

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
ARTES VISUAIS

EDWARD HOPPER (1882-1967)

ENTRE A MELANCOLIA E A NOSTALGIA: A EXPERIÊNCIA DO VAZIO

Orientanda: Vitória de Mello Galhardo

Orientador: Prof. Dr. Fernando José Amed

RESUMO

A nostalgia pode ser considerada por muitos como um sentimento irrelevante, daqueles que são saudosistas, vivem do passado e se fecham ao presente. Parte desse julgamento pode ser verdade, porém tal sentimento é tão importante a ponto de nos formar como indivíduo, portanto influenciando a forma com que passamos isto externamente.

A nostalgia não possui exatamente uma estética, mas pode ser percebida a partir da ativação da memória. Edward Hopper (1882–1967), pintor reconhecido como um dos principais artistas do realismo americano do início do século XX, mantém esse temperamento individualista em sua vida e obra. O que difere seu trabalho de tantos outros realistas é sua forma pessoal de criar uma ambientação que torna a representação direta de locais internos e externos desse período em algo do imaginário individual, transformando o espectador em um *flâneur*. O que faz persistir a nostalgia é a insistência do artista de manter o tema de suas obras, desde o início de sua carreira, parado no tempo, sempre relutante às novas técnicas e movimentos artísticos.

PALAVRAS-CHAVE: Memória, nostalgia, individualismo, indiferença, lembrança.

ABSTRACT

Nostalgia can be considered by many as an irrelevant feeling, of those who are longing, live from the past and close themselves from the present. Part of these judgment and be true, however such feeling is so important at the point to mold ourselves as

individual, therefore influencing the way in which we pass this externally.

Nostalgia does not have an aesthetic, but it can be noticed starting from the memory activation. Edward Hopper (1882-1967), painter known as one of the main artists from the American Realism in the beginning of XX century, keeps this individualistic temper in his life and work. What really differs his work from so many realistic works is his personal way of creating a setting which turns into a direct representation of internal and external places of this period in something from the individual imaginary, transforming the spectator into a *flaneur*. What make nostalgia persists is the artist's insistence in keeping his work's theme, since the beginning of his career, frozen in time, always reluctant from new technics and the new avant-garde.

KEY WORDS: Memory, nostalgia, individualism, indifference, remembrance.

INTRODUÇÃO

O meu interesse pelo assunto e a questão sentimental da nostalgia vem aqui como uma atenção pela exploração de alguma “estética” que possa servir como referencia para minha própria produção artística. Ter Edward Hopper como objeto de pesquisa é algo diferente por ser pouco discutido sobre sua obra e conceitos, talvez seja porque era ofuscado por outros artistas vanguardistas revolucionários, já que nunca ousou levantar maiores questões ou questões controversas, se tratando sempre da representação realista; mas em seu caso há algo a mais, e bem mais subjetivo do que apenas representação.

Meu objetivo aqui é identificar o que é que de fato pode se remeter a nostalgia em suas obras, visando analisar imagetivamente elementos que se refiram a uma memória universal, ou seja, elementos que combinados ou separados podem ser associados a uma memória comum. Elementos que possam ativar uma lembrança, (que, porém nunca será a mesma, pois toda memória é individual) seja mesmo fora de sua época, localidade e realidade, pois aqui, não se trata necessariamente de incorporar a tela pelo seu contexto histórico ou social (que é relevante para entender a visão de Hopper, mas não para ler sua obra), basta se permitir ver pela forma que o artista a cede.

NOSTALGIA COMO UM TEMA DE PESQUISA

Difícilmente paramos para relembrar e refletir sobre nossas memórias. Aqueles que fazem não são racionais e não vivem “neste mundo”, vivem iludidos por provavelmente

uma ideia utópica inexistente, como é assim descrito o romântico nostálgico que não se encaixa socialmente em seu tempo. Aos níveis mais extremos a nostalgia volta a ter a clássica acepção do romantismo se tornando uma doença, mas não podemos rejeitar o fato de que inevitavelmente cada indivíduo é essencialmente um indivíduo sendo/agindo/pensando de determinada maneira por ser constituído de memórias carregadas de consequências e reações refletidas em si mesmo e ao seu redor.

Ser nostálgico é também ser individualista, pois as memórias e lembranças de cada um são únicas, mesmo sendo originadas de um mesmo momento. Esta é outra questão em que a nostalgia é vista como um sentimento desnecessário em relação às convivências atuais em sociedade, pois a que deve ser relevante é a visão generalizada. Porém, como se refere à pesquisa “*The Past Makes the Present Meaningful: Nostalgia as an Existential Resource*”, que a partir de estudos psicológicos atrela o pensamento nostálgico como um sentimento que influencia positivamente o contato social e aumenta a sensação de “sentido da vida”. “Estudos anteriores demonstram que a nostalgia é principalmente uma emoção social, (...) e relações sociais são um componente importante de perceber a vida como significativa (...)”¹ (ARNDT, 2011, p. 638). Já no caso desta pesquisa, relacionado ao tema da nostalgia e sua relevância sobre o caráter individual, o objeto de estudo será Edward Hopper, um pintor do realismo americano que vê e representa a sociedade de uma forma muito particular aos seus contemporâneos. Sua obra é sobre si mesmo, a maneira que entende e processa a relação social e espacial principalmente nos anos 1920, 1930 e 1940 em meio ao processo de urbanização e avanço tecnológico, podendo ser totalmente transpassada para os dias atuais de forma não idealizada e realista, ainda que poética, profunda e muito sensível.

MELANCOLIA E NOSTALGIA EM HOPPER

Tendo Edward Hopper nascido em 1882, ele ainda reflete parte da nostalgia de sua infância no fim da era vitoriana em Nyack (NY) e o crescimento em meio ao desenvolvimento urbano em Nova Iorque. A lembrança das casas de madeira que constituíam uma construção específica com muitas janelas e uma varanda externa, o Rio Hudson que contorna a cidade, mistura com o ambiente metropolitano e duvidoso em que passa a viver, criando um contraste perceptivo, mas silencioso ao mesmo tempo, uma cena

¹ Tradução livre

que se mantém no seu imaginário. Como se refere o seguinte trecho, Hopper transforma sua lembrança em pinturas: “(...) O ambiente agora está perto de casa, de novo, uma sugestão à Nyack vitoriana, mas as casas iminentes são como um plano de fundo e o gramado um palco.”² (LEVIN, 1998, p. 131).

Paul Ricoeur (1913-2005) analisa essa sensação, de perceber uma lembrança e perceber a lembrança como uma imagem já construída:

E se, por uma análise eidética apropriada, se verificasse ser possível dar conta da diferença essencial entre imagem e lembrança, como explicar seu entrelaçamento, e mesmo a confusão entre ambas, não só ao nível da linguagem, mas no plano da experiência viva: não falamos de lembrança-imagem, e até da lembrança como de uma imagem que fazemos do passado? (RICOEUR, 2007, p. 61)

Sendo um pintor que só se destaca plenamente por volta dos anos 1930, no início do século XX quando se “inaugura” o modernismo, ele se mantém fiel a sua técnica e métodos e não se “atualiza” conforme as vanguardas da época, nem mesmo cede ao movimento realista americano no qual faziam parte seus professores e colegas. Hopper é muito confundido como membro da *Ashcan School* ou “*The Eight*”, mas nunca admitiu fazer parte de ambos os grupos reconhecidos por retratar a realidade americana com o objetivo de criar um movimento legítimo e não mais um exportado da Europa; sua representação da cidade era realizada com outro espírito. Sua permanência em uma única temática será uma questão muito citada em várias ocasiões, pois é o que mantém a obra de Hopper dentro do caráter nostálgico, como se fosse vivido e revivido em sua memória a mesma época regularmente enquanto no resto do mundo as vanguardas artísticas sofriam interferências a todo o momento.

A questão histórica é uma grande influenciadora na temática de Hopper. As evoluções tecnológicas, o crescimento da cidade, as duas grandes guerras que presenciou, causou não só no artista, mas em boa parte da população que passa a viver um momento de menos estabilidade, um certo desinteresse pela vida na cidade; a população se torna alienada. A nova era moderna neste meio cria um fenômeno no qual o homem é banalizado, ali existe uma grande quantidade de grupos realizando um trabalho repetitivo e exaustivo em um ambiente tão movimentado quanto sua própria vida; quando chega a um ponto onde o homem não tem mais controle do que produz, nem da sua rotina, ele tem a necessidade de ser alienado. Neste contexto, diferentemente de uma vida no campo, a

² Tradução livre

questão da rotina e do cotidiano é transformada quando a cidade se torna um espaço para se circular; o ato andar pela cidade se torna um hábito onde as pessoas se mostram como o *flaneur* e se distanciam ao mesmo tempo em que são obrigadas a viverem juntas as outras. Esse é o retrato que existe e permeia o tema representado por Hopper, onde a distração do mundo é uma necessidade. Mundo este que parece deslocado completamente junto às pessoas que estão incluídas dele. Pois existe o lado caótico e movimentado da cidade, mas surpreendentemente, o que é passado é um lado pouco comum de uma cidade parada, como se o pacato dia-a-dia rural fosse transferido para um lugar oposto estruturalmente. Esse ponto trás uma percepção de inocência e da solidão como escolha, que se verifica dentre todas as informações e configurações de uma cidade em meio a vitrines, carros, bondinhos, *outdoors*, barulhos das mais novas invenções. Mas não no universo de Hopper, lá não existe a exacerbação do movimento e da vividez de uma metrópole.

Hopper, que apesar de não ter sofrido deficiências, traumas ou grandes infelicidades em sua vida como ocorre com tantos artistas, mantém um constante enfado sobre sua vida aparentemente sem motivo; este é transformado em sua visão da realidade americana, uma visão não otimista, nem pessimista, mas indiferente com o que acontece ao redor, talvez um sentimento semelhante à depressão. Essa tradução é construída detalhadamente por Hopper e o acompanha seja na representação do local como em “*House by the Railroad*” (1925) (fig. 1), na representação das horas do dia em “*Seven A.M.*” (1948), ou na representação das estações em “*Summer Evening*” (1947). É nesse subjetivismo incluído nos detalhes que causa uma impressão mais peculiar sobre obras realistas, o que difere Hopper dos artistas do Realismo Americano. Também pode ser dado como exemplo dentro mesmo movimento o pintor Andrew Wyeth com um caráter mais obscuro.

Sobre a questão pessoal da lembrança, Hopper não representa simplesmente a realidade como é, mas sim da forma que vê e subentende, transformando em algo tão mais real e ao mesmo tempo interiorizado de sua própria imaginação, o que faz resultar em imagens já existentes e familiarizadas, trazendo a característica pessoal da nostalgia que automaticamente conseguimos associar internamente com nós mesmos de uma forma a se reconhecer. “Ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si.” (RICOEUR, 2007, p.107)

O tema tão intimista que Hopper trata em suas obras é transmitido quando existe a abertura de nos posicionarmos na ação das figuras do quadro e quanto observador da cena, ao mesmo tempo externo a obra; no entanto todas essas ações tem seu resultado semelhante e sem necessitar de nenhuma explicação, incorporamos a sensação alienada de

estar e não estar presente no momento, justamente por se tratar de algo real, mas com um mistério que paira no ar e é difícil de ser assimilado a primeira vista. “Hopper faz do olhar do espectador o tema de quase todas as suas telas” (KRANSFELDER, 2000, p. 37).

Quando se era comentado de Edward Hopper pelos que o conheciam, sua introversão era o que mais o definia, seja em meio aos grupos de artistas que frequentava ou por sua própria esposa Josephine Verstill Nivison Hopper, ou apenas Jo; o que se vê em seus quadros é seu cotidiano e temperamento espelhado.

Aqui abro um importante espaço para enfatizar que as questões trazidas pelas obras de Hopper (assim como particularmente as vejo), quando se sobressai a solidão, pode não ser apenas por um fator negativo, mas também uma necessidade, como já citado historicamente há momentos em que a importância de se isolar consigo mesmo é quase tão importante quanto os momentos de sociabilidade. O momento de pessimismo é real, mas a oportunidade de apreciação da solidão é acima de tudo o mais primordial, por isso a necessidade da nostalgia e da melancolia.

ASPECTOS DA VIDA DE HOPPER

Edward Hopper nasceu em 22 de julho de 1882 em Nyack, NY e faleceu em 15 de maio de 1967 aos 84 anos. Sua educação artística foi formada pela NY School of Art de 1900 a 1906, na qual durante seus estudos, trabalhava como ilustrador, o que foi mantido com sua infelicidade até alcançar o reconhecimento por suas pinturas. A ilustração para Hopper não fazia sentido, pois aquela representação publicitária idealizada da sociedade americana era totalmente o contrário do que via e entendia. “Eu sempre fui interessado em arquitetura, mas os editores queriam pessoas acenando.” (LEVIN, 1998, p. 139). Juntamente com as ilustrações, Hopper mantinha sua produção artística, primeiramente influenciado pelo seu professor Robert Henri, já reconhecido como um grande precursor do realismo americano, e também por meio de suas viagens à França entre 1906 e 1910, na época, principal localização dos artistas e das vanguardas emergentes, principalmente cubistas, para qual, Hopper não fazia questão em estudá-las ou sequer saber do que se tratava. “(...) durante sua estadia em Paris o pintor mostrara indiferença, para não dizer ignorância, em relação à vanguarda europeia.” (KRANSFELDER, 2000, p. 179)

Hopper se encanta pelo impressionismo e as paisagens francesas além de já apreciar a cultura e a língua francesa antes disso. Muitas das características das primeiras obras de Hopper foram constituídas a partir do conceito da composição realista e

retratando a arquitetura e os ares franceses, não do centro de Paris, mas as cidades provincianas. Esse aspecto da arte europeia o acompanha por toda sua carreira como pintor. É lá que Hopper inicia essa percepção de quando anda pela cidade entre os cafés e “*grands boulevards*” como um *flaneur*, e com essa visão da cidade é que mantém em sua memória cenas de relanço que são passadas em seus quadros.

Robert Henri (1865 – 1929) foi um dos precursores da Ashcan School. O grupo de artistas pouco definido, dentre eles os mais relevantes eram Henri, John Sloan (1871-1951), William Glackens (1870-1938), George Luks (1866-1933), Everett Shinn (1873-1953). O grupo era intencionado a produzir uma arte legitimamente americana, fugindo dos princípios do academicismo, evidenciando os cantos marginalizados e bairros mais pobres de Nova Iorque. Partes desses artistas também trabalharam como ilustradores publicitários. A relação entre a representação publicitária e a representação artística como conceito, e analisando lado a lado uma pintura de um artista da Ashcan School e de Edward Hopper, existe uma diferença grande de composição e de representação do cotidiano na cidade. A leitura de uma cidade efervescente que nunca para, não é uma leitura que existe em Hopper, a visão publicitária da exaltação, da velocidade, da quantidade, pode ser percebida em uma obra de John Sloan, por exemplo, mas a mesma cena vista por Hopper é representada subjetivamente, o que não deixa de ser uma representação, mas vinda da sua memória e imaginação.

O fato de Hopper nunca ter sofrido grandes angustias em sua vida, pelo contrario, ter tido desde o princípio apoio de seus pais, colegas, professores e de Jo, e mesmo assim reagir de forma tão avulsa e absorva a interações sociais significa então que de alguma forma os fatores externos o afetaram por toda a vida. O tédio e a frustração da forma como vê e sente seu próprio tempo é maior do que sua realidade, sentimento comum entre os americanos em meio à industrialização das cidades, assim existe um apego maior ao passado nem tão distante.

Quando Edward Hopper obtém seu reconhecimento por volta de 1930, passa a vender diversas obras e tem sua primeira obra adquirida pelo MoMA, daí pra frente só avança em termos de técnica e composição como em sua obra mais famosa “*Nighthawks*” (1942) (Fig. 2). Quando entra nos anos 1950 e 1960 onde já se reconheciam artistas como Jackson Pollock e Andy Warhol, artistas revolucionários em questões materiais e conceituais, a relevância das obras de Hopper decai, pelo motivo de se manter para sempre em um quase *dèjà vu* que já saciara o mercado de arte. “[A] recusa de mudança poderia levar a crer que a pintura de Hopper é provinciana, ou então limitada aos aspectos acionais,

o que a tornaria numa pintura tipicamente americana, ao oposto da corrente internacional do pós-modernismo.” (KRANSFELDER, 2000, p. 179).

Sua relação com Jo era uma relação de opostos. Era sabido que os dois se envolviam em constantes brigas e discussões, mas também que um dependia do outro. Jo teve a mesma formação acadêmica que Hopper e também foi aluna de Henri. O esforço de Jo para alavancar o sucesso de Edward passa a ofuscar seu próprio trabalho como artista, chegando a um ponto em que ela se dedica totalmente a catalogação dos trabalhos de Hopper, divulgação, anotações, além de sempre o motivar a arriscar outras técnicas e temáticas. Eram trocadas caricaturas satíricas e provocativas, mas também eram trocados poemas escritos em francês entre os dois.

Entre aqueles que privaram da intimidade de Hopper, seu temperamento introvertido era o que chamava a atenção, seja em meio aos artistas que convivia e até junto de Jo; ambos sentavam isolados e com interações limitadas em eventos e encontros. A imagem de Hopper era contrária à imagem comum do “artista”, não gostava da vida boêmia e não se incluía em grupos propostos a se dedicar a um movimento. É aí que sua relação intimista é representada e é transpassada externamente. A visão de Hopper sobre como entende a forma que trabalha e o que entende do princípio do que é uma expressão artística é bem afirmada por ele: “Uma arte grandiosa é a expressão exterior de uma vida interior do artista, e essa vida interior resultará em sua visão pessoal do mundo”³. (LEVIN, 1998, p. 460).

ASPECTOS DE SEU PROCESSO CRIATIVO E QUESÕES GERAIS DAS OBRAS

Ainda em 1962, Hopper dizia: “Acho que ainda sou um impressionista”⁴. A influência que teve sobre os impressionistas de Paris, manteve como um estilo de composição aderindo a sua obra.

Sua obra é sobre seu próprio temperamento, mas o que não significa que tinha facilidade em produzir. A dedicação de Hopper o faria levar meses para realizar uma de suas obras, juntamente com muitos estudos minuciosamente detalhados com indicações e anotações. Em diversos estudos e esboços de Hopper, são claramente notáveis as feições dele e de Jo como modelos para as figuras humanas que se tornariam o aspecto principal e mais marcante, mas também o que causa a maior indiferença em suas pinturas. Essa

³ Tradução livre

⁴ Tradução livre

questão remete a personalidade do próprio artista, que inclui sua vida pessoal no processo de estudo e execução das obras.

Em 1900 Hopper inicia seus estudos de ilustração na New York School of Art por cinco anos e trabalha como ilustrador para agências de publicidade, trabalho que seguia realizando infeliz como já foi dito; Hopper não compreendia a maneira de representação idealizada que era obrigado a fazer. "Talvez eu não seja muito humano, (...) o que eu queria fazer era pintar a luz do sol ao lado de uma casa." ⁵ (LEVIN, 1998, p. 139).

Hopper utilizou de várias técnicas, sendo o óleo a principal. De aquarelas a água forte, as quais proporcionaram um grande progresso em seu reconhecimento como artista e na consolidação de seu estilo. E mesmo tendo seu sucesso um pouco tardio, suas pinturas marcam sua característica plástica, temática e contemporânea da alienação, uma estética que só foi se aprimorando e onde pode se perceber uma unicidade. Apesar de não serem focados valores realistas como técnicos, os valores realistas compositivos são os mais relevantes.

(...) Clement Greenberg, o mais importante crítico de arte americana, escreveu o seguinte, por ocasião na exposição anual do Museu Whitney, em dezembro de 1946: 'É necessário imaginar uma nova categoria para definir o que faz Hopper. Os seus meios técnicos não têm originalidade, são impessoais e de uma grande mediocridade. Mas o seu sentido de composição basta (...)'. (KRANSFELDER, 2000, p. 177).

Majoritariamente Hopper pinta lugares inexistentes, podendo ser inspirado por locais reais, mas que na sua execução é transformado, o que causa uma impressão de um lugar também conhecido ou visto de relance por um segundo, mas que na verdade foram tirados da cabeça do artista e nem percebemos, pois tudo é composto por elementos comuns e cotidianos. Os títulos das obras de Hopper são bem previsíveis e descrevem o que se passa na tela, característica comum entre os realistas. No entanto, junto com a peculiaridade da sua obra, o título nos diz quando, onde e em que hora se passa aquele momento, permitindo que o observador possa emergir e reconhecer o universo que, no entanto não existe. Tudo tem uma noção de reciprocidade, o que é passado de Hopper para a obra, é passado da obra para quem a observa. Portanto tudo é descrito de forma objetiva, contrastando com a composição subjetiva.

Hopper não representa a época de forma crítica, nem o movimento artístico nem a sociedade. Não reproduzia cenas fortes acusando o mal da guerra e seus efeitos na

⁵ Tradução livre

população, nem produzia como reação a escola clássica de pintores. É com uma simplicidade e casualidade que na seguinte afirmação, Hopper desmistifica o seu trabalho como uma tradução de uma obra inteiramente crítica ou de acusação social, ou em defesa de alguma vanguarda:

“Há pouco a dizer sobre isso. Foi completamente improvisado por memórias de vislumbres de salas vistas da rua ao lado leste em minhas caminhadas naquela parte da cidade. Nenhuma implicação foi destinada a qualquer ideologia relativa aos pobres e oprimidos. O próprio interior era meu principal interesse – simplesmente um pedaço de Nova Iorque, a cidade que tanto me interessa, nem há a derivação da chamada “Ashcan School” com a qual meu nome foi às vezes erroneamente associado” ⁶ (LEVIN, 1998, p.138).

SOBRE OS CONCEITOS DA MELANCOLIA E NOSTALGIA

Quando se trata de uma pesquisa ou mesmo no momento em que nos sentimos nostálgicos, juntamente a esse conceito/sentimento parecerá também inevitavelmente o conceito e sentimento de melancolia; ambos se referem à tristeza e lamentação de ter que conviver em um ambiente contrário a todos os princípios que acredita, com o sentimento de exclusão e deslocamento de tudo a sua volta, tendo que, de alguma forma, em algum momento existir um escapismo. Porém se formos repensar e caracterizar os dois princípios em si, esta forma com que cada um lida com tal problema é muito singular, pois o que os difere é justamente sua práxis.

Muitos antes, mesmo do Romantismo onde este sentimento era idealizado, no século V a.C a melancolia foi considerada como doença tendo a causa a bílis-negra, no qual o seu desequilíbrio causava a discrasia, alterando o humor do indivíduo e o levando a um estado melancólico. Esta derivação vem do Grego *μελαγχολία* - *melancholía*; que significa literalmente bílis-negra, de *μέλας* - *mélas*, "negro" e *χολή* - *kholé*, "bílis". No momento em que a tristeza passa a ser patológica, a mudança de humor para um estado de indiferença e desgosto constante leva o indivíduo a o que hoje se assemelha a depressão, sendo diagnosticada como doença, e comprovado os tratamentos e cura. No entanto a depressão não é a tristeza e seu oposto não é a alegria, mas sim a disposição e o vigor em realizar atividades comuns do dia-a-dia e realizar atividades que supostamente dariam prazer, sem estes estados de espírito o indivíduo passa a não ver um propósito na vida. Voltando as origens do conceito e experiência da melancolia, das ultimas décadas do

⁶ Tradução livre

século XVIII às últimas décadas do século XIX, o Romantismo tendo como foco a Europa, explora em seus diversos meios artísticos a exaltação desse sentimento. Como mencionado anteriormente no movimento romântico, a melancolia era um sentimento que enaltecia o artista, pois este sofria lutando pelo seu propósito. Dando como exemplo uma das obras mais conhecidas, se não a mais conhecida de Wolfgang von Goethe, *Os Sofrimentos do Jovem Werther* sendo primeiro publicado em 1774, se trata da angústia de Werther, personagem principal inspirado pelo próprio autor como personagem autobiográfico, que sofre pelo seu amor tão impossível que o levaria ao suicídio como forma de escape de uma vida que não teria mais sentido. A obra foi um marco do romantismo, influenciando vários leitores a também cometerem suicídio. Evidentemente opondo as questões racionalistas e iluministas do século XVIII, o romantismo seria marcado então pela superexposição das emoções e do individualismo, um sentimento de desgosto tão grande que qualquer maneira basta para cessar tamanho tormento.

Ao lado deste mesmo movimento, o sentimento causado pela distancia de algo que é direcionado a melancolia, é mais especificado pela nostalgia. Do grego *νόστος* - *nóstos*, "reencontro", e *ἄλγος* - *álgos*, "dor, sofrimento". Sendo um dos elementos que causa a melancolia dos românticos levando-a a uma doença, também é um sentimento independente. Se formos pensar na palavra “nostalgia”, no inglês *homesick* ou *homesickness*, numa tradução livre seria “saudades de casa”, já decompondo a palavra, *home* se refere a “casa” e *sick/sickness* se referindo a “doente/doença”. A nostalgia geralmente vem relacionada a algo familiar e rotineira, se isso é interrompido, o mesmo desgosto e sentimento de exclusão do mundo surgem dessa vez como uma posição de conforto, do prazer da lembrança e de mantê-la para si mesmo. O nostálgico é consciente de que o passado idealizado não pode ser trazido de volta

Hopper inconscientemente herda do romantismo a incompreensão e da era vitoriana a nostalgia, e quando juntados estes fatores irreais a seu realismo representativo, a sensação de deslocamento e estranhamento são inexplicavelmente perceptíveis à primeira vista.

Em obras de Hopper podem ser trazidas as teorias de Henri Bergson (1859-1941) e Marcel Proust (1871-1922) sobre a ativação da memória e a relação da personalidade quanto à seleção de imagens. A filosofia intuicionista de Bergson se trata primeiramente de uma negação ao determinismo do homem, afirmando então que tal linha de pensamento se dê a partir da intuição e da experiência interior de maneira direta e não por conceitos abstratos, exaltando a “dimensão espiritual do homem”. Em sua obra “Matéria e Memória”

primeiro publicada em 1896, Bergson descreve duas maneiras de se conhecer o objeto: mediante ao conceito, e mediante a intuição; o primeiro sendo o princípio de indução de dedução, duas lógicas metodológicas onde prevalece a descrição gradativa até chegar a um resultado; o segundo diz respeito à intuição imediata e o impulso vital, ambos proporcionando o conhecimento concreto e imediato, fazendo referência ao inconsciente. Sendo assim, a partir da intuição, a junção de espírito e matéria (conjunto de imagens), tem como resultado a memória. Sendo a memória uma faculdade de caráter individual, (também coletivo, mas individual, pois mesmo se tratando de um momento experienciado por diversas pessoas, cada uma terá uma memória singular) a forma com que a adquirimos é acumulativa e intencionalmente ou não, são “guardadas” aquelas que nos são mais “relevantes”. “(...) imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho.” (BERGSON, 1999, p. 11). Dessa forma, a variável maneira de como a imagem foi memorizada influenciará na maneira como reagimos a tal imagem, mesmo que esteja deslocada de sua forma original, (sendo muito propensa a ocorrer a “falsa memória”, já que a questão do acúmulo de imagens, tempo, e vários outros fatores podem criar uma lembrança que não existiu). “Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles.” (BERGSON, 1999, p. 16).

Marcel Proust, primo de Bergson, teve muito de suas teorias com referência para seus estudos relacionados à memória e psicologia. Em sua série de livros “Em Busca do Tempo Perdido” publicada em sete volumes entre 1913 e 1927, Proust expande o tema da “memória involuntária” que de acordo com ele continha a “essência do passado”. Ela se dá no momento em que elementos do cotidiano possuem a capacidade de evocar lembranças sem esforço consciente a partir de sugestões relacionadas. A psicóloga Marigold Linton (1936) se refere a tais elementos como “fragmentos preciosos”, sendo a partir destes que encontramos referências para construir o chamado “Palácio da Memória”, porém este através da “memória voluntária” onde conscientemente um *loci* pode ser reconstituído por meio da relação espacial e da recuperação do conteúdo memorial relevante para criar um espaço imaginário por meio de elementos de um lugar familiar. Grande parte do conteúdo da “memória involuntária” é ativado com relação a emoções positivas como o exemplo em “Em Busca do Tempo Perdido” a ativação da memória é verificada quando o narrador descreve o momento em que come um pedaço de bolo molhado em chá e a recordação de sua infância onde comia o mesmo é revivida, e por meio disso passa a se recordar da casa e então a cidade onde vivia. Em 1905 Proust seria internado em um sanatório por seis semanas para tratar neurastenia, uma exaustão mental psicológica na qual seria cuidada

pelo neurofisiologista Paul Sollier, (1861-1933) que criticava Bergson, pois não possuía conhecimento de neurofisiologia para comprovar suas afirmações mais filosóficas que científicas sobre o tema da memória e o inconsciente.

Sendo ambos contemporâneos, seus estudos sobre a memória em relação a Hopper, apesar da diferença metodológica, formam juntos o modo de leitura inconsciente das obras de Hopper, quando as percepções plásticas como cor, ângulo de visão, ambientação e os elementos representados repetidamente criam uma sensação diferente, mas familiar a cada obra. A filosofia de Bergson que parte da intuição pode ser considerada um experiência metafísica (da experimentação sobre um objeto como um todo), que se formos levar o termo à arte, temos artistas como Giorgio de Chirico (1888-1978), Giorgio Morandi (1890-1964). Apesar de Hopper não se basear na pintura metafísica, suas pinturas, aquarelas e águas-fortes possuem muito de seu caráter psicológico de um ambiente lúdico imaginário e é possível a comparação.

Em Proust e a memória involuntária a relação que se dá com Hopper é muito clara. Como dito a cima, boa parte dos ambientes criados por Hopper são imaginários e compostos por elementos familiares que costumam a aparecer em uma grande maioria de suas obras, como as casas de *mansard roof*, janelas de muita transparência, ângulo de visão deslocado etc... .A repetição do tema de Hopper e seu efeito podem ser confirmados pelo trecho de Sollier: “Memórias autobiográficas, portanto, podem por vezes corresponder a ‘reavivar estados anteriores de personalidade’.” ⁷ “*Le Problème de la Mèmoire*” (SOLLIER, 1900, p.68) in (BOGOUSSLAVSKY, 2009, p. 134). São estas questões que Hopper usa para sua composição e que também funciona para com o observador quase como uma cena de filme, estando o próprio observador dentro da cena, onde o ambiente continua além da moldura e as ações se eternizam.

(...) na medida em que se diz que a lembrança sobrevém como presença do ausente, pode-se dizer que ela é marcada negativamente, nos casos de evocação espontânea, involuntária, bem conhecida dos leitores da “Busca Proustiana” (...) a evocação já não é simplesmente sentida (*pathos*), mas sofrida. (RICOEUR, 2007, p. 55).

MELANCOLIA E NOSTALGIA EM HOPPER A PARTIR DE IMAGENS

⁷ Tradução livre

Como visto anteriormente a personalidade e individualidade de Hopper é passada de uma forma quase universal, fazendo com que mesmo se passando em outro século, o sentimento de solidão, indiferença e tédio se mantém dentro das obras e é transmitido ao espectador de forma que se torna um *flaneur*. Este é o aspecto que Hopper inclui em todos os seus trabalhos, seja passando em um ambiente interno, externo, ou quando são ambos evidentes e conflitantes. O olhar quase *voyerista*, aqui, longe de qualquer ideia de sexualidade, se dá assim que olhamos para o interior do quadro. O Lugar estranho é um lugar comum retratado, e Hopper representa isso de uma maneira quase fotográfica ou cinematográfica, ou simplesmente conforme um momento em que passamos como um transeunte e por um vislumbre podemos olhar através de uma janela aberta onde pode se ver um ambiente vazio sendo invadido pela luz do sol, até mesmo pessoas em suas respectivas situações enquanto se encontram sozinhas, ou com companhia, mas havendo uma interação mínima quase inexistente.

De um modo geral, existem certos elementos que Hopper utiliza em suas obras como indicadores dessa intimidade dele com a obra, causando uma enorme intimidade da obra com o observador e vice versa, no sentido de que somos deixados entrar num universo de desconhecidos sem qualquer impedimento, mas essa liberdade de aproximação vem com uma grande dificuldade de tentar estabelecer uma assimilação de consciência para com o local ou as pessoas que permanecem estáticas, além da percepção de um estranhamento já mencionado devido a vários fatores de composição. São os elementos que fazem a obra de Hopper ter uma unicidade temática e faz acontecer essa proximidade recíproca.



(Fig. 1) “House by the Railroad” (1925) ⁸

Além da temática da cidade, outro ambiente muito recorrente nas obras de Hopper são ambientes rurais, mas com perceptíveis interferências da tecnologia. A vista de baixo é a única que o artista nos permite ter a visão da velha mansão vitoriana através de uma linha de trem. O dia é muito claro e o céu é limpo, o sol é tão forte que deixa uma sombra pesada na lateral da casa. Este tipo de construção é bem comum, porém mais singelas, em Nyack, cidade onde nasceu; ainda hoje as casas possuem essas características. É chamada muito a atenção pelo formato do seu telhado, conhecido por *mansard roof*, é um modelo arquitetônico francês que no século XIX foi imigrado o estilo para os Estados Unidos. Este tipo de informação pode não parecer, mas tem uma importância especial, pois a arquitetura é um dos mais evidentes elementos que compõe a estruturas das pinturas de Hopper, ainda por ter sido influenciado pelas paisagens provincianas que remetem a sua infância. Nesta obra, até mesmo uma imagem do campo é silenciosa de uma forma sombria, podendo ser caracterizada pela referida representação cinematográfica onde o ângulo de baixo favorece a estrutura da casa e evidencia a linha de trem mas impede totalmente a passagem. Não se sabe se o local foi abandonado, ou se ainda passará algum trem. “*House by the Railroad*” foi a primeira obra de Hopper a ser adquirida pelo MoMA, em 1930.

⁸ Fonte: [//www.edwardhopper.net/house-by-the-railroad.jsp](http://www.edwardhopper.net/house-by-the-railroad.jsp)



(Fig. 2) “Nighthawks” (1942) ⁹

As janelas grandes e muito transparentes vindas do restaurante que toma toda a esquina são a fonte de única luz que ilumina a rua provavelmente do centro da cidade. As pessoas que se encontram no ambiente interno, parecem não se importar com sua aberta exposição, quase como numa vitrine. Dessa forma, assim como as figuras através da janela, nos tornamos vulneráveis como observadores, apesar de não haver nenhum sinal de outra presença no espaço. O ângulo de visão onde as construções cheias de janelas ao fundo e o bar em primeiro plano permitem a visão do *flâneur* que continua para além da moldura. Nesta obra também é percebido uma comparação com uma visão cinematográfica, onde as luzes contrastadas, os personagens em cena e a construção que compõe a obra, juntos, esses elementos criam também um ar de estranhamento. Por exemplo, o bar não possui sequer alguma passagem que de acesso ao ambiente interno e externo; não é possível ter um contato e captar a expressão das figuras ao balcão. Sem deixar de mencionar o período de execução, em meio a Segunda Guerra Mundial, fato que carrega um grande peso sobre o sentimento passado.

Aqui, o real, e o real a partir de Hopper é a visão dele sobre a representação dos lugares, uma extensão da vida do artista. O local que não existe, mas pode ser qualquer lugar.

⁹ Fonte: [//www.edwardhopper.net/nighthawks.jsp](http://www.edwardhopper.net/nighthawks.jsp)



(Fig. 3) “Rooms by the Sea” (1951) ¹⁰

Nesta obra o potencial de Hopper em relação ao impressionismo que estudara em sua ida a Paris é muito bem explorado. O seu interesse pelo efeito da luz do sol, principalmente em ambientes internos é muito distinto e característico de obras que se passam nas horas da manhã e da tarde. Pode-se relacionar esta obra a várias outras em que Hopper tem a intenção de pintar a luz do sol e nomeá-las por meio da hora do dia.

Em “*Rooms by the Sea*” a quietude e a peculiaridade surgem pelo espaço relativamente vazio, com mobílias encontradas no cômodo ao fundo, limpo e pela construção peculiar do espaço e com uma fresta de mar no exterior do quarto. A arquitetura de um espaço interno com que Hopper tanto se dedica a explorar nos permite a entrar no ambiente comum em suas obras do lugar estranho, não temos nenhuma informação sobre o lugar, o que acontece com a maioria de suas obras.

¹⁰ Fonte: [//www.edwardhopper.net/rooms-by-the-sea.jsp](http://www.edwardhopper.net/rooms-by-the-sea.jsp)



(Fig. 4) “Two Comedians” (1965) ¹¹

Quase como um presságio, aos 83 anos, Hopper realiza esta ultima obra onde dois atores se despedem da plateia ao fim de um espetáculo. A analogia é mais do que clara. Hopper morre menos de dois anos depois e Jo no ano seguinte. Estando ambos já doentes, talvez tenha sido o único momento em que passaram o tempo dividindo um verdadeiro afeto e onde em uma única vez em sua produção, os dois personagens, um masculino e outro feminino, dividem uma interação mutua. Até mesmo nesta representação de uma peça, uma ação sendo concluída, parece que é um momento estagnado.

Nessa obra as únicas figuras humanas são os atores no palco que surgem do alto do palco, não se vê a plateia que está em um ângulo muito mais baixo, portanto a vista retratada é a de alguém em meio a ela. Todos que observam a obra.

Considerações finais

Pode-se chegar a talvez infeliz conclusão de que tudo o que engloba Edward Hopper é uma grande alegoria dele mesmo, do seu temperamento e do que passa em suas pinturas solitárias; seja historicamente escondido ou esquecido quando se trata de uma discussão mais ampla da história da arte, mesmo com todo seu considerável reconhecimento como artista realista de sua época. - Só se pode chegar a Hopper por acidentalmente esbarrar em uma de suas obras e passar a encará-las inicialmente sem motivo aparente, ou ampliando a história da arte até o início do século XX onde já estaria a vingar acontecimentos suficientes no mundo artístico nos quais Hopper não fazia questão de seguir, até o fim de sua vida.

Edward Hopper pintava ele mesmo em seus quadros; socialmente, Hopper se

¹¹ Fonte: [//www.edwardhopper.net/two-comedians.jsp](http://www.edwardhopper.net/two-comedians.jsp)

encontrava na posição daquelas figuras de olhares perdidos e vazios, não interagira e não reagia; também literalmente pois servia de modelo para seus inúmeros estudos e suas obras junto à Jo, isso aproxima muito mais a obra do conceito pessoal do artista.

Em 1933 Hopper escreve “*Notes on Painting*”, afirmações descritas por ele que seriam publicadas no catálogo de sua exposição no MoMA na mesma época. Dentre as 11 notas sobre seu trabalho, uma delas descreve melhor a sua intenção na pintura:

“Eu acredito que os grandes pintores com seu intelecto como mestre tentaram forçar essa relutante maneira de pintura em tela como um registro de suas emoções. Eu acho que qualquer digressão desse grande objetivo me leva ao tédio.” (LEVIN, 1998, p. 8)

12

Bibliografia

ABRAMS, Richard; COBEN, Stanley; FERRELL, Robert; GRAHAM, JR., Otis; LEUCHTENBURG, William; TRASK David; WELLS, JR., Samuel. – “*O Século Inacabado, A América desde 1900*” Zahar editors (1976)

ARNDT, Jamie; HART, Claire M.; JUHL, Jacob; ROUTLEDGE, Clay; SCHLOTZ, Wolff; SEDIKIDES, Constantine; VINGERHOETS, Ad J. J. M.; WILDSCHUT, Tim. – “*The Past Makes the Present Meaningful: Nostalgia as an Existential Resource*” American Psychological Association (2011)

BARBOSA, André Antonio. - “*Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Coppola*” Pós Graduação UFPE (2013)

BERGSON, Henri – “*Matéria e Memória*”. Ed. Martins Fontes (1999)

BOGOUSSLAWSKY, Julien; WALUSINSKI, Gilbert – “*Marcel Proust and Paul Sollier: the involuntary memory connection*” (2009)

BOYM, Svetlana – “*The Future of Nostalgia*”. Ed. Basic Books (2001)

CLERICUZIO, Peter – “*Edward Hopper’s Architecture, Antimodernism and Nostalgia*” 13th Annual Space Between Society Conference, McGill University, Montréal, QC, Canada, (2011)

KRANSFELDER, Ivo – “*Edward Hopper, 1886 – 1967, visão da realidade*” Editora Tachen (2000)

LEVIN, Gail – “*Edward Hopper: An Intimate Biography*”. University of California Press (1998)

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert – “*A Revolta da Melancolia*” Boitempo Editorial (2015)

¹² Tradução livre

RENNER, Rolf G. – “*Edward Hopper: Transformações do real*”. Ed. Taschen (2003)

RIBEIRO, Joana Darc - “*Experiência urbana, memória e nostalgia em “Abraçado ao meu rancor”, de João Antônio*”. Artigo UFJF (2007)

RICOEUR, Paul – “*Memória, História, Esquecimento*”. Ed. Unicamp (2007)
http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia (conferência)

STALLYBRASS, Peter – “*O Casaco de Marx*”. Ed. Autentica (2008)

YATES, Francis – “*A Arte da Memória*” Editora Unicamp (2007).