

## O SILÊNCIO E A ESTÉTICA NA PINTURA DE EDWARD HOPPER: A ICONOGRAFIA NORTE AMERICANA

*Cristina Susigan<sup>1</sup>*

As obras de arte falam. O silêncio é apenas o incompreendido, o espanto, a purgação da alma. Como se existisse uma verdade dentro de cada quadro e o silêncio dentro de cada pensamento. É um conflito. Olhar a obra e tentar entendê-la. Nos quadros de Edward Hopper (1882 – 1967), pintor norte americano, silêncio, solidão e o vazio dos cenários revelam a ausência de comunicação entre seus personagens, perdidos em seus pensamentos, que olham pela janela, em um mundo à parte; o silêncio é gritante. Suas pinturas estabelecem uma proximidade com a estética cinematográfica. É quase uma auto evidência. Seu enquadramento, revelando o domínio da perspectiva, aproxima-se dos planos do cinema. Esta comunicação tem o intuito de refletir sobre os filmes calcados na estética de Hopper com o interesse de estabelecer a relação entre a iconografia americana que Hopper pintava, que não era exatamente a América real, e a América que subsiste apenas no mundo das ideias e dos mitos, a América que existe apenas do lado de lá da tela do cinema. Em destaque no sonho americano segundo Hopper, parece haver somente mistério e silêncio.

### **A Pintura e o Cinema**

As mútuas influências entre a representação pictórica e a cinematográfica constituem um campo analítico de grande interesse. O vínculo entre a imagem pictórica e a tecnologia vai mais além dos aspectos puramente formais enquanto representação da realidade. Quando nos finais do século XIX surge a fotografia e o cinema, todos os tipos de pintura parecem ficar sem sentido porque há uma invenção técnica que representa a imagem tal qual elas aparentam, com uma grande fidelidade. O processo de declínio no que parecem entrar as formas pictóricas realistas, foi avalizado pelas vanguardas dos primeiros anos do século XX e pela influência de artistas com uma poderosa personalidade como Picasso ou Francis Bacon, apenas para citar alguns, pois nos parece evidente que a representação fílmica só pode dar-se através de um artista com traços minimamente realistas.

Com a evolução do conceito de representação da realidade, as ideias de imersão e interatividade, gerados por grandes pintores como Rembrandt, Vermeer ou Velázquez, propiciaram aproximações e distanciamentos valorativos ao longo da história da arte. Em consequência, “la ilusión óptica de un espacio

---

<sup>1</sup> Doutora pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Pesquisadora Independente.

penetrable” nas palavras de Ryan (2004: 19)<sup>2</sup>, tem sofrido ao longo da história da pintura, reconhecimentos e adesões entusiastas, mas também rejeição e involuções. Assim, o impressionismo reelaborou o espaço tridimensional e a definição das formas, solicitando ao observador um processo de interpretação e reconstrução dos dados sensoriais. As obras de Pissarro, Monet, Degas, Manet ou Renoir apresentam ao espectador novas exigências e compromissos interpretativos e uma reelaboração cognitiva das imagens que se propõem.

O cinema, ou mais precisamente sua linguagem, como arte do tempo e do espaço, considerou desde as suas origens a representação pictórica como uma referente importante, pois pode organizar-se como um quadro. Assim, a maneira de enquadrar um plano fílmico segue as mesmas regras que a pintura, ao tratar-se em ambos os casos de uma representação bidimensional. Temas, tratamentos, estilos, enquadres ou maneiras de iluminar tem influenciado diversos criadores ao longo do século XX (Ortiz y Piqueras, 1995)<sup>3</sup>. No entanto, é uma influência que deve ser considerada mútua, quer dizer, que tem se produzido nas duas direções. Este duplo paralelismo é mais evidente em pintores realistas preocupados por temáticas que no cinema tenha abordado especificamente.

As diferenças que se querem estabelecer entre o enquadramento cinematográfico e o pictórico são insignificantes no plano estético. Exceptuando, talvez, a distinção que faz referência ao dinamismo da representação de uma determinada realidade. Além disso, se é certo que o pintor e o realizador pretendem a construção de uma realidade através de elementos comuns (espaço, volume, luz, cor), se deve observar que enquanto esses elementos revestem-se na obra pictórica de um certo valor considerados em si mesmo, no cinema sua importância e seu significado estão ligados mais a criação do tema e dos personagens. E Grilo sublinha:

A verdadeira influência da pintura no cinema não é feita pelo lado do aspecto, mas da estrutura. Isto é, a pintura pode dar ao cinema meios para pensar a sua própria estrutura. (...) De facto, a pintura pode dar ao cinema uma outra maneira de pensar a sua visualidade, (...) Portanto, o cinema não contém a pintura, nem a pintura contém o cinema. São artes que se desfazem uma à outra.(GRILO, 2004: 17)<sup>4</sup>

O papel das leis da pintura nos problemas do cinema é algo que ainda espera ser identificado por realizadores, críticos e estudiosos de cinema, se bem que todos eles recorram a estas leis. Se houve inovações no cinema, estas inovações mantiveram-se inteiramente dentro da esfera dos interesses pictóricos.

<sup>2</sup> RYAN, Marie-Laure. *La Narración como Realidade Virtual*. Barcelona: Paidós, 2004.

<sup>3</sup> ORTIZ, Áurea y María Jesús PIQUERAS. *La pintura en el Cine. Cuestiones de Representación Visual*. Barcelona: Paidós, 1995.

<sup>4</sup> GRILLO, João Mário. Vermeer de Delft. A transcendência do género. *Jornal das Letras*, Porto, 2004, p. 17.

Assim, verificou-se que os problemas enfrentados pela pintura são também problemas da arte cinematográfica.

### Edward Hopper e o Cinema

Hopper foi um leitor e admirador do filósofo americano Ralph Waldo Emerson e emulado pelas ideias deste - que teorizava que só o mundo é real e pregando a independência cultural da América frente a hegemonia europeia -, irá exprimir a verdade do interior da percepção, por um lado e desenvolver um sistema autónomo de símbolos, por outro; onde a tensão entre *mind* e *nature* (elementos essenciais de Emerson), é impossível de eliminar.

Outro fator importante ao analisarmos a obra de Hopper é ter em conta que sua pintura é “cheia de fantasmas”, segundo Didier Ottinger, no Simpósio *Hopper. El cine y la vida moderna*, em 2012, promovido pelo Museu Thyssen-Bornemisza, em Madrid; as casas fantasmas, o “paraíso perdido” nas imagens, a nostalgia pela “idade de ouro” da América, sua paixão pela França (francofilia), os mestres clássicos europeus, que irão ser temas recorrentes em suas telas. (OTTINGER, 2012)<sup>5</sup>. Fatores estes que serão essências quando nos voltarmos para a aproximação entre a iconografia hopperiana e o cinema calcado em sua estética. São os elementos que nos remete a solidão e ao silêncio. Paisagens melancólicas, edifícios grandes e vazios. Desolação e estagnação de vida. Retratar um estilo da vida moderna americana: seus cafés, motéis à beira da estrada, as salas de cinema, as estradas. Uma idade de ouro já permeada pela Grande Depressão.

Nas palavras de O’Doherty:

Na obra de Hopper, a janela (como os olhos, o vazio, o vago, o silêncio, o labirinto, a fuga) é o denominador comum para a interação ilusória entre o persiguidor, o perseguido e a testemunha que, na minha opinião, até agora não foi muito bem compreendida (...). Mas mesmo assim, Hopper atingiu nos seus quadros uma forma de neutralidade que os mantém abertos para interpretações diferentes, conforme ‘as possibilidades’ do observador. (O’DOHERTY, 1982: 22)<sup>6</sup>

Também não podemos deixar de dar relevância ao lado cinéfilo de Edward Hopper. O artista não apenas foi referência para grandes cineastas apropriarem-se de sua estética e recriarem seus filmes, mas ele

<sup>5</sup> OTTINGER, Didier. Les fantômes de Hopper. *Hopper. El cine y la vida moderna*. Madrid: Simpósio promovido pelo Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012.

<sup>6</sup> O’DOHERTY, Brian. *American Masters: The Voice and the Myth*. Nova York, 1982, p. 22.

também buscou inspiração para suas telas nos filmes da idade de ouro de Hollywood – as décadas de 1930 e 1940 -, como era um assíduo frequentador do cinema.

Através da referidas “possibilidades do observador” o olhar do cineasta irá se metamorfosear-se; Hopper irá em busca de um realismo imaginativo que o faz aproximar-se do surrealista René Magritte, encontrando mais proximidade das obras do artista norte-americano, no cinema psicológico de Antonioni, que o realismo puro de Rossellini, afinal Hopper não retratou a realidade de forma nua e crua. Seguindo os referenciais teóricos de Emerson da independência cultural americana, o mais interessante é observar que os cineastas que se aproximaram da estética de Hopper não foram os cineastas americanos e sim os europeus.

Sua obra mais emblemática, *Nighthawks* (1942) (Figura 01), inspirada após a leitura de *The Killer* (1927), de Ernest Hemingway, novela que conta a história de dois homens armados responsáveis pelo assassinato de um ex-boxeador; Robert Siodmak adaptou este livro para o cinema, como *Os Assassinos* (1946) (Figura 01), com um estética do cinema *noir*, usando a pintura como seu ponto de partida, com os mesmos enquadramentos e composição, e não só, Siodmak apropriou-se de outras obras de Hopper, reproduzindo em seu filmes outros ambientes: posto de gasolinas e estradas, deixando clara a influência e a intenção do realizador em prestar sua homenagem. *Nighthawks* também inspirou Wim Wenders para seu filme *The End of Violence* (1977) (Figura 01), onde recriará a cena emblemática. Será esta pintura a mais apropriada pelos realizadores de cinema. Não é apenas uma apropriação estética, mas de forma, de tema; conta uma história a partir das figuras ali representadas, no ambiente. Wenders costuma se referir as pinturas de Hopper como “o início de um filme, (...) uma cena de abertura a partir da qual você poderia construir uma história”(HOLLANDER, 1989: 385). O quadro pintado no auge do cinema *noir*, dá-nos a entrever a personificação da figura de Humphrey Bogart (Figura 02) em um dos seus personagens, apoiado no balcão da cafetaria, como na cena de *The Maltese Falcon*, (1941), de John Huston, onde Bogart vive, juntamente com personagens obscuros, numa São Francisco cheia de locais muito semelhantes a que foram criados por Hopper.

Outro realizador italiano que irá estabelecer uma “conversa” (grifo da autora) com a iconografia hopperiana será Dario Argento em seu filme *Deep Red* (1975) (Figura 03); altamente estilizado, o filme sofre influências em vários níveis. Primeiro, o design do conjunto, no qual uma grande panóplia de cores pode ser vista - vermelha na preponderância - e onde os objetos são meticulosamente colocados. Em segundo lugar, e uma referência mais direta é a barra azul que, de certa forma, se assemelha à barra pintada em *Nighthawks*. Neste bar, as pessoas parecem estar suspensas no tempo porque mal se movem ou interagem uns com os outros e essa é outra referência chave para o estilo de Hopper, porque em várias cenas do filme, vários figurantes aparecem em segundo plano, sozinhos e simplesmente de pé, movendo-se enquanto fumavam um cigarro, esperando por alguém. Essas referências nos remetem as pessoas solitárias imortalizadas em algumas outras obras do pintor, como *Sunday* (1926) ou *Hotel Window* (1955).

Sem esgotar as aproximações entre *Nighthawks* e o cinema – foram muitas -, gostaríamos de analisar outra obra icônica de Hopper, *House by the Railroad* (1925), que será imortalizada ao ser representada por Alfred Hitchcock em *Psicose* (1960) que fará dela a morada do perturbado personagem Norman Bates (Figura 04). O diretor não só entende a repressão sexual ou a castração expressada nas pinturas de Hopper, mas também usa os componentes para imaginar versões nas quais os personagens resolvem seus traumas. Outra maneira de ver isso é que Hitchcock expressa suas ansiedades, graças aos sentimentos inspirados pelas obras de Hopper; a arte de Hopper o libera. Não será apenas as linhas marcantes da construção da casa que chamará a atenção de Hithcock quando se apropria da tela de Hopper, mas de sua temática subjacente: o voyerismo, a solidão, o isolamento.

Que iremos reencontrar em *Janela Indiscreta* (1954) e a tela *Night Windows* (1928) (Figura 05). Hitchcock afirmava que “(...) quando eu olho para uma pintura de Hopper, sempre imagino onde ele tinha colocado a câmera” (HOLLANDER, 1989: 179).

Outro filme inspirado pelo quadro *The House by the Railroad*, é o filme de Terrence Malick, *Days of Heaven* (1978) (Figura 06). Apesar da semelhança da casa do fazendeiro com a pintada por Hopper, a influência do pintor também é notada pelo uso da luz e do enquadramento feito pelo cineasta, de modo a destacar a solidão do lugar e o isolamento das pessoas, vivendo dentro da imensidão dos campos de trigo circundantes. Elementos que estão subjacentes nas composições de Hopper; sentimentos capturados no quadro pintado e na tela do cinema. Outro filme inspirado nesta pintura é *Giant* (1956), de George Stevens.

O realizador alemão Wim Wenders talvez seja o realizador que mais foi influenciado pelas obras de Hopper (também poderíamos citar Michelangelo Antonioni, no entanto se a afinidade de Wenders é evidente, em Antonioni, apesar de encontrarmos semelhanças, estilística e temática, o cineasta italiano não corrobora a busca de inspiração nos quadros do pintor americano). O primeiro filme de produção americana de Wenders, *Hammett* (1982), foi usado como um meio para explorar suas relações com a pintura hopperiana. *Hammett* é centrada na figura do escritor Dashiell Hammett - ele mesmo uma figura relevante da influência *noir* na literatura e no cinema -, e sua investigação no desaparecimento de Crystal Ling, uma prostituta chinesa, procurada por seu amigo Jimmy Ryan. Este filme funciona como uma ponte inicial entre o cineasta e as obras do pintor e a semelhança entre alguns enquadramentos de Wenders e alguns dos primeiros desenhos de Hopper, como *Night Shadows* ou *House Tops* (1921).

A influência que o cinema de Wenders irá receber de Hopper pode ser observada nos postos de gasolina, nas rodovias ou nas estações de trem vazias, temas recorrentes do realizador alemão. O fascínio de Wenders pelo sonho americano, ou pelo lado negro que se esconde por trás disso, se traduz em uma perspectiva fundamental para entender o pintor. *Paris, Texas* (1984) (Figura 07) é uma obra-prima nesse sentido e parece ter vindo de uma pintura de Hopper. A impressionante fotografia de Robby Müller

completa a composição, com cores saturadas que homenageiam o mestre. Desde o início, nos enquadramentos iniciais de Wenders, onde não há personagens e apenas lugares desolados em planos fixos, essa influência também será evidente.

A solidão é intensa nas pinturas de Hopper que usam as cafeterias americanas como cenário. São lugares que se sentem o vazio, mesmo que haja pessoas neles: os frequentadores só vêm o café à sua frente e a falta de comunicação permeia tudo, sufocando qualquer possibilidade de socialização. Outros filmes de Wenders influenciados pela estética de Hopper são *The American Friend* (1977) e *Don't Come Knocking* (2006) (figura 08).

### **Considerações Finais**

O que vemos quando olhamos para um quadro de Edward Hopper (1882-1967)? Uma pintura que faz uma representação do real, quase uma fotografia, cuja intensão é capturar um instante do imaginário americano. Se olharmos atentamente para os quadros de Hopper teremos a sensação que estes personagens são pessoas, em suas atividades, onde a solidão, o silêncio e seus corpos estáticos, estão imersos em seus pensamentos e angústias. Segundo O'Doherty, os quadros de Hopper apresentam "(...) fatos, guiados pela imaginação em direção a áreas de incertezas, e então contemplados fixamente" (O'DOHERTY, 1982: 16). Suas representações do *american way of life* não são meras imitações do real, mas de uma aparência do real. As telas de Hopper estabelecem uma íntima relação com o cinema. A América pintada pelo artista americano não era exatamente a real, mas uma América idealizada, que subsiste nas telas do cinema.

### **Referências Bibliográficas**

- GRILO, João Mário. Vermeer de Delft. A transcendência do gênero. *Jornal das Letras*, Porto, 2004.
- HOLLANDER, Anne. *Moving Pictures*. Alfred A. Knopf: New York, 1989.
- O'DOHERTY, Brian. *American Masters: The Voice and the Myth*. Nova York, 1982.
- ORTIZ, Áurea y María Jesús PIQUERAS. *La pintura en el Cine. Cuestiones de Representación Visual*. Barcelona: Paidós, 1995.
- OTTINGER, Didier. Les fantômes de Hopper. *Hopper. El cine y la vida moderna*. Madrid: Simpósio promovido pelo Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012.
- RYAN, Marie-Laure. *La Narración como Realidad Virtual*. Barcelona: Paidós, 2004.



**Figura 01:** *Nighthawks* (1942), de Edward Hooper. The Art Institute of Chicago. Da esquerda para direita: Frame do filme *Os Assassinos* (1946), de Robert Siodmak e frame do filme *The End of Violence* (1977), de Wim Wenders. Fonte: <https://jornalggn.com.br/blog/jota-a-botelho/hopper-e-o-cinema-por-jota-a-botelho>



E. Hopper, *Nighthawks* (1942). Particolare della coppia.



Humphrey Bogart

**Figura 02:** Detalhe de *Nighthawks* (1942), de Edward Hooper e Humphrey Bogart em *The Maltese Falcon*, (1941), de John Huston. Fonte: <https://sulparnaso.wordpress.com/2015/07/22/quel-ciak-che-sa-di-quadro-edward-hopper-e-la-settima-arte/>



**Figura 03:** Frames do filme *Deep Red* (1975), de Dario Argento. Fonte:

<https://sulparnaso.wordpress.com/2015/07/22/quel-ciak-che-sa-di-quadro-edward-hopper-e-la-settima-arte/>



**Figura 04:** *The House by the Railroad* (1925), de Edward Hopper e Frame do filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. Fonte: <https://sulparnaso.wordpress.com/2015/07/22/quel-ciak-che-sa-di-quadro-edward-hopper-e-la-settima-arte/>



**Figura 05:** *Night Windows* (1928), de Edward Hopper. The Museum of Modern Art, Nova York e Frame de *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock. Fonte: <https://sulparnaso.wordpress.com/2015/07/22/quel-ciak-che-sa-di-quadro-edward-hopper-e-la-settima-arte/>



**Figura 06:** Frame do filme *Days of Heaven* (1978), de Terrence Malick. Fonte: <http://www.tasteofcinema.com/2016/20-great-movies-inspired-by-edward-hoppers-paintings/2/>



**Figura 07:** Frames do filme *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders. Fonte: <http://antoine-p.blogspot.com.br/2012/12/paris-texas.html>



**Figura 08:** *Nighthawks* (1942), de Edward Hopper. The Art Institute of Chicago e Frame do filme *Don't Come Knocking* (2006), de Wim Wenders. Fonte: <https://sulparnaso.wordpress.com/2015/07/22/quel-ciak-che-sa-di-quadro-edward-hopper-e-la-settima-arte/>