



A voz do silêncio na arte de Edward Hopper. Ou a modernidade desencantada

The Voice of Silence in the art of Edward Hopper. Or the disenchanted modernity

Dra. Maria Bernardete Ramos Flores

Como citar:

FLORES, M. A voz do silêncio na arte de Edward Hopper. Ou a modernidade desencantada. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p. 29-46, mai. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/75>> DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.757>

Imagem: Retrospectiva de Edward Hopper no Grand Palais, em 2012. Primeiro plano: Nighthawks, 1942, Art Institute of Chicago. fonte: <http://www.owensoundstimes.com>

A voz do silêncio na arte de Edward Hopper. Ou a modernidade desencantada

The Voice of Silence in the art of Edward Hopper. Or the disenchanting modernity

Dra. Maria Bernardete Ramos Flores

Resumo

Edward Hopper criou formas onde reinam o vazio e o silêncio para expressar ícones da topologia da vida moderna norte-americana (hotel, cafeteria, bar, vagão de trem, estrada, teatro, cinema, salas de espera). São imagens reconhecíveis, porém cheias de fantasmas. As paisagens rurais evocam a nostalgia pela "idade de ouro"; as paisagens urbanas são melancólicas e iluminadas por uma luz estranha. Incluído entre os descontentes da modernidade, sua arte encontra-se sob o signo do *Spiritus phantasmaticus*, que ilumina artistas, poetas e pensadores de temperamento saturnino, inclinados a esquecer das horas e dos dias, postos a refletir sobre o mistério da realidade cotidiana.

Palavras-chaves

Edward Hopper, modernidade, arte, silêncio, fantasmas.

Abstract

Edward Hopper has created forms where the emptiness and the silence reigns to express topology's icons of modern American life. They are recognizable images, yet are full of ghosts. Rural landscapes evoke nostalgia for the "golden age"; the urban landscapes are melancholy and illuminated by an unfamiliar strange light. Included among the disgruntled with the modernity discontents of modernity, his art is under the *Spiritus phantasmaticus*, which illuminates artists, poets and thinkers of saturnine temperament, inclined to forget the hours and the days, set to reflect on the mystery of everyday reality.

Keywords

Edward Hopper, modernity, art, silence, ghosts.

Recorda: O Tempo é sempre um jogador atento. Que ganha, sem furta, cada jogada! É a lei. O dia vai, a noite vem; recordar-te-ei! Esgota-se a clepsidra; o abismo está sedento (Baudelaire).

O silêncio que aceita o mérito como a coisa mais natural do mundo constitui o mais retumbante aplauso (Emerson).

Folheio um catálogo de Edward Hopper e, a cada página, a cada imagem, meus olhos são postos numa atmosfera silenciosa e meus ouvidos me levam a *Three Piano Pieces*. Op 11. Tentei então uma experiência: folhear o catálogo enquanto ouvia a música. A sensação levou-me a pensar nas vozes concomitantes da modernidade, entre elas o silêncio. *En attendant Godot*, um silêncio que surge da incapacidade de comunicação, um discurso quebrado, solitário, anômalo, pautado, sem pressa, silêncio que ri do humano, irônico, ácido, silêncio da impotência, próximo de uma gagueira exasperada. E nos espaços intermináveis entre os diálogos repetitivos ressonam o atonismo que encontro em Schönberg. Volto meus olhos às imagens de Hopper. O silêncio, que beira à arte metafísica de Giorgio de Chirico, impera na iconografia e no cromatismo das ruas desertas da cidade, das salas vazias, das figuras pensativas, do trem parado na estação, da misteriosa natureza entre a escuridão das sombras e a brancura do sol, das fantasmagorias das casas vitorianas e das ruínas de barcos e faróis anacrônicos, restos da “idade de ouro” da América. Se o mundo é finito, o silêncio é infinito, lembrando aqui Kierkegard (1979: 13). Talvez possamos nos reconfortar nele, pois o silêncio na pintura de Hopper provoca uma dialética entre o receio das metamorfoses da civilização e a sensação de estabilidade que reconforta a alma.

Ao aproximar-se da casa dos 60 anos, Hopper começou a falar de mortalidade e, quanto mais sentia o encurtamento da vida, mais se dedicava às suas evasivas paisagens (Souter, 2007: kindle, loc. 1543), com um mínimo de presença humana. *Sun in a Empty Room* (1963), obra quase abstrata, captura a luz natural do sol a banhar uma sala vazia. “Talvez eu não seja muito humano. O que eu queria era pintar a luz do Sol na parede de uma casa.” (Hopper *apud* Renner, 2015: 15). Brian O’ Doherty, que fez entrevistas com Hopper, informa que insistia no aspecto da solidão que reina nas suas obras e, em uma das vezes, sugeriu que talvez elas contivessem um cunho de pessimismo. Depois de longo silêncio, o artista respondera: “Pessimismo? Talvez.” (A pessimist? I guess so.) E acrescenta dizendo que não tinha orgulho nisso, mas que na sua idade, quem não seria pessimista? (O’ Doherty, 1974: 13). Ou, quando perguntado se a nostalgia era o tema de seu trabalho, responde: “Quanto à nostalgia, isso não é consciente ... Mas por que não haveria nostalgia na arte?” (Levin, 1995:131).¹

O artista nova-iorquino criou formas onde reinam o vazio e o mutismo. Pode-se afirmar que o silêncio foi o tema de boa parte de seus quadros, e foi constante a sua busca por uma solução formal para imprimir uma atmosfera silenciosa na pintura. O sol toma conta do ambiente, uma luz ilumina e parece acolhedora, embora não aqueça. As personagens estão distantes de casa, em cafeterias, numa sala de cinema, num vagão do trem, no escritório, sentadas ou de pé, sozinhas, contemplando uma carta à beira da cama de um hotel ou bebendo num bar; ou leem um livro no saguão de um hotel. Seus rostos são introspectivos, impenetráveis. Às vezes parecem tristes, mas não necessariamente. Podem estar apenas em seus devaneios. Uma pausa no tempo, nos lugares de passagem, nos lugares de espera.

Quem de nós já não se sentiu em solidão em meio a muitas outras pessoas, conhecidas ou estranhas? Quem de nós já não sentiu a solidão, o mutismo, horas a fio na condição de quem espera, como os viajantes solitários? Tempo de espera nas salas de embarque; as mesas estão cheias, mas só estranhos por toda parte. Refugio-me no meu interior. Tenho um solilóquio silencioso sem medo de

expor meu pensamento; sem interlocutor, sem precisar estar atenta à crítica do outro. A rua está cheia, mas parece vazia. O prédio está habitado, mas estou só no meu apartamento. Um refúgio que me dá a calma esperada para a reflexão, para a leitura, para desnudar-me, estar descalça. Quantas vezes nos abateu o desejo de fazer parar o tempo? “O silêncio põe o mundo em suspenso, conserva a iniciativa do humano, deixando-o respirar na calma de um sopro que nada faz andar depressa.” (Le Breton, 1997: 50)²

Na primeira metade do século XX, o tema do silêncio tornou-se um assunto filosófico, de caráter diferente do que acontecia no misticismo dos séculos XVIII e XIX. Se os místicos³ procuravam, através do silêncio, atingir a vida espiritual, numa conexão com o cosmo, o fenômeno do silêncio, na primeira metade do século XX, encontra-se conectado com a vida real. O silêncio, agora, pode significar a busca por um momento especial do indivíduo para estar só com seus pensamentos, experimentar a sensação de recolhimento, de felicidade tranquila, de escutar o sussurro inaudível, frente ao mundo em convulsão constante pelas guerras, frente ao barulho das cidades e aos holofotes fascistas.⁴ “En el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callado...” (Escobar, 2003: 65). Para Ortega y Gasset, o silêncio da modernidade tecnológica (no qual reina o barulho das máquinas e dos apitos na urbe) torna-se metáfora de realização do ato criativo. Para que surja o saber é preciso o silêncio, diz o filósofo. “Cuando el indio calla, porque su saber no puede expresarse con palabras, no calla en rigor. Callar es dejar de decir lo que si puede decir. Este es el silencio fecundo... Muchas veces en la vida ejercitamos... este activo silencio.” (1929: 153) Na música de Schönberg, como de resto, na música da *Segunda Escola de Viena*, diante da racionalidade moderna e da sofisticação tecnológica, a linguagem do silêncio tornou-se importante, escreve Adorno. Na sua teoria da estética, o filósofo diz que “A completude, a textura e a consonância das obras de arte é a cópia do silêncio, ... a partir do qual fala a natureza.” (Adorno, 1993: 91). No vazio intervalar da composição, nos espaços de silêncio em que reina a ausência de som musical e nas dissonâncias dodecafônicas, extraem-se as mais extremas consequências de uma racionalização da linguagem musical.

Isso não significa que aspectos de misticismo não tenham se misturado ao pensamento racional sobre o silêncio no século XX, através da leitura dos místicos que almejavam o estado divino (Pascal, Jacob Böhme, Emanuel Swedenborg e William Blake); da Bíblia (“Fazendo silêncio, pomos a nossa esperança em Deus. A ti, ó Deus o silêncio é louvor”. Salmo 65); de Kierkegaard, que considerava o silêncio uma catarse. *O Mundo do Silêncio* (1948) de Max Picard apresenta-se em forma de aforismas, com sentidos mais religiosos do que filosóficos. Seguindo os capítulos “Natureza e Silêncio”, “Poesia e Silêncio”, “Artes Plásticas e Silêncio”, “Doença, Morte e Silêncio”, o livro faz uma pregação do silêncio para a preparação de uma vida mística e para a morte que, afinal, é, depois de tudo, silêncio (Picard, 1954). Para esse existencialista católico, o silêncio é forma de acesso à eternidade. Nada havia mudado tanto na natureza humana quanto a perda do silêncio. Para recuperar a palavra era necessário recuperar o silêncio, pois a palavra é filha do silêncio.

Embora não seja pelo diapasão místico, pelo menos até onde consegui apreender, que Susan Sontag escreve *A estética do silêncio* (1966), para ela também o silêncio está relacionado à perda da capacidade da comunicação na modernidade. Sontag diz que a paisagem urbana descrita tanto por Allan Poe quanto por Baudelaire se exacerbaram no século XX; a multidão de pessoas e veículos que não cessam de se aglomerar e de encher as ruas juntam-se à quantidade de imagens dos anúncios de todo tipo. Ante o ruído ensurdecador e a perda da capacidade expressiva da linguagem, o silêncio impõe-se como o reverso do mundo moderno, identificando-se com o vazio, com a ausência e o nada. “O silêncio é o último gesto extraterreno do artista; através do silêncio ele se liberta do cativo servil

face ao mundo, que aparece como patrão, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra". (Sontag, 1987: 15).

Quando já me encontrava um tanto avançada nas leituras e reflexões sobre o silêncio, como assunto e tema na arte de Hopper, convencida de que seria uma empreitada solitária e arriscada, deparei-me com um livro de autoria de Joseph Anthony Ward. A obra intitulada *American Silences* (2010) trata de três artistas: um escritor (James Agee), um fotógrafo (Walker Evans) e um pintor (Edward Hopper). "Três artistas fundamentalmente realistas, cuja arte enfatiza ironicamente o silêncio". (Ward, 2010: XXI). O método, explica Ward, seguiu, principalmente, a análise detalhada das obras específicas, na prosa documentária, na fotografia e na pintura, que de várias formas se preocupam com o silêncio ou com a técnica – textual, fotográfica e pictórica – que possam distinguir, de modo análogo, o silêncio. O artista do silêncio enfatiza a ausência de barulho e a rara calma numa realidade social, e dá ao silêncio um alto estatuto (Ward, 2010: XXIII). Numa admirável sensibilidade paradoxal, esses artistas conseguem o efeito de "relatar o visível e absorver o inaudível". (Ward, 2010: XXIII).

Joseph Anthony Ward considera, portanto, que o ensaio de Susan Sontag é esclarecedor, porém, traz o inconveniente de reduzir o silêncio à incapacidade de comunicação artística da vanguarda. Em aliança com uma grande tendência da teoria crítica coetânea, Sontag estaria preocupada, segundo Ward (2010, XLIV), com a validade questionável de toda a palavra artística e, portanto, considera o silêncio como uma manifestação de rejeição de toda a declaração artística e da capacidade da arte em representar o mundo. Para Ward (2010: XIX),

Em Hopper (que é quem nos interessa aqui), não há imediatismo absoluto para o seu trabalho, mas uma sensação de melancolia, do incognoscível, algo parecido com a tristeza inefável que encontramos na poesia japonesa. Se há algum pintor americano, que tenha representado a solidão de forma mais precisa, esse pintor é definitivamente Hopper.

Deliberadamente, Hopper não escolheu eventos dramáticos para pintar. Escolheu temas da vida cotidiana. Tipos mudos, reflexivos, misteriosos, sozinhos, em estado de solidão, mas pintados gloriosamente, numa total compreensão de cor e de composição. Tipos que parecem nos atingir, nos colocam num lugar onde somos todos um pouco solitários, um pouco amedrontados e muito humanos. Tipos que celebram a vida através da beleza, e expõem a sua fragilidade (Ward, 2010: XX).

O spleen do sonho norte-americano

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimos, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.
(Baudelaire)

Em síntese, Edward Hopper tem sido visto, pelas referências que consultamos, como artista objetivo na forma e subjetivo na percepção da realidade, um realista imaginativo, um individualista um tanto taciturno, o poeta da solidão e do silêncio, pintor da vida norte-americana, do século XX. Sua arte é desencantada; transforma em signos as contradições entre progresso material e individualidade psicológica, entre experiência coletiva e repercussão íntima. Hopper, ele mesmo, transformou-se "em signo de um estado de sociedade que perdeu uma experiência de conjunto da realidade". (Renner, 2006: 91) Para Hopper, não havia como não se indignar com o que se via a cada dia: o asfalto

escaldante ao sol do meio dia; as locomotivas abandonadas em pátios ferroviários perdidos no passado; a chuva de verão fumegante que nos enche de tédio sem esperança; as paredes de concreto branco e construções de aço da indústria moderna; os verdes ácidos dos gamados castigados, os automóveis empoeirados—“toda a vida espalhafatosa sufocante da cidade americana, e por trás de tudo, a triste desolação da nossa paisagem suburbana”. (Hopper *apud* O’ Doherty, 1974: 18).

Os símbolos da civilização – neon, letreiros, placas – que Hopper insere em abundância nas suas paisagens de cidade, parecem querer mostrar, num jogo irônico, que a civilização urbana é confusa e incontrolável; nossos únicos pontos de orientação na cidade são os símbolos publicitários. Mais que uma representação realista da cidade, Hopper representou a sua visão de cidade e criou imagens icônicas, que tomaram parte de nossa cotidianidade moderna: são lugares de passagens, self-service, salas de espera e de cinema, lobby de hotel, estação e vagões de trem, rodovias. Na arte de Hopper, os espaços urbanos aparecem geralmente como lugares melancólicos, impessoais, vazios, cujas personagens habitam, protegidas, ou desamparadas, dependendo do ponto de vista do espectador, por uma distância espacial e psicológica. Em *Compartment C, Car 193* (1938), a mulher absorta pela leitura pode ser tomada como símbolo de isolamento na vida moderna, ou pode ser caracterizada por um estado de concentração tranquila. O mesmo se pode dizer da mulher presente em *New York Movie* (1939); em *Hotel Window* (1956); *Automat* (1927).

Hopper iniciou seus estudos na *New York School of Art*, entre 1900 e 1906. O professor da escola, Robert Henri, era politizado e queria que a arte fosse semelhante ao jornalismo: retratar cenas do cotidiano e do dinamismo de uma New York, “com uma prosperidade nunca antes imaginada, um poder humano nunca antes alcançado, uma velocidade nunca antes atingida” (Westheider, 2009: 30). Se no final do século XIX, os pintores norte-americanos só viam a harmonia dos parques e não pintaram os diversos cortiços para onde se dirigiam os milhares de imigrantes e as classes trabalhadoras, não pintaram as docas, nem a cidade em construção, nem os interiores dos cafés ou dos espaços de entretenimentos como fizeram os impressionistas franceses, agora, no começo do século XX, começaram a pintar numa perspectiva realista os ícones do dinamismo moderno: as pontes, as ruas movimentadas, os assuntos mundanos, a eletricidade, os arranha-céus (Westheider, 2009: 30).

A idílica América do passado dera lugar à representação de paisagens em ruínas, transformada pela revolução industrial, com edifícios enormes ao lado de residências que iam desaparecendo. Como exemplo contundente dessa imagem, temos *Queensborough Bridge* (1913), de Hopper. Nela vemos não uma representação da ponte, mas uma confrontação entre uma construção enorme, fora de qualquer proporção, quase inumana, e uma velha casinha, que se vê esmagada por um gigante de ferro. Os traços realistas nos quadros de Hopper permitem reconhecer as coisas, mas essas não são representações simples. Hopper faz o real parecer algo fantasmagórico ou enigmático. A sua tentativa de captar pela intuição, sob influência do pensamento de Bergson, as concordâncias entre as experiências interiores e a maneira de ver com os olhos de pintor, de relacionar o percebido com a imagem, demonstra uma necessidade patente do modernismo: readquirir a capacidade da experiência autêntica que se tinha perdido no processo de civilização (Renner, 2006: 14).

Como analisa Brian O’ Doherty (1974: 17), na obra de Hopper, “a janela, os olhos, o vazio, o vago, o silêncio, o labirinto, formam um jogo pictórico de esconde-esconde (hide-and-seek) em que a busca (pursuit) do artista é perseguida (pursued) pelo espectador.” Isso é particularmente evidente em suas cenas de janela que retratam a posição do observador, o ponto de onde o espectador oculto fora do quadro se posiciona, e o observado. Em alguns trabalhos, a arte parece mesmo calculada para exercitar

plasticamente a representação do voyeurismo. Em *Night Windows* (1928), o espectador se sente suspenso a alguns metros fora de uma janela do apartamento superior a vislumbrar as nádegas de uma mulher parcialmente oculta e alheia aos olhares do voyeur espião; em *New York Pavements* (1924), numa perspectiva de olho de pássaro, linhas diagonais fortes e uma paleta acinzentada para conseguir um efeito destacado da figura pequenina lá em baixo de uma freira empurrando um carrinho de bebê; *Office in a small city* (1953) retrata um homem sentado no escritório, em frente a uma grande janela, olhando para o exterior, talvez vislumbrando alguma coisa no interior dos prédios vizinhos. *Morning in a City* (1944) é um dos exemplos de obras de mulheres nuas no quarto do hotel, nos quais Hopper sugere um jogo de olhares, entre o que a mulher olha e o espectador que a olha. A mulher está absorta, olhando para fora, para algo que não vemos, olha para alguma coisa que está fora do quadro. Ao mesmo tempo, ela não percebe que está sendo observada. Já *Reclining nude* (1924-27) sugere a situação de um olhar proibido para uma mulher que se julga sozinha, numa mistura de prazer erótico e sensação de solidão em meio às almofadas.

Hopper não parece apenas convidar para comentários verbais sobre o observador e o observado, mas um e outro entregam-se a um jogo, no qual o público observador acompanha a procura da identidade por parte do artista. Os elementos de tal jogo são uma parte do conteúdo dos quadros – desaparecimento, silêncio, sossego, tensão, confusão, olhares fugidios, mas nenhum desfecho (Renner, 2006: 90).

Muitos dos artistas formados por Robert Henri, entre eles Hopper, vieram da escola de ilustração da Filadélfia, coetânea desse dinamismo moderno, industrial e comercial. Em 1908, Henri e seus pupilos constituíram o *Grupo dos Oito* que, mais tarde, na década de 1920, veio a se chamar *Ashcan School*, “produto histórico da transformação da América, mas que não celebrava a modernidade” (Westheider, 2009: 7); tão pouco entendia a América como outros pintores que se dedicaram a *American Scene*, tanto os do Meio-Oeste quanto os do Realismo Social, bem como os do *Precisionism* que retrataram as paisagens industriais com entusiasmo (Westheider, 2009: 7).

Contudo, Hopper assumiu ainda um ponto de vista reservado em relação aos próprios colegas da *Ashcan School* (Westheider, 2009: 139), que viam os centros urbanos como um espaço para a vida em constante movimento. As tentativas de transformá-lo em pintor realista o deixava irado. “Nunca tentei fazer *American Scene* como Benton e Curry. Os pintores *American Scene* criam caricaturas da América” declarou Hopper a O’ Doherty (1974: 13). Os efeitos da modernidade levaram Hopper a tomar como seus temas a experiência de alienação e solidão, a incapacidade de contato entre as pessoas e melancolia da existência, num mundo que desaparecia, a “idade de ouro” da América do século XIX, ou o mito do “paraíso perdido” que alimentou o imaginário da arcádia americana, desde a viagem dos *Pilgrim Fathers*.

É esse paraíso na terra, que Hopper e outros seus contemporâneos veem descompor-se abaixo de seus olhos. Os Estados Unidos em poucos anos tinham passado de uma civilização rural e pastoril à primeira potência econômica mundial. Se os futuristas viam a técnica, a arte e a vida com otimismo e acreditavam nas possibilidades infinitas da humanidade, as projeções picturais de Hopper sugerem a ideia do limite. Nas suas pinturas de paisagens, tanto rurais quanto urbanas, natureza e civilização se sobrepõem, de maneira tensa, intrusivas entre si, inquietantes, às vezes até assustadoras, em situação de perigo. No quadro *Bridle Path* (1939), o personagem em primeiro plano é um cavalo branco que se nega a entrar no túnel porque o vê como uma ameaça. Parece que os elementos da civilização (hotéis, postos de gasolina, estradas, letreiros e outros sinais da civilização), que Hopper pintou por toda parte nas suas imagens rurais, encontram-se deslocados para denunciar as marcas do progresso a macularem a natureza. Nas cenas urbanas, por outro lado, através das janelas do vagão do trem, do

quarto do hotel, da sala de espera, há sempre a vista de um resto de natureza que teima em resistir na sua perenidade.

Quadros da natureza

O sol pôs-se, mas não se pôs a sua esperança,
(Emerson).

Edward Hopper foi incansável leitor do filósofo norte-americano Ralph Waldo Emerson (O' Doherty, 1974: 12), que viveu no século XIX, fundador do transcendentalismo americano, de tendência panteísta, doutrina segundo a qual só o mundo é real, e Deus é a soma de tudo quanto existe. Emerson pregou a independência cultural da América frente à europeia; foi um forte crítico da sociedade industrializada e massificada pouco respeitadora da cultura e da individualidade; pregou o desprezo das riquezas materiais. “Nossa era é retrospectiva. Constrói sepulcros aos antepassados” (Emerson, 2011: s/p). O ensaio *The Over-Soul (1841)* revela sua tendência ao misticismo.

A percepção mística da realidade cotidiana acontece num instante, com uma força de persuasão que ninguém pode refutar, com um grau de realidade superior a todas as outras coisas da vida e um poder de convicção contra a qual parece que todas as outras coisas são dominadas pelo vício (Emerson, 1841: s.p.).

A gravura *Evening Wind* (1921), de Hopper, pode ser associada a esse tal “momento da percepção mística” (Kranzfelder, 2006: 88). Em outro exemplo, *New York, New Haven et Hartford* (1931), parece que não há lugar para uma percepção extraordinária, mística ou de natureza religiosa. Todavia, a abolição do tempo e do espaço nessa obra pode responder ao desejo de uma nova realidade, uma realidade espiritual que se encontra além da superfície visível. De acordo com Emerson (1841), fatos, paisagens, pessoas, etc. têm um caráter efêmero, precário. Só a alma é eterna, só a alma está acima de tudo. O mundo existe para a alma, com o fim de satisfazer seu anseio de beleza. E não se pode responder por que a alma busca a beleza que, no seu sentido mais profundo, é uma das expressões do universo. A verdade, a bondade e a beleza são diferentes rostos dessa mesma totalidade. Mas a beleza da natureza não é um fim último. Ela é arauto de uma beleza interior e eterna.

Nature, publicado pela primeira vez em 1836, foi um dos ensaios de Emerson mais aclamados, e é considerado um dos mais importantes trabalhos do transcendentalismo e do movimento naturalista, do século XIX, nos Estados Unidos. “Filosoficamente considerado, o universo é composto pela Natureza e pela Alma.” (Emerson, 2011: s.p.). Os céus refletem sua glória sobre as desditas planícies. “Todas as nobres necessidades do homem, o amor, a beleza, são servidas pela natureza.” (Emerson, 2011: s.p.). Para Emerson, o Sol (com maiúscula), a cada momento do dia ou a cada estação do ano, cria um quadro de beleza único, jamais visto antes e jamais será visto depois. E só a arte pode lançar alguma luz sobre esse mistério. “Uma obra de arte é, em miniatura, o resultado ou expressão da natureza.” (Emerson, 2011: s.p.). O poeta, o pintor, o escultor, o músico, o arquiteto procuram concentrar a radiação do mundo em um só ponto e em um só momento. Assim, “a Arte é a natureza passada através do alambique do homem” (Emerson, 2011: s.p.). Contudo, adianta:

Para falar francamente, poucos adultos são capazes de ver a natureza. A maioria das pessoas não vê o sol. Ao menos, têm uma visão muito superficial dele. O sol ilumina unicamente o olho do homem, mas resplandece em contrapartida no olho e no coração do menino. E, assim como o olho é o melhor dos compositores, a luz é a primeira entre os

pintores. Não há objeto tão execrável que não se torne bonito sob a luz intensa. E o estímulo que esta oferece aos sentidos, e uma espécie de infinitude que possui, como o espaço e o tempo, fazem com que toda a matéria se alvoroce. (Emerson, 2011: s.p.).

Essa quase longa digressão sobre o pensamento de Emerson que resolvi desenvolver aqui, deu-se pela razão da dedicação que Hopper dá ao tratamento da luz em sua pintura. Hopper parece render tributo ao sol. O sol parece cumprir a função transcendente que une todas as coisas, fragmentadas pela modernidade. Ele dedicou-se recorrentemente a pintar o efeito da luz natural ou artificial, mas foram mais fortes suas experimentações com a luz solar. Hopper pintou essa luminosidade em diferentes momentos do dia e da noite e em diferentes estações do ano, em vários ambientes. Como diz O' Doherty, um pedaço de sol que bate no chão de um quarto se transforma em evento na arte de Hopper. Vários de seus quadros são dedicados a pintar a luz do sol, batendo na parede externa de uma casa – *Cape Cod Sunset* (1934), *Cape Cod Evening* (1939) e *Rail road Sunset* (1929); ou banhando seu interior – *Sun light in a cafeteria* (1958) e *A Woman in the Sun* (1961); a luz do sol é pintado em diversas horas do dia – *High Noon* (1949), *Morning Sun* (1952), *Seven a. m.* (1948), *House at dusk* (1935), *Summer in the city* (1949). Tudo nomeado por Hopper nos seus respectivos títulos, de maneira literal.

Em *People in the sun* (1960), um grupo de pessoas parece adorar o sol. A obsessão de Hopper pela luz solar, aqui se faz em toda a sua extensão. E aqui ainda vemos um deslocamento em relação a vários quadros de interiores, onde a personagem feminina aparece em toda sua corporeidade, nua ou semi-nua, com toda sua humanidade “natural” aparente, sem adereços ou artifícios. Aqui a “natureza” humana desaparece sob as roupas. A formalidade das roupas urbanas, o livro que o rapaz lê, o platô de cimento que limita o hotel do meio natural circundante nos remetem a pensar na justaposição entre o sujeito de cultura e a natureza. Instala-se, aí, um tipo de silêncio privilegiado para, num recolhimento, o sujeito deixar-se invadir pela paisagem, pela solenidade da natureza, pelo sol que se impõe com força vital propiciadora da reprodução da vida.

Em *Excursion into philosophy* (1959), o título nos faz pensar numa visita à filosofia. Uma mulher dorme nua da cintura para baixo; um homem sentado na beirada da cama de costas para ela; ele está introspectivo e parece que acabou de largar um livro que estava lendo; a janela aberta deixa entrever a natureza exterior; o sol penetra no interior do quarto. O corpo nu da mulher, uma musa moderna, parece contrapor-se à experiência filosófica que o livro suscita. “O livro aberto é Platão” – informou a esposa de Hopper (Levin, 1995: 523). O homem olha para o quadrado abstrato de luz, produzido pelo sol no chão do quarto. Um quadro que pode sugerir que o homem contempla uma tensão entre realidade e abstração, já que Platão valorizou o reino das ideias como a verdadeira forma de realidade, relegando as manifestações empíricas a um reino inferior como puras cópias. Talvez o homem da pintura esteja questionando o feixe de luz versus o corpo empírico da mulher e a verdadeira beleza versus a presença da voluptuosa mulher. Razão e paixão entretêm-se em combate.

Esse platonismo explícito em Hopper nos leva ao mito da caverna de Platão. Nele, o filósofo grego compara as imagens como sombras projetadas por objetos comuns que em si só são pálidos reflexos da verdadeira realidade que é o campo das ideias, de onde brilha a luz. Em *Woman in the Sun* (1961), novamente o sol que penetra pela janela forma um quadro no chão. Sobre o quadro formado pela luz do sol, a mulher produz uma sombra. As cortinas, que balançam suavemente, dão a entender que há um sopro de brisa a banhar o corpo nu da mulher ou, quem sabe, o trabalho de verdade espiritual que se situa para além da realidade empírica.

No entanto, se Platão via a realidade empírica como simples cópias de uma realidade ideal e exterior, os objetos de Hopper revelam-se em sua consistência própria. A mulher em pé sobre o quadro de sol produz sua sombra, mas nós estamos interessados nela, absorta a olhar imagens não produzidas pela sua sombra. Não sabemos o que ela olha, mas vimos lá longe um pedaço de colina, cujas curvas parecem fazer uma simetria com as curvas da figura feminina. Talvez essa analogia entre a forma da natureza e a forma do corpo da mulher seja uma expressão da teoria das correspondências que Hopper aprendeu em Baudelaire.

Os fantasmas de Hopper

Eu tenho mais recordações do que há em mil anos.
(Baudelaire)

Em 2012, no Simpósio *Hopper. El cine y la vida moderna*, promovido pelo Museu Thyssen-Bornemisza, em Madrid, Didier Ottinger tratou dos fantasmas de Hopper. A “pintura de Hopper é cheia de fantasmas” – disse o conferencista. São cinco os tipos de fantasmas que frequentam as telas de Hopper: as “casas com fantasma”; o “paraíso perdido” nas imagens da Arcádia; a nostalgia pela “idade de ouro” da América; sua francofilia; os mestres clássicos europeus.

Com 24 anos de idade, Hopper foi completar seus estudos em Paris. No ano em que chegou, em 1906, o Salão de Outono estava homenageando Cézanne e Gustave Courbet. Na carta que escreveu à mãe, disse que Cézanne não o interessou, mas ficou fascinado por Courbet. Os impressionistas (Renoir, Pissarro, Sisley, Monet) o cativaram sobremaneira. Na análise de Didier Ottinger, a harmonia cósmica através da luz, que os impressionistas inventaram para cantar a alegria de viver, foi o que seduziu Hopper. Contudo, a sua grande descoberta foi Degas, especialmente pelos temas das bailarinas, os teatros, a ópera, temas que perseguiram Hopper até sua última pintura, *Dois Comediantes* de 1965. Sobre essa Paris que Hopper descobriu na Europa, Ottinger (2012) explica que não foi propriamente a modernidade que lhe chamou a atenção. Pintou o Louvre por diversas vezes, não só como ícone da monumentalidade, nem somente para captar a luz parisiense de todos os ângulos, mas, como templo da cultura. Ele se interessou pelos clássicos, Diego Velázquez, Francisco de Goya, Rembrandt, e também por Honoré Daumier y Édouard Manet.

Paris nunca saiu do horizonte de Hopper, não somente pela arte pictórica, mas, principalmente pela literatura. Hopper era ávido leitor. “Não conheço nenhum pintor americano que saiba tanto da cultura francesa” (Ottinger, 2012). Seus autores prediletos foram Zola, Balzac, André Gide, Victor Hugo, Rimbaud e, especialmente Baudelaire e Verlaine. Recitava poesia de Arthur Rimbaud e de Verlaine, de memória. O biógrafo de Hopper, Gail Levin (1995: 100) conta que o artista ganhou de presente um volume da obra de Verlaine, em francês, que guardou, releu e citou por toda a vida, especialmente, os poemas que continham temas eróticos, estados de *ecstasis*, vozes estranhas. *Soir Bleu* (1014) significa, literalmente, “noite azul”, mas refere-se idiomáticamente à hora crepuscular que Hopper capturou da imaginação de poetas como Arthur Rimbaud e Paul Verlaine. Verlaine evocou a hora crepuscular em um poema que Hopper gostava de citar, *La Lune Blanche*. A imagem de Verlaine sugere tanto envolvendo gradualmente calma e satisfação como a paleta de cores do pôr do sol no céu. E também com a expressão “noite azul de verão”, Rimbaud abre o poema *Sensation*, no qual ele medita sobre os sentidos do amor e da dor.

Igualmente, Baudelaire, o pintor da vida moderna, o acompanhou por toda a sua existência. Não é difícil entender a atração de Hopper pelo poeta francês. Ambos, compartilharam do sentimento de transitoriedade da vida moderna, da nostalgia pelas ruínas e restos do passado, pela atenção aos temas banais do cotidiano. Ambos consideraram a vida metade arte e metade imutável. Ambos conceberam o artista também numa dupla experiência: mistura-se à multidão e, ao mesmo tempo, a observa, como *flâneur*. Ambos compartilharam o mesmo interesse pela solidão, refletiram sobre a vida urbana e a modernidade.

Em *A arte de viajar*, Alain de Botton, com base no ensaio de T.S. Eliot (1989), afirma que Baudelaire foi o primeiro artista do século XIX a expressar a beleza das viagens modernas e de seus equipamentos. “Baudelaire (...) inventou um novo tipo de nostalgia romântica (...) a *poésie des départs*, a *poésie des salles d’attente*” (Botton, 2012: 41). Hopper encontrou poesia nas suas paisagens estranhas: a *poésie des motels*, a *poésie des petits restaurants au bord d’une route*. Suas pinturas silenciosas com seus títulos sonoros (*Westerns Motel* (1957), *Hotel Lobby* (1943), *Gas* (1940), *Rooms for Tourists* (1945), *Chair Car* (1965) sugerem interesse constante pelos destinos de viagens (Botton, 2012: 55). “Para estar em solidão, um homem necessita apartar-se tanto da sociedade como de seu próprio quarto” – escreveu Emerson (2011, s.p.).

Em 1925, Hopper, depois de começar a ser reconhecido como pintor e já casado com sua colega, a artista Josephine Nivison, também formada na escola de Henri, comprou seu primeiro carro, um Dodge de segunda mão, e dirigiu desde sua casa em New York até o Novo México; a partir dali, passou vários meses por ano na estrada, esboçando e pintando no caminho, em quartos de motel, na traseira de carros, ao ar livre e em lanchonetes. Entre 1941 e 1955, ele atravessou os Estados Unidos cinco vezes. Era atraído pelos luminosos em neon que anunciavam “vagas, TV, banho” à margem das estradas, pelas grandes janelas que mostravam estacionamentos ou pequenos gramados bem cuidados, pelo mistério dos hóspedes que chegavam tarde e partiam cedo, pelos folhetos sobre as atrações locais colocados na recepção e pelos carrinhos das camareiras, lotados, parados em corredores silenciosos (Botton, 2012: 54).

Entre 1906 e 1910, Hopper esteve em Paris por três vezes e sua arte deste período apresenta marcas francesas. Contudo, depois de sua última estada na Europa, começa a se transformar em pintor americano, ou seja, na arte dele a “América do século XX encontrou uma forma de reflexão própria” (Haskell, 2009: 14). A tela *American Village* (1912), com um cromatismo e uma perspectiva desorientada que sugerem uma parte da cidade de New York prestes a se desmoronar, com pessoas anônimas numa rua típica de comércio, é constantemente citada como marco dessa virada. Em *New York Corner* (1913), com a mesma geometria, Hopper confronta um grande edifício em primeiro plano à imagem de fábricas fantasmáticas ao fundo. São imagens simbólicas, apesar do seu aparente realismo, comparando ou confrontando entre um primeiro plano que nos faz pensar na civilização devido a exuberância da loja de um bairro de New York, e ao fundo outro plano ameaçador com as fábricas. É a mesma ideia da pintura *Queensborough Bridge* (1913), que vimos acima.

Quando foi perguntado em 1933, por que escolhia certos temas em vez de outros, ele respondeu: “Eu não sei exatamente, talvez porque eu acredite que eles sejam o melhor meio para a síntese da minha experiência interior” (Levin, 1995: XIII). Em seguida, Hopper completou:

Goethe escreveu que o propósito de toda a atividade (literária) é a reprodução do mundo que nos rodeia como se fosse um reflexo do mundo que está dentro de nós. Tudo é

coberto, recriado, relacionado, moldado e reconstruído de uma forma pessoal e original. Eu aplico esta ideia à minha pintura. Para mim, é essencial (*apud* Levin, 1995: XIII).

Esse modo “confessional” de tratar a arte leva Gail Levin (1995, XIII) a inserir Hopper entre os escritores “descontentes”, junto a Proust, Thomas Mann, André Gide, todos lidos por Hopper. Suas solitárias e inquietas figuras em situações da banalidade cotidiana e repetitivas sugerem aquela sensação de “crise espiritual” que emergiu no modernismo das últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX.⁵

Já na sua juventude, no meio estudantil, Hopper viveu em um ambiente de entusiasmo pelo debate político e estético, regado à leitura de Turgenev, Tolstoy, Ibsen e Shaw, com especial interesse por Eugène Sue, Verlaine, Baudelaire, e pelos simbolistas e decadentistas franceses que, em geral eram lidos e admirados, no Colégio. Não é surpreendente, então, encontrar Hopper lendo Edgar Allan Poe, a quem os simbolistas admiravam mais do que qualquer outro americano (Levin, 1995: 46). Em 1903, ele fez vários desenhos a bico de pena para *O Corvo* e para *Os Sinos*. O tema da morte, em *O Corvo*, o pássaro sombrio, representado, lembra a absorção de Hopper com a morte já perceptível nos desenhos de infância e recorrente ao longo de sua vida (Levin, 1995: 46).

Em 1936, Hopper desenhou sua própria caricatura, e deu o título *Le Rêve de Josie*. É um homem visto no sonho de Josephine, representado como um elegante *dandy*, ao lado de uma cesta que contém uma variedade de livros, cujas inscrições na lombada indicam que são de Ibsen, Henry James, Paul Verlaine, *Du Côté de chez Swann*, de Proust e *The Last Puritan*, de George Santayana. São livros que oferecem pistas para percebermos os interesses intelectuais de Hopper, os quais ajudaram a moldar o pensamento do artista que reverberam em sua arte (Levin, 1995: 272). Ambos, Josephine e Edward, estavam bem conscientes da moda de Freud e Jung. Edward “falou sobre Freud a maior parte do tempo”, em uma das noites que estiveram em visita a um amigo, registrou a esposa, em seu diário, em 1935 (Levin, 1995: 272). Segundo Levin (1995: 76), estas referências encontram-se de forma direta na arte de Hopper e em várias passagens de seus escritos, além das anotações no diário de Josephine.

Já antes, numa auto-caricatura de 1934, sob o título *Caricature of the artist as a boy holding books by Freud and Jung*, Hopper esboçou-se como uma criança com uma enorme cabeça, de óculos, segurando um conjunto de livros que, segundo Levin (1995: 274), indica que se refere à uma coleção de ensaios de Jung dirigida a um público em geral. O primeiro ensaio trata do tema do sonho, no qual Jung tenta mostrar sua diferença com Freud.

Esse conhecimento que Hopper tinha da teoria freudiana ajuda a entender suas “casas com fantasmas”, casas que parecem assombradas, cheias de memórias de um tempo heroico da América. *House by the Railroad* (1925), pela sua arquitetura, parece construída antes do aparecimento da estrada de ferro. Totalmente perdida na vastidão desolada, podia fazer parte de uma *Ghost Town*. Didier Ottinger insere essa casa na série de “casas com fantasmas”. “Todas as casas de Hopper tem fantasmas, umas mais outras menos” (Ottinger, 2012.) Esse dado aproxima Hopper ao Surrealismo, nem sempre muito aceito e nem sempre muito óbvio, mas André Breton chegou a estabelecer paralelismo entre a pintura de Hopper e a arte metafísica de De Chirico. E a pintura metafísica, por sua vez, como lugar de algo estranho e distante, nos leva ao texto *Das Unheimlich* (1919) de Freud. O “estranho familiar”, como tem sido traduzido para o português. Didier Ottinger (2012) informa que o próprio Freud teria traduzido como “casa com fantasma”, pois o estranho é aquela categoria de algo assustador que remete a algo familiar, mas que está fora de controle do consciente. A ligação hoje clássica

entre o estranho e o recalque está no fato de que nem tudo o que é assustador evoca o sentimento do estranho, mas àquelas situações em que aquilo que deveria ter permanecido “secreto e oculto” vem à tona, às vezes nada claramente.

O’ Doherty (1974: 18) diz que Hopper pintou coisas de absoluta realidade e banalidade que acontecem na cidade, mas que ele próprio reconheceu que eram as suas visões. No seu ensaio sobre Burchfield, um dos únicos artistas que admirou e que era dado a meditações, Hopper escreveu:

Essa coisa foi dita por Emerson com clareza incomparável: ‘Em toda obra de gênio reconhecemos os nossos próprios pensamentos rejeitados; eles voltam para nós com uma certa majestade alienada’. Nada nas grandes obras de arte nos afetam mais do que isso. Elas nos ensinam a respeitar a própria impressão espontânea com inflexibilidade bem humorada (with good-humor et inflexibility) - especialmente quando o grito de vozes está do outro lado (Hopper *apud*. O’ Doherty, 1974: 18)

Em várias telas de Hopper há a mesma fixação da mente nos fatos, guiada pela imaginação em áreas de incerteza, e depois contemplada de forma repetitiva. Hopper desfamiliariza lugares-comuns ou coisas banais na sociedade em situações que raramente são observadas; portanto, tornando-as estranhas. Ou, dito de outra forma, os temas pintados por Hopper fingem uma familiaridade, mas cujo reconhecimento torna-se frustrado, ao negar o significado aparente. Citando Ward (2010:151), com o qual concordo plenamente, “o assunto de muitas das pinturas de Hopper é a *mise en scene* de muita ficção naturalista. Mas na sua mudez e imobilidade, as energias, se é que existem, estão apenas latentes” (Ward, 2010:151).

Nighthawks (1942) é o único quadro de Hopper que mostra um vidro de janela visível. Curvado na forma, cria uma espécie de recipiente, hermeticamente fechado, que abriga um bar em seu interior. Lá fora, a noite na cidade é apenas iluminada pela luz do bar. Embora o quadro deixe reconhecer claramente o meio social e urbano, através do contraste entre o bar e as lojas no plano de fundo, é principalmente local de projeção para fantasmas diferentes. O cliente solitário e o casal inscrevem-se nesse vazio urbano, que tem sido identificado como um restaurante na *Greenwich Avenue*, onde se cruzam duas ruas.

O pintor do silêncio

Over all the hills is quiet
Over all the dells you can hardly
Hear a sound.
All the birds are quiet in the
Woods.
Soon you will rest, too.⁶

Depois de declamar *Wanderer’s Night Song*, de Goethe, traduzido por ele próprio, Hopper disse: “It’s an extraordinary visual picture” (Isso é uma extraordinária imagem visual). Se é uma imagem visual, se a poesia é uma pintura visual, o tema dela é o silêncio. O silêncio também é o tema de muitas das pinturas mais importantes de Hopper. Um “silêncio mais ativo que passivo, sobretudo porque sugere calma, tranquilidade, ou placidez.” (O’ Doherty, 1974: 26).

Mas o que significa afirmar que Hopper é o pintor do silêncio? É óbvio que se uma tela é coberta com tintas, por si, é silenciosa. Feita para ser vista, permanece muda na parede do museu, embora, numa exegese espiritual, possamos dizer que nossos olhos também podem escutar. “A poesia chamaram também muitos, que vem quase a ser, pintura das orelhas, e a Pintura poesia dos olhos. E com uma e com outra se aprende, como nota Plínio” (Almeida, 1633; 2002). Alias, muitas pinturas produzem um barulho ensurdecedor. De *Guernica*, por exemplo, os estrondos das bombas aniquilando um povo durante a Guerra Civil Espanhola nos fazem tremer ainda hoje. Outro grande estrondo artístico, ouvimos em *O grito*, de Edward Munch, imagem de um alarido mudo, soprado ao vento com os ouvidos tampados, no final do século XIX, mas que ainda consegue aturdir no século XXI. São dois exemplos de obras nas quais os artistas produziram um efeito visual para representar o som: um grito de desespero, um canhão ativo na guerra.

Ademais, a força do discurso do silêncio (*la parole du silence*) tem sido proclamada. Existem vários estudos, bem documentados, da “muda eloquência da pintura”. Em *Histoire du silence*, Alain Corbain (2016) trata, no capítulo intitulado *La parole du silence*, de vários exemplos desses estudos. Pascal Quignard diz que a pintura nasce do silêncio, e qualquer procura, na música ou na pintura, só tem êxito na intimidade do mais profundo silêncio; para Lessing, a pintura é poesia muda; Delacroix disse que o silêncio sempre se impôs, e confessou sua predileção por artes silenciosas, como as coisas mudas que Poussin configurou; Paul Claudel consagrou um de seus trabalhos, intitulado *L’oeil écoute*, à eloquente mudez da pintura. Os pintores amam a solidão e é no silêncio que criam. As pinturas de figuras solitárias, notadamente, produzem um efeito de silêncio, que convida irresistivelmente à meditação (Corbain, 2016: 105-125).

Contudo, o que vimos na arte de Hopper, e sobre o qual temos argumentado ao longo desse artigo, é que ele trabalhou para configurar visualmente o silêncio. Tanto a iconografia quanto as formas, os vazios e o cromatismo de muitas de suas telas são carregados de fortes declarações de silêncio. São vozes nas quais sussurram fantasmas, memórias, percepção do artista, tensão entre olhares, que produzem efeito psicológico. Suas técnicas e seus assuntos de pintura enfatizam a voz do silêncio, seja na quietude das personagens, seja no vazio do ambiente, na luz intimista que banha o quadro ou no jogo escuro e claridade, na distribuição dos elementos no quadro, na atitude do espectador diante daquelas figuras mudas, introspectivas. Para prestar atenção nelas, é também preciso parar por uns instantes e aquietar-se. As pinturas de Hopper não mostram ação; as pessoas não fazem nada; apenas estão passando o tempo, disse O’ Doherty (1974:14). No filme documentário, produzido por Brian O’ Doherty (2012), no qual aparecem trechos da entrevista que o próprio O’ Doherty fizera em 1963, com Hopper, percebe-se a postura de um homem lacônico na conversa. Hopper fica em silêncio por longo tempo antes de responder e quando responde, sua fala, num movimento sem pressa, usa raras palavras, poucos verbos, frases curtas. “Pessoa normal não fica saltando e pulando” – declarou Hopper a O’ Doherty. E acrescentou: “Seu ritmo é vagaroso, não é como esses filmes de ação” (O’ Doherty (1974:14).

Claro está para nós que Hopper escolhia assuntos que estão em si mesmos, em silêncio: ruas desertas, casas vazias, trens imóveis, segmentos despovoadas de cidades e vilas, fábricas ociosas, barcos abandonados, faróis anacrônicos, casas oníricas. Mas a iconografia é trabalhada de modo dramático para provocar no espectador a consciência do silêncio. *Approaching a City* (1946) é presumivelmente uma vista de um trem em movimento, uma vez que se aproxima de um túnel antes de uma fileira de fábricas e edifícios de escritórios. Mas não há nenhuma sensação desse presumível movimento, pois não se avista absolutamente nenhuma vida, tudo está parado, e a imagem um instantâneo fotográfico.

Os diversos edifícios que aparecem na obra de Hopper ganham ênfase na quietude, em grande parte, devido à natureza da própria arquitetura, mas também através da formalidade e nudez extrema intensificadas na pintura, pelas janelas e portas que dão vistas para seus interiores vazios, pela suposição de que se há alguém em seu interior, este alguém nos está espiando por traz da cortina, pela sensação de mistério provocada pelo jogo entre luzes apagadas e uma luminosidade que vem de algum recanto da casa, enfim pelo suspense que provoca em nossa expectativa.

Influenciado pelos estudos psicológicos de Freud e pela teoria intuicionista de Bergson, Hopper retratou com subjetividade a solidão urbana na vida moderna, causando ao observador um impacto psicológico. Realista imaginativo, é assim que a maioria dos biógrafos e críticos da arte o concebem. As imagens de um tempo remoto nas suas paisagens rurais evocam a nostalgia pela “idade de ouro”, situada antes da revolução industrial. As paisagens urbanas são melancólicas e iluminadas por uma luz estranha. Os edifícios, geralmente enormes e vazios, assumem um aspecto inquietante e a cena parece ser dominada por um silêncio perturbador. Expressão de solidão, vazio, desolação e estagnação da vida humana, expresso por figuras anônimas que jamais se comunicam e pelos ícones da topologia da vida moderna norte-americana (hotéis, cafeteria, bar, vagão de trem, estradas, teatro, cinema, salas de espera).

Artista solitário, melancólico, individualista, nostálgico; transcendentalista e espiritualista de inspiração em Emerson; incluído entre os descontentes da modernidade, seus poetas preferidos foram Goethe, Baudelaire e Verlaine; objetivo na forma e subjetivo ao expressar a arte do sonho, inspirado em Freud, pintor da experiência da alienação urbana, são algumas das noções que aparecem ao longo dos diversos estudos sobre Edward Hopper. Eu o colocaria ainda no reino dos artistas saturninos. Através da teoria das correspondências entre psicologia e astrologia, o temperamento influenciado por Saturno (tendente ao melancólico, ao solitário, ao contemplativo) contrapõe-se ao temperamento influenciado por Mercúrio (de inclinação para as trocas, o comércio e a destreza). Os antigos nos ensinam – diz Ítalo Calvino (1990: 64) que o temperamento saturnino é próprio dos artistas, dos poetas, dos pensadores. “A literatura jamais teria existido se uma boa parte dos seres humanos não fosse inclinada a uma forte introversão, a um descontentamento com o mundo tal como é, a um esquecer-se das horas e dos dias fixando o olhar sobre a imobilidade das palavras mudas.”

Segundo Agamben, por sua vez, o temperamento saturnino tem sido vinculado à convivência com o fantasma. Isso fica evidente, diz o filósofo italiano, na passagem do *Trattato della nobiltà della pittura* (1585) de Romano Alberti, que foi muitas vezes citada na história do conceito de melancolia, sem que se ressaltasse que, mais de quatro séculos antes da psicanálise, já lançava as bases de uma teoria da arte entendida como operação fantasmática:

Os pintores tornam-se melancólicos - escreve Romano Alberti - porque, querendo eles imitar, importa que mantenham os fantasmas presos no intelecto, e que os expressem da mesma maneira como antes os tinham visto presentes; e isso não só uma vez, mas continuamente, sendo esse o seu exercício; é por manterem de tal modo a mente abstrata e separada da matéria que surge a melancolia, que, porém, segundo Aristóteles, significa engenho e prudência, porque, conforme diz o mesmo, quase todos os engenhosos e prudentes foram melancólicos. (2007: 52)

Melancolia e atividade artística encontram-se sob o signo do *Spiritus phantasticus*, continua Agamben (2007: 52). “Corpo sutil que não apenas proporciona o veículo dos sonhos, do amor e dos influxos mágicos, mas aparece também íntima e enigmáticamente ligado às mais nobres criações da cultura

humana.” É, portanto, na associação tradicional da melancolia com a atividade artística que se encontra justificativa para a exacerbada prática fantasmática do artista.

Hopper pintou fatos que, em si, são imagens reconhecíveis na vida cotidiana. Porém, segundo William C. Seitz (*apud*. O’ Doherty, 1974: 20), as composições surgem de uma síntese de observações, impressões e pensamentos; elas são planejadas com cuidado e intelectualmente, e tomam forma dentro de uma linguagem pictórica preconcebida. “É difícil de definir como eles acontecem”, disse Hopper de seus quadros. É um “longo processo de gestação na mente e a emoção subindo.” Para esclarecer mais, Hopper se reporta a passagem de Goethe, que mencionamos acima: “o propósito de toda atividade literária é a reprodução do mundo como se fosse reflexo do mundo que está dentro de nós”.

Para mim, isso aplica-se à pintura a partir da memória. Lembrar e esquecer, aparentemente colaborou para eliminar os detalhes, enfatizando aspectos importantes, e privando cenas da sua especificidade. Por esse processo, a afirmação generalizada é disfarçada como um particular, e um rigor conceitual empurra suas energias para os aspectos que, normalmente, são requisitados pela abstração. ‘É muito bom copiar o que se vê’, escreveu Degas. Mas é muito melhor desenhar o que se manteve na memória. É uma transformação na qual a imaginação colabora com a memória. Só se reproduz o que impressionou, isto é, o necessário. Assim, as recordações e a invenção são liberadas da tirania da natureza (Hopper *apud* O’ Doherty: 1974, 20).

Na interpretação de O’ Doherty, as palavras-chave nessa concepção de estética são: “íntimo”, “sensações”, “personalidade” e, na sequência, a tentativa de fechar a lacuna entre fato e ideia, entre sensação e experiência, entre memória e presente: “Acho que a intrusão desses elementos não é a parte mais interessante – disse Hopper – mas a inevitável obliteração e substituição da visão do próprio artista, à medida que prossegue”. A ideia de que o nascimento de um quadro envolve uma espécie de morte não é nova – lembra O’ Doherty - mas Hopper explicou como se dá seu processo.

A luta para evitar essa queda (decay) é, eu penso, o destino comum de todos os pintores (...) Você começa com a tela e você tem uma ideia aqui em cima (disse ele, batendo na cabeça). Não é muito claro, mas tem definição. Assim que você começa a colocar na tela, cada elemento concreto vai se afastando da ideia. Você não pode projetar sua mente para a tela porque há coisas concretas que interferem, coisas técnicas. Há uma declinação (decaying) de sua ideia original. (Hopper *apud* O’ Doherty: 1974, 20).

Desta maneira, o significado do fato pintado é inacessível, embora implícito. Nos quadros de Hopper, a representação não constitui uma reprodução unívoca do real ou nem uma separação clara entre real, imaginário e representação. É um jogo entre pedaços dispersos no mundo e um modo de reuni-los, cada qual se refletindo reciprocamente no mundo das correspondências. Quadros dentro de quadros como vemos em René Magritte. Quadros de paisagens vistas através das janelas abertas para o espaço lá fora; janelas sem vidro nas fachadas das casas que enquadram uma cena no espaço privado visto do lado de fora; quadros do sol no chão do quarto ou na parede externa da casa; subjetividade do artista refletida nas personagens (tem-se afirmado que Hopper, um dos grandes retratistas de mulheres, pintava sempre a mesma – Josephine, sua esposa e modelo – e que todos os retratos são projeções do próprio “eu” do artista); enfim, os espaços estão misturados, a realidade é aquela retratada no olho do artista, imagens da realidade refletidas no espelho, elas próprias não são a realidade, ganham realidade na obra do artista.

É a arte que leva o artista a descer em si mesmo e interrogar a própria alma, evocar as lembranças, despertar os sonhos do paraíso perdido, acordar os fantasmas para salvar os vivos (lembrando aqui Freud), levantar os mortos com a promessa de redenção, lembrando aqui Walter Benjamin. Hopper fala da queda (decay), processo no qual a ideia original, a visão inicial do fato, vai se decompondo (decaying) à medida em que entram, como intrusas, a memória e a imaginação. Queda, decadência, declínio, como tradução de *decay*, nada seria mais sintomático para um poeta saturnino. Velaine homenageou Baudelaire nos *Poèmes saturniens* (Junqueira, 2000: 79) - E soluçando, / Pálido, quando / Soa a hora, / Recordo todos / Os dias doudos / De outrora (Almeida, 1944: 19) -, o poeta do tormento humano, sem repouso no abismo de sua angústia, cuja fonte é a noção de queda, a expulsão do homem do paraíso. “Teoria da verdadeira civilização. Ela não está no gás, nem no vapor, nem nas mesas giratórias, mas na atenuação das marcas do pecado original” (Baudelaire, Fragmento 58 de *Meu coração a nu*, apud Junqueira, 2000: 34).

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte, 2007.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Paralelamente a Paul Verlaine*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.
- ALMEIDA, Manuel pires de. Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado seiscentista (1633). Organização e Introdução de Adna Muhana. São Paulo: Editora da USP / FAPESP, 2012.
- BAUDELAIRE, C. *Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 51. <http://150.164.100.248/profs/sergioalcides/dados/arquivos/baudieflores.pdf>
- BOTTON, Alain de. *A arte de viajar*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, 2012.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 64-65.
- CORBAIN, Alain. *Histoire du silence*. De la Renaissance à nous jours. Paris: Albin Michel, 2016.
- DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Albex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- ELIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Ática, 1989.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Caráter*. Trad. Sarmiento de Beires e José Duarte. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1950. eBooksBrasil.com
- EMERSON, Ralph Waldo. *Natureza*. Trad. Davi Araújo. Dracaena, 2011. Site: LeLivros.Info
- EMERSON, Ralph Waldo. *ESSAY IX The Over-Soul (1841)*. <http://www.emersoncentral.com/oversoul.htm>
- ESCOBAR, Escobar. Elogio del silencio. La resistencia en el tiempo del mercado. *Huellas*. Búsquedas en artes y diseño. N. 3 / Año 2003 / Páginas 60-65. Mendoza.
- FLORES, Maria Bernardete Ramos. O corpo das imagens de Jesus no modernismo: a propósito do espiritual na arte. In. KNAUSS, Paulo e MALTA, Marize. *Objetos do Olhar*. História e Arte. São Paulo: Rafael Copetti, 2014, pp. 156-189.
- _____. Sobre os místicos modernos a propósito de Xul Solar. *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. v. II, p. 35-57, 2012.
- HASKELL, Barbara et all. *Modern Life. Edward Hopper and His Time*. Hamburg: HST HORDBANK, 2009.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Elliot, Dylan Thomas*. Três visões de modernidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- KIERKEGAARD, S. O desespero humano. Trad. In: *Os pensadores*. Trad. Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- KRANZFELDER, Ivo. *Hopper*. Vision de la réalité. London: TASCHEN, 2006.
- LE BRETON, David. *Do silêncio*. Trad. Luís M. C. F. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- LEVIN, Gail. *Edward Hopper: an intimate biography*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- O'DOHERTY, Brian. *American Masters*. The voice and the Myth. New York: Random House, 1974.
- O'DOHERTY, Brian. *Hopper's silence*. A Film Memoir by Brian O' Doherty. New York: Whitney Museum of American Art, 2012.
- ORTEGA Y GASSET. *El espectador*. Madrid: Alianza Editorial, 1929.
- OTTINGER, Didier. Les fantômes de Hopper. *Hopper. El cine y la vida moderna*. Madrid: Simpósio promovido pelo Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012.
- PICARD, Max. *Le monde du silence*. Paris : Presses Universitaires de France, 1954.
- RENNER, Rolf G. *Hopper*. Taschen, 2006. <https://www.youtube.com/watch?v=FthU4hERLHk&t=1549s>
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In. *A vontade radical*. Estilos. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SOUTER, Gerry. *Edward Hopper*. Light and Dark. New York: Parkstore Press International, 2007. (kindle)
- WARD, Joseph Anthony. *American Silences*. The realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper. New Brunswick (U.S.A) and London: Transaction Publishers. (U.K.), 2010. https://play.google.com/books/reader?id=OLcEEagJYboC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA168.w.0.1.0
- WESTHEIDER, Ortrud and PHILIPP, Michael. *Modern Life. Edward Hopper and his Time*. Hamburg: HST HORDBANK, 2009.

Notas

* Professora Titular em História Cultural da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsa de Produtividade 1B do CNPq. A pesquisa contou com a colaboração de Daniel Dalla Zen (Bolsa de Auxiliar Técnico / CNPq) e Poliana Santana (Bolsa de Iniciação Científica / CNPq) mbernardete@gmail.com

¹ As citações extraídas das obras de referência, publicadas em inglês ou em francês, são de minha livre tradução.

² Agradeço a Vidal Laurent pela indicação dessa referência.

³ Para maiores informações sobre os místicos do século XIX (Flores, 2012).

⁴ Aqui, me vem à lembrança o pequeno livro de Didi-Huberman (2011). Enquanto os holofotes fascistas, que pretendem tornar tudo visível, ofuscando as experiências e as lembranças um tanto pungentes do passado, o sol nas telas de Hopper iluminam com uma claridade misteriosa que nos leva a imaginar mundos invisíveis por trás do aparente cotidiano.

⁵ Para mais informações desse movimento espiritual do modernismo. (Flores: 2014).

⁶ *Canção noturna do viandante / Sobre todos os cumes quietude / Em todas as árvores mal percebes um alento. / Os pássaros emudecem na floresta / Espera só um pouco, / Breve, também descansarás.* (Tradução <http://poemasetonetos.blogspot.com.br/2009/05/cancao-noturna-do-viandante-sobre-todos.html>).

Artigo recebido em outubro de 2016. Aprovado em janeiro de 2017.