figura 04). Os grupos de gavetas foram separados em *a1*, *a2* e *b* (figura 02), onde *a1* e *a2* se organizam em duas colunas verticais e simétricas; e o grupo de gavetas *b* forma uma base, levando em conta sua predominância horizontal (figura 03). Além dessa formação geométrica que inclui uma caixa dentro da outra e separa as gavetas em grupos isolados, temos a própria presença das gavetas que, por uma visão externa, alude a um volume negativo e interno. Portanto, o par de oposição semântica, *interior/exterior*, é gerado por

um conjunto de configurações externas que constroem de forma direta ou indireta um espaço interno.

Neste trabalho encontraremos algumas estratégias para guiar o observador num percurso que vai do exterior para o interior da obra. Uma vez percebido o todo, nosso olhar é direcionado para o espaço central, *c* (figura 2), formado como espaço negativo entre aos três conjuntos de gavetas. Como vimos, tal direcionamento se dá na ordem eidética, em função do conjunto de retângulos que envolvem a forma central.

Além da característica eidética citada, temos também o direcionamento do olhar para o centro da caixa, induzido pelo contraste de ordem pictórica ou cromática. O contraste é gerado em diferentes ocasiões. Em primeiro lugar, temos a predominância de cores análogas que vão do ocre ao cinza claro, contrastando por tonalidade com as linhas de sombras entre as gavetas. Estes tons se concentram nas regiões da delimitação mais externa (as bordas) e dos conjuntos de gavetas (*a1*, *a2* e *b*) gerando um ritmo a partir da repetição das linhas horizontais e verticais.

O conjunto de características citado se difere do espaço central interno, que por sua vez, tem suas próprias relações de contraste. O espaço central é de um branco fosco que recobre toda a superfície interna de modo não uniforme e que contrasta por intensidade com a vivacidade dos verdes, azuis e vermelhos da ave. Vejamos então que a parte central, tanto pela vivacidade das cores, como pelo branco do fundo, é mais luminosa que o conjunto de gaveta e bordas que a cercam. Não podemos deixar de atentar ao fato de que as superfícies brancas potencializam a sombra projetada, causando uma maior sensação de profundidade. Caso o fundo fosse escuro, o mesmo não ocorreria. Deste modo podemos afirmar que os contrastes cromáticos, juntamente com a intensidade luminosa o emolduramento geométrico, já citado, funcionam como elementos importantíssimos para que o enunciador conduza o enunciatório ao centro do trabalho.

Uma vez com o olhar conduzido ao centro da obra, percebemos que este centro se configura essencialmente a partir de três elementos: 1) *suporte*

de madeira; 2) espirais de metal (latão); 3) imagem da ave (colagem de papel sobre madeira). Vamos analisa-los separadamente:

1) *Suporte de madeira*: O pedaço de madeira tem acabamento na forma de um corte feito por instrumento, apenas na face superior; nas partes inferior e lateral mantém suas características orgânicas como as da madeira encontrada *in natura*. Estas características chamadas orgânicas são obtidas pela escolha por cortes irregulares, aparecimento de veios, não aplicação de polimento e vernizes visíveis. Este suporte se localiza, no espaço, acima do plano inferior e horizontal – que por estar situado abaixo dos pés da ave é lido aqui como base – e fixado na aresta formada pelos planos perpendiculares e lisos do fundo e da lateral esquerda. A organização deste elemento no espaço, juntamente com as características de sua forma e superfície, nos remete aos suportes para aves, que tentam imitar aspectos do *habitat* natural dos pássaros em cativeiro.



Figura 5 - 1) *Suporte de madeira* (detalhe para análise).

2) *Espirais de metal*: As duas espirais de metal estão na parte superior da composição e se localizam num plano intermediário, entre o plano branco do fundo e o plano formado pela colagem da imagem do pássaro. Cada uma está fixada por meio de um pino branco ao plano do fundo – plano em que as espirais projetam uma sombra. A altura das espirais coincide com a altura da

cabeça da ave. A partir de tais averiguações percebemos que a presença das espirais pode ser lida, no contexto, como “imagens sonoras” ou imagens que figuram o som. Observemos as linhas curvas formadas pelas espirais que saem da cabeça do pássaro. Tais linhas sucessivas são usadas comumente como recurso gráfico de movimento ou de emanação sonora. Além do recurso gráfico, outro elemento que nos aponta para a construção do sentido sonoro desta imagem é a escolha do metal (latão) como matéria das espirais.

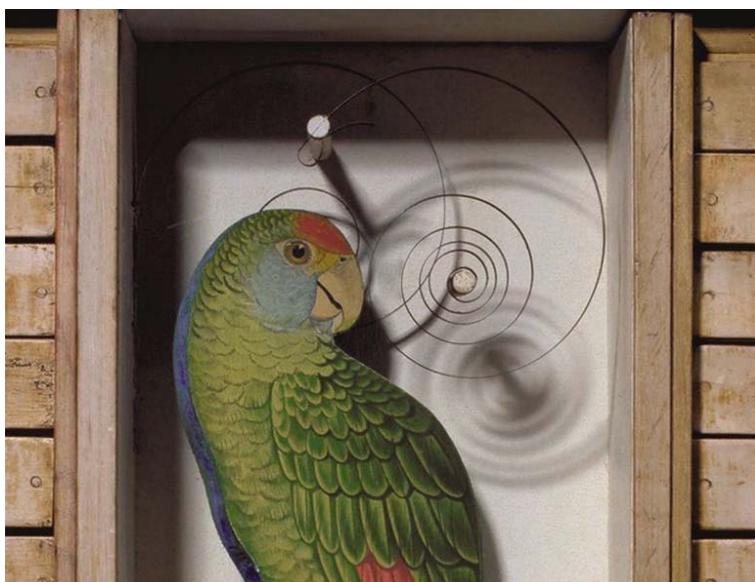


Figura 6 - 2) *Espirais de metal* (detalhe para análise).

3) *Imagem da ave*: Por fim, temos a colagem da imagem de uma ave sobre um suporte de madeira com certa espessura ($\cong 5\text{mm}$). Vemos logo que não se trata de uma ave qualquer; pelas características do bico e a coloração das penas, rapidamente percebemos se tratar de uma espécie de papagaio. Pássaro tradicionalmente domesticado e dotado da capacidade de reproduzir sons escutados repetidamente, inclusive a fala humana. Um dado importante é a relação de escala do papagaio com o retângulo que o cerca. Este conjunto de elementos nos leva a crer que o espaço se trata de um lugar de confinamento e não seu *habitat* natural. Contudo, não há número suficiente de indícios na imagem para afirmarmos se tratar de uma gaiola. Mas podemos assegurar que

a imagem do papagaio encontra-se dentro, inscrita na geometria do retângulo. É importante lembrar que mesmo um papagaio doméstico pode voar. Geralmente esta ação é impedida cortando a ponta de sua asa ou mantendo a ave em uma gaiola. Desta maneira, forma-se a tensão entre a ave que é dotada, na maioria das vezes, de vôo e mobilidade exterior, em contraponto ao espaço geométrico que impede, ao menos visualmente, esta possibilidade em certos sentidos, mas que não impõe nenhum obstáculo pela parte da frente.

Temos assim a competência do vôo para fora daquele espaço de confinamento e esta competência não é performada. O que mantém a ave lá? Nos parece a princípio eufórica a conjunção do papagaio com o vôo, figurando aqui a liberdade. Vimos até agora um conjunto de elementos que tende a levar nosso olhar de fora para o centro da obra, como se ali fosse ser concluído o percurso visual de leitura da obra. Mas ao analisarmos o centro da composição nos deparamos com a ave que *pode*, mas não *quer* ir do confinamento (interior à geometria), para a liberdade (exterior à geometria). Neste momento esta análise é direcionada para um outro sentido, mas ainda guiada pelo par interior/exterior.

O papagaio é um elemento fundamental para o percurso que escolhemos trilhar nesta análise. O que mais nos fascina neste tipo de pássaro não é somente a exuberância de suas cores, mas principalmente sua capacidade de reproduzir a fala humana. Quando vemos o papagaio, ao reconhecê-lo, esperamos que nos diga algo. A importância da emissão sonora é reforçada nesta obra por meio das espirais de latão e pela permanência da ave na composição. Lemos aqui que o papagaio não exerce sua capacidade de vôo para gerar a expectativa de algo a ser dito, mas que se cala, ou que permanece incógnito, que deveria ter vindo ao exterior, mas interioriza-se. Justamente nesta expectativa, a espera, em que se encontra – segundo Greimas, um dos pré-requisitos da experiência estética –, na espera, neste momento de atenção é onde ocorre a *fratura*. Experiência na qual o sujeito é obrigado a se reorganizar e com isso ressignificar tudo que o cerca. Para Greimas:

A inserção na cotidianidade, a espera, a ruptura de isotopias, que é uma fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unidade da experiência, a esperança de uma total conjunção por advir [...].ⁱ

Ao direcionar nosso olhar para o centro, a obra nos desvia de seu tema mais predominante, o segredo, aqui figurado pelas gavetas e pela própria caixa. Nada mais claro, é da ordem do segredo se ocultar, criar artifícios de dispersão; mas também sabemos que nenhum segredo é absoluto. O ambiente central onde se focou toda a análise até agora desvia nosso olhar das trinta e quatro pequenas gavetas que, em termos espaciais, formam a maior parte do trabalho.



Figura 7 - *Gavetas inferiores* (detalhe para análise).

Ao voltarmos nossa atenção às gavetas, percebemos o desgaste da matéria. O desgaste dos materiais causa em nós, na maioria das vezes, a sensação de temporalidade. Localizamos nestes objetos, nas caixas, o tempo do vivido, em contraposição à atemporalidade geométrica. Estas marcas de desgaste são também representações de uma realidade pretérita – distante no tempo e no espaço.ⁱⁱ Parecem se tratar de gavetas velhas, já muito usadas, e estes dados conferem sentido ao que pode estar guardado nestes blocos negativos que formam o espaço interno de uma gaveta, o sentido do objeto usado e por muitas vezes visitado por seu dono – daí o desgaste pelo uso, no tempo.

É claro que a princípio não podemos dizer o que está dentro das gavetas, tampouco podemos afirmar que há algo no interior delas, já que as vemos apenas pelo seu aspecto exterior, mas é justamente esta dialética do interior e do exterior que gera as múltiplas possibilidades de objetos a serem imaginados nas gavetas. Os surrealistas, com seus *objetos ocultos*, já nos apontavam que pode haver mais coisas em uma gaveta fechada que em uma gaveta aberta. Mas mesmo assim, abrimos mão do exercício imaginativo para nos inclinamos em direção ao desejo de constatação e este impulso verificador nos leva a abrir tais invólucros para ver o que habita em seu interior. Para investigação tão tensa e cheia de expectativas, é fácil ficarmos decepcionados ao abrir as gavetas e vermos que todas elas encontram-se vazias. Nenhum pequeno objeto vem saciar a promessa de algo guardado, escondido da visão.



Figura 8 - **Gavetas abertas** (detalhe para análise).

O que se apresenta no entanto pode ser exatamente o contrário. O que podem guardar estes espaços inabitados?

Como nos lembra Gaston Bachelard, no momento em que o cofre se abre não há mais dialética. O exterior é riscado com um traço, tudo já nada significa. E neste paradoxo espacial, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade. “Para alguém que sabe valorizar, para alguém que se coloca na perspectiva dos valores da intimidade, essa dimensão pode ser infinita”.ⁱⁱⁱ

Visto isso, percebemos que a abertura das gavetas não esgota seu segredo, como tampouco esta análise esgota esta obra. Afinal, elas realmente estão vazias ou esta é apenas uma das relações colocadas na enunciação? No vazio não está justamente a tenção de um preenchimento? Poderíamos simplesmente nos decepcionar ao abrir as gavetas e não vermos nada, ou, perceber que o segredo final está justamente naquilo que ainda pode caber nestes espaços. Tratando da obra de arte, estes espaços vazios, estas lacunas, são justamente destinadas a nós.

ⁱ GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*, 2002. p. 30.

ⁱⁱ *Sobre a obra de Joseph Cornell: Caça-Níqueis Médici, 1942*. KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*, 2001. p. 154.

ⁱⁱⁱ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, 1993. p. 98.

Referências:

ARNHEIN, Rodolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora – nova versão*. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARRIOS, Vicente Martinez. *A Eloquência da Pintura de Ryman*. Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, nº 05, 1999.

BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

FIORIN, José L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Editora Cultrix.

_____. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Tomo II*. Madri: Editora Gredos.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LANDOWSKI, Eric. “De l’Imperfection, o livro do qual se fala”. In GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. “Modos de presença do visível”. In A. C. Oliveira (org). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

MARTINEZ, Elisa de Souza. O Escultor, a deusa e as histórias de canibalismos. Caderno de discussão, V Colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, São Paulo: PUC-SP: COS-USP: FFLCH – CNRS: PARIS 1999.

OLIVEIRA, Ana Claudia (org). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

Currículo resumido do autor:

Paulo Faria é bacharel e licenciado em Artes Plásticas, pela Universidade de Brasília e mestre em Artes, na linha de pesquisa em Poéticas Contemporâneas, também pela Universidade de Brasília. Tanto em sua pesquisa teórica, quanto em seu trabalho artístico, tem como foco de interesse poético as questões referentes ao desenho, ao tempo, ao segredo e à memória.