

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

MARIANA LESSA DE OLIVEIRA

**ENTRE LINHAS E TRAÇOS
OS ESTADOS UNIDOS PÓS GUERRA DE F. SCOTT FITZGERALD E EDWARD
HOPPER**

Porto Alegre

MARIANA LESSA DE OLIVEIRA

ENTRE LINHAS E TRAÇOS

**O ESTADOS UNIDOS PÓS GUERRA DE F. SCOTT FITZGERALD E EDWARD
HOPPER**

Monografia apresentada junto ao
Curso de Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul, como
requisito parcial à obtenção de título de
Licenciada em Letras.

Orientador(a): Prof. Dr^a Rita Lenira de
Freitas Bittencourt

Porto Alegre

2010

MARIANA LESSA DE OLIVEIRA

ENTRE LINHAS E TRAÇOS

O ESTADOS UNIDOS PÓS GUERRA DE F. SCOTT FITZGERALD E EDWARD

HOPPER

Monografia apresentada junto ao Curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção de título de Licenciada em Letras.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio de Barros Brito Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Rosalia Angelita Neumann Garcia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Aos meus pais.

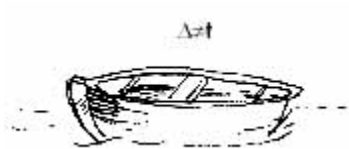
Les Mots et Les Images

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux:

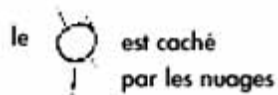


le canon

Il y a des objets qui se passent de nom:



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition:



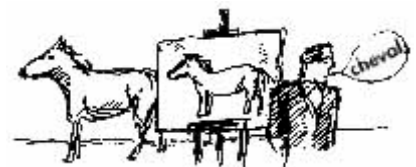
Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet:



Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui



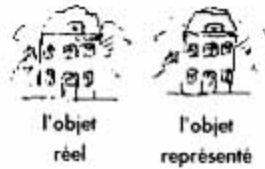
Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image:



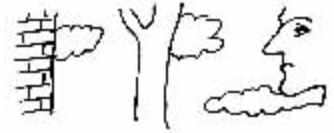
Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même:



Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente:



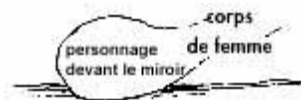
Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque:



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de ces objets se rencontrent:



Les mots qui servent à distinguer deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre:



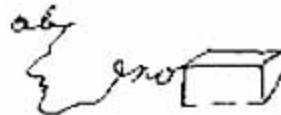
Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire, aussi parfaite que les précis:



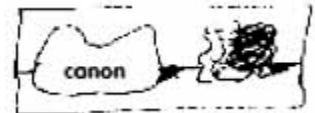
Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image:



Dans un tableau, les mots sont de même substance que les images:



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues:



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité:



On voit différemment les images et les mots dans un tableau:



ou bien le contraire:



RENÉ MAGRITTE

I picked up a pencil and held it over a sheet of white paper, but my feelings stood in the way of my words. Well, I would wait, day and night, until I knew what to say. Humbly now, with no vaulting dream of achieving a vast unity, I wanted to try to build a bridge of words between me and that world outside, that world which was so distant and elusive that it seemed unreal.

I would hurl words into this darkness and wait for an echo, and if an echo sounded, no matter how faintly, I would send other words to tell, to march, to fight, to create a sense of the hunger for life that gnawsh us all, to keep alive in our heart a sense of the inexpressibly human.

Black Boy, Richard Wright

RESUMO

O presente trabalho analisa a primeira parte do romance “Suave é a noite” do escritor norte-americano F. Scott Fitzgerald, em sua versão de 1934, e os quadros “Compartment C, Car 193”, de 1938, “New York Movie”, de 1939 e “Nighthawks”, de 1942, do pintor norte-americano Edward Hopper. O objetivo principal é analisar de que maneiras, através dessas duas artes, podemos evidenciar uma descrição do que era os Estados Unidos pós primeira Guerra Mundial. Para tal, este trabalho foi desenvolvido através da comparação de temas e técnicas recorrentes nas obras de ambos os artistas, utilizando-se de teorias múltiplas, que dialogam com as áreas da estética comparada, tradução, história, psicanálise, cinema, fotografia, literatura, semiótica, pintura e filosofia. Concluiu-se que através dos temas escolhidos e da pesquisa formal realizada pelos artistas, estes apresentam o seu olhar particular, ou a sua tradução dos EUA pós I GM.

Palavras chave: literatura; pintura; EUA; cinema; estranho

ABSTRACT

The following paper analyses the first part of F. Scott Fitzgerald's novel "Tender is the night" from 1934, and Edward Hopper's paintings "Compartment C, Car 193" from 1938, "New York Movie" from 1939 and "Nighthawks" from 1942. This paper aims at analyzing how these two art forms present an outlook of post World War I United States. Through comparison of themes and techniques this paper utilizes theories from comparative aesthetics, translation, history, psychoanalysis, cinema, photography, literature, semiotics, painting and philosophy. In conclusion, through the themes and the ways the artists had chosen to express their art they were presenting their view, or translation, of post World War I United States.

Key-words: literature; painting; USA; cinema; strangeness

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – <i>Excursion into philosophy</i>	p.23
FIGURA 2 – <i>I'm afraid (...)</i>	p.26
FIGURA 3 – <i>In a restaurant</i>	p.27
FIGURA 4 – <i>Automat</i>	p.27
FIGURA 5 – <i>House by a railroad</i>	p.29
FIGURA 6 – Imagem de <i>Psycho</i>	p.29
FIGURA 7 – Imagem de <i>Rear Window</i>	p.30
FIGURA 8 – <i>Night Windows</i>	p.30
FIGURA 9 – <i>House at dusk</i>	p.31
FIGURA 10 – <i>Compartment c, car 193</i>	p.56
FIGURA 11 – <i>New York Movie</i>	p.58
FIGURA 12 – <i>Nighthawks</i>	p.61
FIGURA 13 – <i>Edward Hopper</i>	p.62

SUMÁRIO

1. INTRADUZINDO: RELAÇÕES ENTRE O ARTISTA, A ARTE E A TRADUÇÃO	12
2. O COMPLEXO DE GATSBY E ANTHONY PATCH	17
2.1. A ESCOLA DE UM HOMEM SÓ	22
3. ESTRANHOS NO NINHO	33
4. A GRANDE NARRATIVA AMERICANA	40
4.1. IMPORTA-SE SE EU PUXAR A CORTINA?	41
4.2. O NÚMERO 1 DA AMÉRICA	53
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
6. REFERÊNCIAS	67

1. INTRADUZINDO¹: RELAÇÕES ENTRE O ARTISTA, A ARTE E A TRADUÇÃO

A relação entre arte e sociedade é uma que desde os primórdios das teorias da arte vem sendo discutida e estudada. De forma que o artista clássico, nos primeiros estudos de estética empreendidos por Aristóteles, é exposto como sendo o responsável por manusear a arte como uma ferramenta a ser utilizada na educação de um povo. De acordo com a “Poética” do pensador grego, o Poeta/Artista de qualquer mídia (artes plásticas, teatro, etc) poderia apresentar a arte tanto através do método da diegesis, *i.e.*, a narração de uma história, ou através da mimesis, a encenação. Assim, o artista procuraria alcançar, através destes, um efeito catártico a fim de educar o público acerca de certos valores morais cultuados em uma dada sociedade.

Já a tradução, sob uma nova concepção no século XVIII, recebeu um novo significado quanto ao trabalho do tradutor. De acordo com Márcio Seligmann-Silva na introdução de “Laocoonte”, é através da obra de Lessing (1729 – 1781) que esta nova concepção foi criada. Segundo Seligmann-Silva, “a tradução era concebida como uma modalidade de imitação (mimesis) que deveria desaguar na formação de um novo padrão – imitável pelas demais Nações (...)” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 7 – 8) Como o próprio autor afirma, a tradução hoje não tem mais esta ambição de formar um “padrão” que sirva de “modelo” para outra nações “pois não acreditamos nem na ‘formação da Nação’ nem em ‘Nação’; nem, tampouco, no valor absoluto dos ‘modelos’” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 8)

Desta forma, é possível propor uma leitura semelhante do trabalho do tradutor ao trabalho do artista, pois ambos partem de um “texto” (idéia) original que será “transposto” para um outro “texto”. Resta, somente, identificar o que entendemos como “texto”. Geralmente, compreendemos um texto como sendo um objeto relacionado às ferramentas lingüísticas, de acordo com Barthes: “definimos o Texto como um aparelho translingüístico que redistribui a ordem da língua, relacionando uma palavra comunicativa que visa à informação direta com diferentes enunciados anteriores e sincrônicos.” (1973 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 14)

Portanto, um texto precisa, necessariamente, ser constituído por uma língua e, desta forma, precisamos saber o que entendemos por esta. De acordo com Saussure, a língua é uma parte da linguagem, e “um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social

¹ Termo retirado da introdução de Márcio Seligmann-Silva em *Laocoonte* de Lessing, São Paulo: Biblioteca Pólen, 1998.

para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos.” (SAUSSURE, 2006, p. 17) Em contrapartida, a linguagem está além do controle individual e social, ela é “multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, (...) não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade.” (SAUSSURE, 2006, p. 17)

A linguagem, como um sistema de significações, é constituída por signos que, por sua vez, formam um sistema entre si. Toda linguagem é formada por um sistema de signos, mas nem sempre o contrário é viável. O estudo dos signos se chama “Semiologia”, e Saussure relacionava a lingüística como sendo parte da semiologia. É difícil pensar em algum sistema de signos que exista autonomamente, além da linguagem humana. Apesar do dito “uma imagem fala mais do que mil palavras”, gestos, objetos, imagens, entre outros, segundo Barthes, “podem significar, e significam muitas vezes, mas nunca de uma maneira autônoma; qualquer sistema semiológico se cruza com a linguagem.” (BARTHES, 1973, p. 88) Ainda de acordo com este, é através da língua que nomeamos o sentido, “(...) perceber o que uma substância significa é recorrer fatalmente ao corte da língua – o único sentido é nomeado, e o mundo dos significados é na verdade o mundo da linguagem”. (BARTHES, 1973, p. 88 – 89)

Contudo, essa linguagem não é a mesma estudada pelos lingüistas: “(...) é uma linguagem segunda, cujas unidades não são os monemas ou fonemas, mas fragmentos mais extensos do discurso que remetem para objectos ou episódios que significam sob a linguagem, mas nunca sem ela.” (BARTHES, 1973, p. 89)

Dessa forma, Barthes enxerga a possibilidade de haver sistemas de significação em outras áreas da vida humana como o vestuários, cinema e etc.; porém, estas só se fazem valer como tais através da linguagem. Mikel Dufrenne exemplifica o pensamento bartheano ao falar sobre um ‘sweater’ que pode significar os longos passeios de outono, mas que só significa tal quando a falar o diz. (DUFRENNE, 2008, p. 106 – 7) Portanto, como o próprio Barthes menciona, a Semiologia é um estudo *trans-lingüístico*, onde o objeto de pesquisa pode ser qualquer contanto que seus sentidos sejam analisados através da fala ou da escrita.

Assim voltamos para os nossos primeiros pontos: arte e sociedade, tradutor e artista. Gostaria de começar pelo último par, pois acredito que eles serão os agentes do primeiro. Podemos pensar o tradutor como sendo aquele que face a signos organizados dentro de um sistema de significações os transpõem para um outro sistema, podendo haver ou não a modificação do signo. Pensamos o tradutor como aquele que faz esta transferência de um texto para outro, de uma fala para outra. Todavia, o tradutor, dentro deste raciocínio, pode ser aquele que transfere comportamentos, sentimentos, valores, etc. para uma mídia, podendo esta

ser, por exemplo, um romance ou uma pintura. Estas traduções podem ter um cunho mimético, de representação de cenas comuns a todos a fim de moralizar o público ou de apresentação de cenas comuns como uma reflexão particular ou coletiva: (...) a tradução deve ser definida como prática de destruir a aura, de ‘abrir’ textos e mostrar as suas entranhas – e assim chegamos ao cerne da concepção de antropofagia. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 9)

A idéia antropofágica de tradução é aquela em que o tradutor ao entrar em contato com um texto o “digere” para depois emití-lo novamente, desta vez da sua maneira. A tradução acaba sendo como um ponto de vista ou a vista de um ponto. Assim, um texto pode ser o resultado da digestão de vários textos (hipertexto), ou seja, de várias *intra-traduições*, pois ao pegarmos um texto e darmos certo valor a ele, estamos traduzindo-o para nós mesmos. Dessa forma, podemos dizer que vivemos de pequenas traduções, dos significados de espécies diversas sob a linguagem. Por exemplo, uma jóia rara dentro do sistema de significações das jóias tem o seu sentido, mas para nós pode haver outro que só através da *intra-tradução* possui o seu sentido.

Assim, a maneira como percebemos nossa vida e o nosso meio é fruto de traduções particulares que podem ser retraduzidas ao serem passadas para um romance, uma pintura, etc. O quadro de Monalisa pode ser encarado como uma tradução de Da Vinci do rosto e da personalidade daquela mulher, esta que até hoje causa impacto pelo seu sorriso misterioso, levando os espectadores a darem os seus próprios significados a ele. O sorriso pintado por Da Vinci poderia ser um sorriso descrito por Dante ou qualquer outro artista da literatura, porém qual seria a diferença? Teria o sorriso o mesmo impacto? Leonardo da Vinci acredita que não.

Existe uma tal proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. E a mesma proporção existe entre poesia e pintura porque a poesia usa letras para pôr as coisas na imaginação e a pintura as põe efetivamente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fosse naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e [as coisas] não passam para a *impressiva* pela via da virtude visual como na pintura.

(1992 apud SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 9)

Já René Magritte em *Les Mots et Les Images*, apresenta algumas ideias interessantes sobre as diferenças entre as palavras e as imagens, como pode ser visto na epígrafe deste trabalho. De acordo com este, “às vezes o nome de um objeto tem o lugar de uma imagem”. Assim, ao invés de termos a imagem de Monalisa, poderíamos ter a palavra MULHER, entre outras palavras que ajudassem a localizar esta (palavras para tempo, localização, clima, etc). E para furor de Da Vinci, “Em um quadro, as palavras são de mesma substância que as imagens.”

Portanto, entre ter a imagem de Monalisa ou a sua descrição, de acordo com Magritte, não haveria diferença.

Porém, é inviável discutir qual arte é mais ou menos digna sendo que todas as artes partem do mesmo pressuposto mimético.

Todas se articulam a partir da noção de *mimesis*. Pois quem diz *mimesis* diz *tradução* e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens.
(SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 10)

E a pintura é como poesia:

A pintura desde o Renascimento é, de certo modo, uma pintura de e sobre palavras, uma icono-logia. O seu fim também é o (re)despertar no espectador das palavras que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentários; quer voltar a ser texto.

(SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 11)

Todavia, é preciso lembrar que como sistemas de signos diferentes, poesia e pintura podem se complementar em um plano abstrato, pois afirmar que poderia haver uma tradução intersemiótica entre ambas é dizer que a pintura, por exemplo, possui uma organização de sentidos como a língua. Mas, é possível pensá-las como autônomas e aproximá-las considerando suas diferenças semiológicas:

As diferentes artes são como línguas diferentes, entre as quais a imitação exige tradução, o pensar num material expressivo totalmente diferente, a invenção de efeitos artísticos paralelos de preferência aos literalmente semelhantes.

(SOURIAU, 1983, p. 24)

É por esta “invenção de efeitos artísticos” necessárias às diferentes artes que não podemos pensar a pintura como um sistema de significações fechados, pois cada artista fará a sua “tradução” através de linguagens diferentes que compõem o todo complexo da língua pictórica. É do cruzamento entre pintura, poesia, prosa, música, entre outras artes é que a Estética Comparada se ocupa: “(...) a primeira e fundamental definição é a da estética comparada, como confronto das obras especificamente diferentes nas mais variadas artes.” (SOURIAU, 1983, p. 25) Assim, a representação do sorriso de Monalisa através da pintura e da poesia podem não ser as mesmas; todavia, elas podem ser analisadas como traduções diferentes de um mesmo “texto original”, ou, como Magritte coloca, de um mesmo “objeto”. Desta forma, o presente trabalho possui o intuito de analisar a primeira parte do romance “Suave é a noite”, em sua versão de 1934, do escritor F. Scott Fitzgerald e os quadros *Compartment C, Car 193, New York Movie* e *Nighthawks* de seu compatriota Edward Hopper

a fim de identificar como estes artistas traduziram e representaram o retrato americano do pós-guerra. O mundo do romance fitzgeraldiano e dos quadros de Hopper será explorado em seus diversos signos, procurando apreender as possíveis leituras proporcionadas por essas obras.

Ora, esse mundo foi instaurado por um único demiurgo; por uma única força totalmente em ação em cada um desses seres e que se chama arte. E é essa arte que teremos, também, a oportunidade de apreender, por esse último procedimento metódico que consiste em nos colocarmos sobretudo diante das obras, e não dos homens, artistas, criadores ou sujeitos contempladores; pois, a arte não é apenas o pensamento de algum modo particular e pessoal do artista, mas também um conjunto de necessidades exigentes que se lhe impõem, que lhe servem de norma e de apoio, ao mesmo tempo em que adquire experiência em seu trabalho, sem que tal experiência se inscreva de outro modo a não ser na própria arte.

(SOURIAU, 1983, p. 31)

Assim, nos colocamos diante das obras a fim de compreender a sua existência transcendente, pois em *Nighthawks* de Hopper, não temos apenas três clientes e um atendente em um *diner* tarde da noite, temos algo além, um mistério, pois “existe alguma coisa além da simples presença dos seres oferecidos à nossa representação. É, se quiserem, o sentimento de um vago mistério, um segredo que se nos é proposto enigmaticamente. “ (SOURIAU, 1983, p. 74)

É uma leitura para este enigma que tentarei propor no presente trabalho. O ler entre linhas e traços a tradução dos EUA pós Primeira Guerra Mundial. Para tal, porém, começarei com uma breve introdução sobre os artistas e suas obras.

2. O COMPLEXO DE GATSBY E ANTHONY PATCH

“Você gostou do livro?”, Francis escreveu à Ernest no dia 10 de maio de 1934. “Pelo amor de Deus, me escreva e me diga de uma maneira ou outra.”

Ernest respondeu.

“Há muito tempo você parou de escutar, exceto as respostas para as suas próprias perguntas. (...) Esqueça as suas tragédias pessoais. (...) Você sempre tem de sofrer que nem cachorro antes de realmente começar a escrever. Mas, quando você conseguir esse sofrimento, use-o – e não abuse. Entenda, Bo, você não é uma figura trágica. E nem eu. Nós somos escritores e o que nós devemos fazer é escrever.”²

Estes excertos são parte da correspondência trocada entre Fitzgerald e Hemingway no período 1934 e 1935, que demonstram bem as primeiras reações a “Suave é a noite” em 34. Fitzgerald dizia que às vezes ele não conseguia saber se ele era real ou um personagem de um de seus romances³, e o mesmo acontecia com os críticos que analisavam sua obra. Não somente com estes, mas com todos aqueles que conheciam F. Scott e Zelda Fitzgerald. Desta forma, não é nenhum espanto a resposta que Hemingway enviou à Fitzgerald: “Bo, você não é uma figura trágica.”

Independentemente de ser ou não uma figura trágica, Fitzgerald afirmava que escritores normalmente são repetitivos; segundo ele, cerca de duas ou três experiências significativas iriam ser recontadas de formas variadas em diversas histórias. Esta não é uma característica peculiar a Fitzgerald - a experiência dolorosa vivida por Hemingway na frente de batalha virou metáfora para a dor da vida, por exemplo, em “O sol também se levanta”⁴.

Assim como Ernest Hemingway colocou que o que escritores devem fazer é escrever, o que críticos devem fazer é criticar – mas, o quê? Pela esfera política, críticos afirmaram que era repulsiva a escolha de personagens aristocratas para “Suave é a noite” em meio aos EUA pós-29, ainda se recuperando do estrago causado pela quebra da economia americana. Todavia, para alguns autores como John dos Passos, a obra era brilhante: “(...) O colapso de um dos maiores devaneios do império pós-guerra... A maneira como você apresenta a imagem

² Excertos retirados das cartas de Hemingway (1981) e de Fitzgerald (1963). [adaptação minha]

³ “Sometimes I don’t know whether I’m real or whether I’m a characters in one of my own novels.” *Third Act and Epilogue*, The New Yorker, 30 June 1945.

⁴ *The Sun Also Rises*, publicado pela primeira vez em 1926 por Charles Scribner’s Sons nos EUA.

intacta e depois cava por baixo da superfície, é imensa.” (1934 apud DONALDSON, 1990, p. 188)

Embora o livro tenha sido publicado após a crise de 1929, a história é anterior a esta. O enredo se localiza no pós-guerra; a primeira parte do livro se passa em 1925, a segunda no intervalo de 1917 e 1919 e a terceira retorna para 1925 e ruma para 1929. O livro foi escrito no intervalo de 1925 e 1933; Fitzgerald havia passado cerca de 9 anos, com certas interrupções⁵, trabalhando em cima de um romance do qual ele não tinha muita certeza por onde a história realmente começava. Na primavera de 1933, Fitzgerald recebeu a visita de um amigo e o mostrou a pilha que constituía o manuscrito de “Suave.” “Este é o meu novo romance,” ele disse, ‘eu escrevi quatrocentos mil palavras e joguei três-quartos fora. Agora eu só tenho mais quinze mil para escrever. (...) É bom, bom, bom. Quando for publicado, as pessoas vão dizer que é bom, bom, bom.’ (FITZGERALD, 1953, p. iii – iv)⁶

Fitzgerald estava obcecado por “Suave”. O livro possuía três versões e cerca de dezessete rascunhos. A recepção do livro em 34 não foi, a priori, a que ele esperava; foram vendidas doze mil cópias do livro, mas depois as vendas caíram e estagnaram. Este número foi muito menor comparado às vendas de *This Side of Paradise* (1920), que em três dias vendeu as três mil cópias da primeira impressão. Entre 1920 e 1921, o livro rendeu cerca de 49 mil cópias. “Suave” **era** uma tragédia.

Em 1936, a *Modern Library*⁷ considerou publicar uma segunda edição de “Suave”, oportunizando a chance que Fitzgerald procurava para corrigir alguns “erros”⁸ da primeira edição. Embora a segunda edição não tenha saído, Fitzgerald continuou trabalhando em cima do romance, alterando a forma como certas cenas foram descritas, adicionando passagens, retirando algumas e, principalmente, tentando encontrar o início da história. Em carta ao seu

⁵ Esta época é marcada pela internação de Zelda Fitzgerald em um hospital psiquiátrico e o seu consequente tratamento para esquizofrenia. Críticos afirmam que o conhecimento que Fitzgerald proveu da experiência originou o personagem central de “Suave”, Dick Diver, um jovem psiquiatra que acaba por casar com uma de suas pacientes, Nicole Warren. Além disso, na época, Fitzgerald não havia publicado nada desde *O Grande Gatsby* (1925) e portanto, para manter a ele e Zelda, o autor teve de escrever contos para revistas e pedir dinheiro emprestado, o que também atrasou o seu trabalho em cima de “Suave é a noite”, trabalho no qual ele depositava grandes esforços e apostas, sendo este o último livro que Fitzgerald viria a escrever por completo. Seu último livro, *The Last Tycoon*, ficou inacabado. Outro ponto de convergência entre Fitzgerald e Diver é que Diver teve que deixar sua carreira e um tratado médico que estava escrevendo para cuidar de Nicole, assim como Fitzgerald deslocava esforços para atender às necessidades psíquicas de Zelda.

⁶ Tradução minha.

⁷ Editora fundada em 1917 por Albert Boni e Horace Liveright. Além de Fitzgerald, também publicaram autores como William Faulkner e John Steinback.

⁸ Após a má recepção do livro em 34, Fitzgerald tentou analisar quais eram os erros para tais acontecimentos. O autor acreditava que a sequência temporal do livro poderia ter sido uma das causas, assim como a falta de explicação de certos eventos no romance.

editor Perkins, Fitzgerald afirma que “o grande erro do romance é que seu *verdadeiro início* – o jovem psiquiatra na Suíça – está estagnado na metade do livro”.

Assim, Fitzgerald tomava nota das possíveis alterações do livro, incluindo a ordem dos fatos, dividindo o romance em cinco partes:

“Análise de ‘Suave’:

I – Caso Histórico 151 – 212 61 pps. (mudar a lua) p. 212 [1917 – 1919]

II – A visão de Rosemary 3 – 104 101 pps. P – 3 [1919 – 1925]

III – Fatalidades 104 – 148, 212 – 224 55 pps. (- 2) (120 & 121) [1925]

IV – Fuga 225 – 306 88 pps. [1925 – 1929]

V – O Caminho para Casa 306 – 408 103 pps. (- 8) (332 – 341) [1929 – 1930] “⁹

(FITZGERALD, 1953, p. vi)

As páginas entre parênteses são as que o autor planejava retirar. Todas estas mudanças foram feitas na cópia do romance que hoje se encontra na biblioteca da Universidade de Princeton. “Esta é a versão final do livro como eu gostaria que fosse” (FITZGERALD, 1953, p. vi) – estas linhas escritas à lápis na cópia da revisão final de Fitzgerald nunca foram mandadas para publicação durante a vida do autor, que morreu em 1940. Apenas 11 anos depois, em 1951, ela foi editada e publicada pelo crítico Malcolm Cowley.

As versões de 34 e 51 são livros diferentes. Na primeira temos algumas cenas escurecidas (silenciadas) que terão de ser preenchidas pela percepção do leitor - a exemplo de *The Great Gatsby*, em que a percepção do leitor é guiada pela de Nick Carraway. Fitzgerald acreditava que algumas das mudanças a serem feitas eram as inserções de partes explanatórias que auxiliassem o leitor a compreender o que estava acontecendo. Para uma melhor compreensão das modificações feitas pelo escritor e sua importância na confecção da versão final de “Suave”, da qual acredito ser uma espécie de “*Tender is the Night Revisited*”, comparo a organização dos fatos feita por Fitzgerald na versão final com a primeira publicada em 34. A organização da edição de 34 é esta:

Livro I – A visão de Rosemary (1925) + Fatalidades

Livro II – Caso Histórico (1917 – 19)

⁹ Informações retiradas da introdução de Malcolm Cowley à edição de 51, que contém as revisões finais de Fitzgerald. As datas em negrito foram adicionadas por mim, para poder enfatizar a organização cronológica dada pelo escritor na revisão da obra.

Livro III – Fuga + O Caminho Para Casa (1925 – 30)

Uma das grandes diferenças entre as duas versões é que na de 34, o Livro I termina com o colapso nervoso de Nicole, sendo presenciado por Rosemary e Dick Diver. Já no livro II, o leitor é levado para 1917, para conhecer o jovem promissor psiquiatra Dick Diver. Neste aspecto, é como se nós tivéssemos chegado, junto com Diver, ao topo da montanha russa, quando o carro dá uma parada antes de sofrer a assustadora queda. Ter que cuidar de Nicole, entender o que houve com Abe North e o assassinato de um negro e sua paixão por Rosemary, Dick Diver está no topo da montanha russa onde há a parada necessária, o suspense da descida, o fechar dos olhos para não ver a altura de onde vamos cair - neste caso, do tamanho da desilusão que vamos sofrer. Em contrapartida, na versão de 51, a parte II termina com esta mesma cena; porém, no início de “Fatalidades” temos um capítulo que não há na versão de 34: a descrição de Rosemary do que houve com Nicole, “Nicole parecia Fora de Si”¹⁰ e a confissão que Dick faz à mãe de Rosemary de sua paixão por sua filha. O interessante aqui é o jogo que Fitzgerald faz. Na versão de 34, Dick Diver sente que o seu amor por Rosemary deve ser contido, e ele a avisa disso. Porém, em nenhum momento, ele se sente *seguro* o bastante para poder expressá-lo dessa maneira. Ele sente que seu amor por Rosemary é uma batalha perdida, uma fatalidade. Ao colocar esta cena nos primeiros parágrafos de “Fatalidades”, o autor explicita que esta paixão será fatal para Diver¹¹.

Assim, chegamos a uma das características essenciais da obra fitzgerldiana explicitada por Stephen L. Tanner em seu ensaio *Fitzgerald's Lost City* (1981). De acordo com Tanner, há duas características chave na obra de Fitzgerald, das quais ele chama de “O complexo de Gatsby” e “O complexo de Anthony Patch”¹². “O Complexo de Gatsby” é a “Promessa Romântica”: a complexidade da combinação de esperança, sonho, desejo, expectativa, idealismo, mistério, entre outras, encontradas na maioria das personagens de Fitzgerald. Um ótimo exemplo é Jay Gatsby que idealizava a figura de Daisy Buchanan como a garota perfeita. Porém, estas mesmas personagens sofrem a consequência dessa promessa romântica, que seria o apagar das velas para o romance - “O complexo de Anthony Patch”. Os sonhos e expectativas são impedidos, o mistério e a excitação viram mundanos assim como todo e qualquer desejo e sonho. De acordo com Tanner, esta caracterísitca

¹⁰ “Nicole seemed Out of her Mind”. (FITZGERALD, 51, p. 175) Tradução minha.

¹¹ Voltaremos a analisar esta passagem ao longo deste trabalho.

¹² Jay Gatsby, personagem central de “O Grande Gatsby”; Anthony Patch, personagem central de “Os Belos e Malditos”.

(...) possui muitas formas na ficção de Fitzgerald. De fato, ele era fascinado em explorar as variedades e as manifestações dessa característica, mas as formas mais comuns eram a perda da juventude, da garota ou o descobrimento de que ela não supre as expectativas, colapso emocional, saúde em decadência, ou, em geral, a perda do dom de antecipar o futuro.¹³

(TANNER, 1981, p 56)

Assim, voltamos a analogia da montanha russa, a primeira parte, “O Complexo de Gatsby” é a subida, a expectativa do que pode estar no topo, o sonho e o desejo por glória. De acordo com Tanner, “O Complexo de Anthony Patch” se posiciona com o oposto de “O Complexo de Gatsby”. Desta forma, se este é a subida, aquele seria a descida. Todavia, “O Complexo de Anthony Patch” não é a descida, mas a parada antes desta: a suspensão da tragédia, o retorno para o anterior, para onde a glória estava. A queda é uma consequência inevitável deste complexo: “(...) o sentido da futilidade do esforço e o sentido da necessidade da luta; a convicção da falha inevitável e mesmo assim a determinação a ‘prosperar’ – e, mais do que isso, a contradição entre as assombrações do passado e as intenções para o futuro.” (FITZGERALD, 1945, p. 69 – 70)

Assim, na versão de 34, esta característica está mais explícita: há, de fato, a parada, onde se localiza o que o autor diz ser “ a contradição entre as assombrações do passado e as intenções para o futuro.” Fitzgerald acreditava que o início da história estava na metade do livro e por isso o deslocou para frente, como o fez na versão de 51; porém, se considerarmos uma das grandes obras primas do escritor americano, “O Grande Gatsby”, podemos notar que a única história que de fato se inicia na primeira página é a de Nick Carraway, pois a história de Jay Gatsby apenas começa, como em “Suave”, na metade. Até lá, somos levados pelo mistério e as antecipações de Nick.

Onde a história realmente começa, então? Por termos várias percepções apresentadas em “Suave”, nós temos várias histórias começando, tanto por narrações explícitas como a visão de Rosemary e o deslocamento da narrativa para Dick Diver, como as histórias que se cruzam, os relatos que os personagens contam uns aos outros, as cenas que vêem e não vêem. A versão de 51 tem o seu valor, porém acho que falha no efeito que a de 34 causa: de algum evento não bem explicado, de uma imagem gravada na cabeça, que nos faz querer ler de novo e entender as entre linhas do que Fitzgerald achava que não estava bem explicitado. E, assim como Hemingway escreveu em uma carta ao editor de Fitzgerald em 15 de abril de 1935, “é que em retrospecto, ‘Suave é a noite’ fica cada vez melhor.”

¹³ Tradução minha.

2.1 A ESCOLA DE UM HOMEM SÓ

Em 1941 quando o Japão atacou Pearl Harbor, Edward Hopper, como foi registrado por sua esposa Jo Hopper, “recusa a se interessar pela probabilidade de sermos bombardeados... Ele está trabalhando em cima de uma nova pintura e simplesmente não pode ser interrompido.”¹⁴ (THEISEN, 2006, p. 15 – 16) O trabalho que Hopper estava desenvolvendo era o quadro *Nighthawks*, o ápice de sua arte. O fato de ele não se interessar pelo que estava acontecendo do lado de fora do seu atêlie era o que o diferenciava do restante dos artistas. As pinturas de Hopper são representações de ambientes e situações que não chamavam muita atenção a maioria das pessoas; elas são imagens de lojas fora do horário comercial, ruas vazias, casas desabitadas, postos de gasolina isolados em uma estrada sem movimento, entre outros. Hopper parecia procurar o isolamento, podendo este ser de pessoas ou de coisas e lugares. Numa análise sobre a vida de Hopper, estas escolhas mais ou menos refletem a sua personalidade e a sua visão sobre o mundo e, de certa forma, o seu desinteresse naquilo que era comum e familiar. Hopper procurava o comum não-familiar¹⁵.

Edward Hopper passou seis anos estudando arte na *New York School of Art*, onde foi aluno de Robert Henri, líder de um importante grupo da pintura americana chamado *The Eight* (Os Oito)¹⁶. Ao terminar seus estudos em 1906, Hopper viajou para a Europa para aperfeiçoar seus estudos. Passou a maior parte do tempo em Paris, onde vivistava museus e pintava ao ar livre o que ele intitulou de “cenas parisienses” e “caricaturas parisienses”. Algumas dessas pinturas foram expostas em 1908, em uma exposição organizada por Henri. Outras caricaturas e pinturas de temas franceses foram expostas em 1920 e 1922; após este período, Hopper se concentrou mais na representação de seu próprio país. Pelo fato de sua arte ter amadurecido tarde, Hopper não é inserido no grupo de artistas que tomaram seu espaço e fama junto ao movimento do “Os Oito”. Hopper, em alguns livros de história da arte, nem é inserido como um pintor de destaque nos anos 20, embora os primeiros estudos de sua arte aparecessem em 24.

¹⁴ Tradução minha.

¹⁵ Voltaremos a ideia de familiar e não-familiar no capítulo 2 deste trabalho.

¹⁶ “Os Oito” era um movimento artístico composto pelos artistas William Glackens, Robert Henri, George Luks, Everett Shinn, John French Sloan, Arthur B. Davies, Ernest Lawson e Maurice Prendergast. O seu objetivo não era ser um movimento estético, mas um movimento ideológico. “Os Oito” iam contra a arte imitativa que predominava nos EUA na época, desejando que a arte americana se distanciasse daquela produzida na Europa. O paralelo na literatura veio com autores como Dreiser, Frank Norris e Sinclair Lewis. Estes artistas acreditavam que a arte americana deveria ser sobre a vida e a experiência americana.

Hopper parece representar a transição do traço impessoal e da vitalidade dos realistas inspirados por Manet para o fenômeno do que podemos chamar de modernismo americano: a subjetiva e instintiva aceitação da realidade no seu sentido mais amplo, que envolve pesquisa sobre os mais diversos sentimentos, e ao mesmo tempo, um esforço intenso para se generalizar estes sentimentos.

(BURROUGHS, 1936, p. 210 – 211)

Assim, Hopper não fazia parte nem de uma escola, movimento ou grupo artístico. Pelo seu constante isolamento, e o desinteresse em participar de grupos artísticos, pode-se dizer que Hopper era a sua própria escola – a escola de um homem só. Segundo o artista Red Grooms, o que era extraordinário sobre Hopper era a sua pintura seca: as cores minuciosamente escolhidas não deixam espaço para qualquer tom supérfluo na obra, assim como a distribuição dos personagens e dos ambientes representados. Há uma confluência entre estes na pintura; o desconforto sentido, no entanto, que proporciona interpretações sobre a realidade americana é muito maior, faz parte da vida transcendente de cada obra. Hopper não sugere nada do tipo; pelo contrário, ele abre espaço para que o espectador tome sua posição como leitor da obra de arte e continue a história que ele começou. Como o próprio artista disse, “este é o início da história e nada mais é sugerido.”¹⁷ E isto, segundo Franklin Kelly¹⁸ possibilita a apropriação das ideias e experiências dos espectadores e, talvez por esta possibilidade, a arte de Hopper seja tão universal e admirada por todos os públicos.

De fato, a arte hopperiana parece se originar na filosofia, tanto pela representação de pessoas contemplativas, em aparente meditação, como pela possibilidade de suscitar reflexões de cunho particular ou universal nos espectadores. Um exemplo é o quadro óleo sobre tela intitulado *Excursion into Philosophy* (“Excursão filosófica”), de 1959, onde temos as principais características da pintura.



¹⁷ “That’s the beginning of the story and nothing more is meant.” Tradução minha.

¹⁸ Curador Senior de Arte Americana e Britânica na “National Gallery of Art” em Washington D.C.

Figura 1 – *Excursion into Philosophy*, 1959
 Óleo sobre tela, 76,2 x 101,6 cm
 Coleção particular
 Fonte: Kranzfelder, 2006

Neste quadro se encontram elementos pictóricos que identificam um quadro como sendo de característica do autor em questão. Primeiramente, o jogo de luzes e sombras: a luz que adentra pela janela, e cria a sombra desta e, possivelmente, a luz e sombra de outra janela ou então de uma porta. A mulher deitada na cama, de costas para o homem, possui suas nádegas a mostra, em uma cena de intimidade e naturalidade. Ademais, como em confluência com a imagem feminina, temos a presença da natureza – elemento importante na arte de Hopper¹⁹, tanto pelo o que é visto de dentro do quarto pela janela²⁰, como pelo pequeno pedaço do quadro que parece conter representações de árvores. O homem sentado parece meditar sobre algo, talvez sobre alguma coisa lida no livro aberto, olhando para a luz que demonstra a sombra da janela aberta. Se formos mais fundo nesta análise, poderíamos traçar conexões entre as imagens do livro aberto, e luz, *i.e.*, a iluminação de alguma ideia ou sentimento.²¹

De acordo com os preceitos da filosofia, esta deve, como metodologia, se ocupar das coisas mesmas, e estudar a maneira como elas nos são apresentadas através da experiência, sendo que esta pode ser sensível ou não sensível. Da experiência não sensível, fazem parte entidades abstratas como, por exemplo, as intuições. Estas, por sua vez, são difíceis de seres transmitidas através do processo discursivo, no entanto são passíveis através das artes, tanto que Hopper uma vez disse que se ele pudesse explicar em palavras, ele não precisaria pintar. E assim, *Excursion into Philosophy* apresenta, através de seus elementos, uma ideia iluminista - o homem está fazendo uso da sua própria razão ao meditar olhando para luz que parece lhe clarear alguma área que havia estado escurecida, ou então pôr em crise algo que ele acreditava conhecer bem.

Não obstante, Hopper também apresenta temas constantes em sua obra como isolamento, distanciamento, alienação, etc. Porém, estes termos não apareceram na literatura crítica de Hopper até os anos 50. Os estudos críticos dos anos 30, como exemplo os empreendidos por Alfred Barr²², trazem Hopper como um pintor de luz e arquitetura. Tais análises são naturais e lógicas. Alguns críticos dizem que as pessoas que aparecem nos

¹⁹ Os limites entre a civilização e a natureza são temas comuns na obra do pintor americano.

²⁰ Hopper também explora questões de percepção do interior para o exterior, ou vice-versa.

²¹ Outro tema abordado nos quadros de Hopper é o cinema, que será abordado mais tarde neste trabalho.

²² Historicista da arte e primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York.

quadros de Hopper estão ali por mero acidente. De acordo com Martha Cheney, os prédios, restaurantes e até mesmos as ruas pintadas por Hopper falam mais sobre sua arquitetura do que de seus habitantes. (CHENEY, 1939, p. 109) Todavia, nem sempre a arte de Hopper foi o silêncio que predomina nas suas pinturas à óleo. Principalmente em seus desenhos feitos a pastel sobre cartão, podemos notar uma certa comunicação entre as pessoas que habitam as representações. Comunicação, neste caso, seria o contrário de silêncio. Silêncio, por sua vez, quando se trata de representações pictóricas, pode ser a ausência de movimento. De acordo com Jean Gillies²³, esta ausência de movimentos nas artes visuais se chama “sinestesia”.²⁴ (GILLIES, 1972, p. 404) Desta forma, podemos inferir o silêncio pela falta de movimento. Porém, nestes desenhos a pastel, temos o contrário. Notamos que há movimento, sons, e em alguns casos, inclusive discurso. Uma das diferenças gritantes do seguinte desenho de 1924 em relação às produções posteriores a óleo de Hopper, é que ambas figuras parecem interagir pelo simples fato de que elas se encararem, o que demonstra um diálogo entre as duas, que é confirmado pelo título e inscrição na parte inferior esquerda: “Receio, disse ela, olhando-me de frente, que a tosse de Shady seja mais do que uma simples tosse.” Esta inscrição não só torna explícita a noção de diálogo, como desloca o espectador de sua posição passiva de observador para uma posição ativa dentro do quadro. Conseguimos, assim, identificar a personagem que manda e a que recebe a mensagem. Neste caso, ao contrário do que foi visto anteriormente, há uma história da qual o espectador não pode se apropriar. Ela é uma história fechada em si.

²³ Professora de artes na Universidade de Northeastern Illinois, em Chicago.

²⁴ Sinestesia é o estudo da relação dos planos sensoriais.



Figura 2 - *I'm afraid, she said, looking at me straightly now, that Shady's cough is more than just a cough.*

Scribner's Magazine, 1924.

Pastel sobre cartão, Nova York (NY)

Coleção do Whitney Museum of American Art.

Legado de Josephine N. Hopper 70.1455

Fonte: Kranzfelder, 2006.

Outro exemplo é o seguinte desenho intitulado *In a Restaurant* (“Num Restaurante”). Ao contrário da maioria das representações em restaurantes de Hopper, esta possui, de fato, o espírito que geralmente encontramos nestes estabelecimentos. Primeiramente, os homens parecem estar à vontade no local, pois seus chapéus e casacos estão pendurados. Além disso, o cigarro sendo fumado nos dá a impressão de movimento, de tempo, assim como a mão levantada em direção ao companheiro e a mão deste segurando um copo. Outra característica que diferencia esta produção das demais é a quantidade de detalhes: a mesa ainda posta, a bagunça de uma refeição recém acabada, uma outra cadeira com um outro cliente, uma cortina que é movimentada pelo vento, uma lâmpada, uma porta, um quadro, etc. Estes detalhes, porém, não aprecem mais em *Automat* (“Cafeteria Automática”) de 1927.



Figura 3 - *In a Restaurant*, 1915 – 25
Pastel sobre cartão, 67,6 x 55,1 cm
New York (NY), Coleção do Whitney Museum of American Art.
Legado de Josephine N. Hopper 70.1449
Fonte: Kranzfelder, 2006.



Figura 4 - *Automat*, 1927
Óleo sobre tela, 72,4 x 91,4 cm
Des Moines (IA), Des Moines Art Center
Coleção permanente, 1958.2.
Fonte: Kranzfelder, 2006.

Automat e *In a Restaurant* ao mesmo tempo que possuem elementos semelhantes, eles são o contrário um do outro. Primeiramente, a pintura está localizada em um restaurante ou possivelmente um café. A mesa onde a mulher está sentada está praticamente vazia, apenas com uma xícara sobre ela. Além disso, temos a jovem mulher, que mesmo com a presença de um aquecedor à esquerda do estabelecimento, tira apenas uma luva para segurar a xícara, e se mantém bastante enroupada. Podemos depreender duas suposições disto: ou que está muito frio, ou que ela, a personagem, não está completamente à vontade neste lugar. Observando com mais afinco, notamos que ela olha para a xícara, a meditar, da mesma maneira que o homem em *Excursion into Philosophy*²⁵ olha para o chão, na tentativa de ver alguma coisa. Talvez ela esteja encarando o seu próprio reflexo no líquido da xícara, assim como a vidraça do lugar reflete o interior do espaço. Não há vista para o exterior. Além disso, nós temos uma cadeira do lado oposto onde ela está sentada, e esta está vazia. Ao lado direito, temos outra cadeira também vazia. Ao fundo, notamos uma escada com corrimãos dourados, algum lugar que leva a outro, assim como a janela leva a outro lugar no *Excursion into Philosophy*. Mas, muito além disso, a mulher está, em parte, em harmonia com o ambiente. A presença do que parecem ser frutas atrás da mulher estão nas mesmas cores de seu chapéu e do tom de seus lábios. A escada, o aquecedor, as paredes e outros detalhes da obra são das mesmas cores presentes na mulher. Desta forma, como não há vista para o exterior, apenas para o interior, ambiente e personagem se misturam.²⁶

Podemos nos perguntar o que causou tal diferença entre as primeiras produções de Hopper, primeiramente os desenhos a pastel, as produções para jornais e cartazes de filmes, depois as aquarelas e, finalmente, as produções à óleo, a última técnica a ser dominada pelo pintor e a que ele se dedicou com mais afinco no decorrer de sua produção. De acordo com Franklin Kelly no documentário sobre Hopper (2007), os acontecimentos dos anos 20 (o crescimento rápido dos EUA pós-guerra, seu deslocamento geo-político de margem para centro e a queda em 29) causaram as incertezas que pairavam no ar nas décadas de 30 e 40, não só incertezas sobre o futuro da nação americana, mas como incertezas mundias, a exemplo, a ascensão de Hitler, a segunda guerra mundial, entre outros – causaram a insegurança que é refletida nas representações pictóricas de Hopper. Estas que podem ser consideradas como tensões psíquicas, o olhar preocupado, ou até mesmo a arquitetura decadente de prédios em meio a cidades modernas, como normalmente são as representações

²⁵ Ver página 13.

²⁶ A convergência de pessoas e ambientes é também notada em “Figura Solitária num Teatro” de 1902-04. Mais a respeito será contemplado ao longo deste trabalho.

de Nova York. Tais tensões encontradas serviram de inspiração para imagens levadas ao cinema, algumas delas são encontradas nos filmes de Alfred Hitchcock. *House by a Railroad*, de 1925, serviu como modelo para a casa onde Norman Bates mora em *Psycho*, de 1960.



Figura 5 - *House by a Railroad*, 1925
 Óleo sobre tela, 60,7 x 73,7cm
 New York (NY), The Museum of Modern Art.
 Fonte: Kranzfelder, 2006.



Figura 6 – foto da casa usada no filme “Psicose”, 1960
 Fonte: <http://course1.winona.edu/pjohnson/h140/studentsf01/psycho/>

Hopper não parece apenas ter servido de modelo para Hitchcock em termos de arquitetura, como também em temas. Por exemplo, o constante jogo de vista do exterior para o interior, ou vice-versa é bastante abordado por Hitchcock em seus filmes, sendo que o melhor exemplo disto está em *Rear Window* (“A Janela Indiscreta”) de 1954, onde um fotógrafo interpretado por James Stewart observa seus vizinhos pela janela de seu apartamento e tira conclusões sobre suas vidas.



Figura 7 – imagem do filme “A Janela Indiscreta” de 1954.
Fonte: [http://www.hitchcockwiki.com/wiki/1000_Frames_of_Rear_Window_\(1954\)](http://www.hitchcockwiki.com/wiki/1000_Frames_of_Rear_Window_(1954))

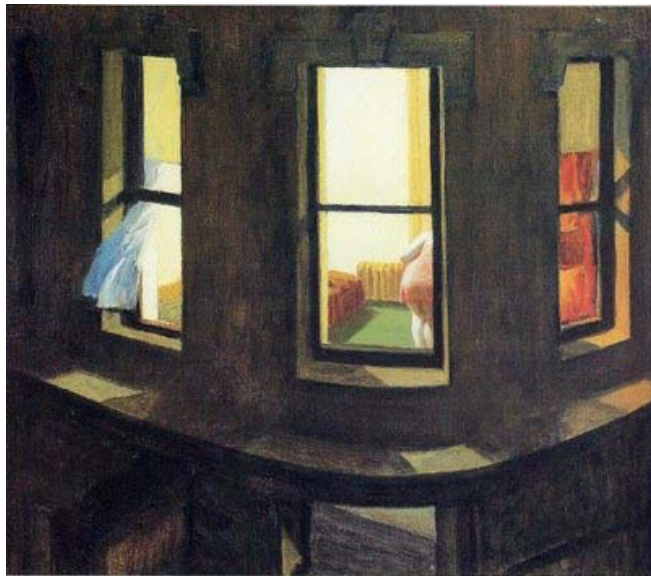


Figura 8 – *Night Windows*, 1928
Óleo sobre tela, 73,7 x 86,4 cm
New York (NY), The Museum of Modern Art.
Doação de John Hay Whitney.
Fonte: Kranzfelder, 2006.



Figura 9 - *House at Dusk*, 1935
 Óleo sobre tela, 92,1 x 127 cm
 Richmond (VA), Virginia Museum of Fine Arts,
 The John Barton Payne Fund.
 Fonte: Kranzfelder, 2006.

E assim Hopper desenvolve sua arte de acordo com o que os críticos chamam de “cena americana”. Cena, neste caso, é uma palavra ambígua, pois pode se referir a cena como algo contextualizado em uma determinada época. Portanto, a cena americana nas décadas de 20, 30, etc (destacando costumes, moda, etc). Porém, cena também nos remete a imagem. A imagem americana que o pintor criou, e como Carol Troyen, curadora do *Museum of Fine Arts* em Boston colocou, Hopper era um grande criador de imagens. As imagens que ele criou não são imagens bonitas ou que possam ser admiradas na mesma medida que admiramos *Monalisa* de Da Vinci; contudo, as imagens dele são imagens que ficam presas na memória e quando nos deparamos com os seus quadros, nos lembramos de algum acontecimento que pode ter existido ou só ter feito parte da nossa recepção da arte hopperiana. Dessa forma, a questão se Hopper era ou não um pintor nacionalista fica à mercê. Segundo o próprio: “A questão do valor da nacionalidade em arte é insolúvel. Em geral, pode-se dizer que a arte de uma nação é maior quando esta reflete o caráter de seu povo. A arte francesa parece provar isso.”²⁷ (HOPPER, 1970, p. 65)

Assim, a maioria dos críticos classifica Hopper como sendo um pintor realista. Porém, qual realidade Hopper representava? Provavelmente, a melhor resposta para essa pergunta seria a visão dele da realidade americana. E assim, à expressão “cena americana” deve-se adicionar “de Hopper”, pois a cena que ele dirige e cria em suas pinturas são visões peculiares

²⁷ Tradução minha.

de um real, memórias de observações e é com esta crença que analisaremos a obra hopperiana neste trabalho.

3. ESTRANHOS NO NINHO

Who's gonna show this stranger around?

Young Lust, Pink Floyd

Geralmente pensamos que palavras diferentes como “ódio” e “amor” são tão distantes que é quase impossível que figurem juntas no discurso, pois uma automaticamente exclui a outra. Porém, se as palavras se excluem, as referências que fazemos com elas não pois aquele que amamos pode também se tornar aquele que odiamos, porém ele nunca vai estar no lugar onde habita a palavra que não contém nem amor nem ódio: indiferença. O mesmo poderíamos pensar que acontece com as palavras “familiar” e “estranho”. Assim como “amor” e “ódio”, elas se excluem e raramente figuram no mesmo contexto, todavia é difícil encontrarmos uma palavra que não possua nem a ideia de familiaridade ou de estranheza, pois, de certa forma, baseamos nossa vida dentro destes dois conceitos bem como o nosso conhecimento do mundo, sendo que a leitura que fazemos deste depende do quão familiar ou estranho somos de sua diversidade de realidades.

Freud em seu texto intitulado “O Estranho” aborda um dos conceitos do tema como sendo relacionado a algo “assustador” ou que causa “medo e “horror” (FREUD, 1980, p. 137) sendo que desta forma, completa o pensador, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD, 1980, p. 138). Todavia, pensamos como pode algo estranho ser familiar, ou vice-versa?

No dicionário Houaiss²⁸ de língua portuguesa consta as seguintes entradas para os verbetes “familiar” e “estranho”. Para o primeiro, consta que: 1. que é da família, íntimo, contrário de estranho; 2. conhecido, habitual, contrário de desconhecido; 3. sem afetação, simples, contrário de formal; 4. pessoa da família. Já para “estranho”, o dicionário traz: 1. que é esquisito, extraordinário, contrário de comum; 2. que é de fora, estrangeiro, contrário de nacional; 3. desconhecido, novo, contrário de conhecido; 4. que foge aos padrões sociais, contrário de comum; 5. que não faz parte de algo; 6. misterioso, engimático; 7. que foge ao convívio, contrário de sociável. Assim, o dicionário nos traz diversas formas de oposição entre as palavras “familiar” e “estranho”, devidamente conceituadas na teoria. Porém, na prática, um mesmo referencial pode oscilar entre a condição de familiar e estranho. Benedict

²⁸ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. Pp. 338, 330.

Anderson em seu livro “Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo” chama a atenção para a prática dos europeus no século XVI de nomear lugares conquistados batizando-os de “Novo” ou “Nova” e o nome da cidade ou país de origem desses conquistadores. Os exemplos são inúmeros: Nova York, Nova Orleans, Nova Inglaterra, Novo Hamburgo, etc. De acordo com Anderson, “o ‘novo’ nesses nomes tem invariavelmente o significado de ‘sucessor’ ou ‘herdeiro’ de algo que desapareceu.” (ANDERSON, 2008, p. 249) Desta forma, o lugar desconhecido assume um caráter familiar logo porque vem acompanhada da ideia de “herdeiro”, ou seja, como se seguisse uma linhagem hereditária. Desta forma, embora as duas palavras sejam opostas, elas estão em constante conexões, sendo que para classificarmos algo como familiar ou estranho só precisamos (re) conhecer algo ou alguém. Estamos constantemente (re) conhecendo o mundo, pois este se modifica a todo momento; todo dia precisamos (re) conhecer o nosso rosto no espelho e aceitarmos que ele não é mais o mesmo de ontem e não será o mesmo amanhã e, dessa forma, criamos discursos para sentirmos saudades do ontem, explicarmos o hoje e anteciparmos o amanhã. Não importa o tempo em que nos encontramos, nós tentamos nos “familiarizar” com ele através do discurso, da linguagem²⁹. Esta construção do passado através de discursos e textos, dá-se, cientificamente, o nome História. Anderson utiliza a noção de Michelet (1798) da História como sendo o discurso escrito em nome dos mortos.

Sim, cada morto deixa um pequenino bem, a sua memória, e exige que cuidemos dela. Para aquele que não tem amigos, é preciso que o magistrado supra essa falta. Porque a lei, a justiça, é mais fiável do que todas as nossas ternuras esquecidas, do que as nossas lágrimas tão depressa enxutas. Esta magistratura é a História. E os mortos são, nas palavras do Direito romano, essas *miserabilis personae* com que o magistrado deve preocupar-se. Nunca, na minha carreira, perdi de vista esse dever do historiador. Dei a muitos mortos demasiadamente esquecidos o auxílio de que eu próprio teria necessidade. Enxumei-os para uma segunda vida... Vivem hoje entre nós que nos sentimos seus parentes, seus amigos. Assim se cria uma família, uma cidade partilhada entre os vivos e os mortos.

(ANDERSON, 2008, p. 259)

“Assim se cria uma família”, ou seja, nos familiarizamos com o passado, o tornamos nosso, damos vida a uma parte da história que possivelmente estava obscura, ou a obscurecemos por estranheza no sentido de assustadora (medo ou receio) como previamente apontada por Freud. Todavia, é apenas através da linguagem (discurso) ou a falta desta (silêncio) que conseguimos isso. De acordo com Deleuze, “a sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.” (DELEUZE, 1997, p. 12) Mas

²⁹ Lembrando que neste trabalho tratamos como linguagem todas as mídias artísticas, como é o caso da literatura e da pintura neste trabalho.

esta revelação acontece quando indenticamos ou quando sentimos a necessidade de identificar as diferenças e similitudes das coisas, o que pode se dar em dimensão tanto individual quanto social: “(...) o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença, e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.” (KRISTEVA, 1994, p. 9)

Não obstante, como bem pontuado por Kristeva, a consciência inicia na diferença e termina no reconhecimento, ou melhor, inicia na ignorância e termina no reconhecimento, pois de acordo com Freud, este “estranho” que nos amedronta não é um estranho qualquer, é um que há muito conhecemos, mas o reprimimos na nossa mente. Freud utiliza o termo “Heimlich” para mostrar este processo: “por um lado [Heimlich] significa o que é familiar e agradável e por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista.” (FREUD, 1980, p. 141) Assim, a mesma palavra expressa o que há de estranho e familiar nas coisas, porém, este lado oculto que está fora de vista, quando vem à luz é indicado através da palavra que no alemão constituiria o contrário de “Heimlich”, “Unheimlich”. Esta, portanto, “é tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.” (FREUD, 1980, p. 141)

De qualquer forma, não podemos expressar apenas um tipo de estranho ou estranhamento. Assim sendo, os tipos apresentados por Freud e Kristeva são legítimos, ambos com suas peculiaridades teóricas. Entretanto, se pensarmos no tipo descrito por Kristeva, que se inicia quando surge a consciência da diferença, qual é o momento propício para o surgimento desta? Quando mudamos ou quando o mundo muda? Para um Narciso, certamente a primeira opção. Todavia, para o resto dos mortais, se o mundo numa noite fosse um e pela manhã outro, isso seria o suficiente para desequilibrar as bases de suas estruturas. E isso aconteceu inúmeras vezes na história da humanidade. Neste trabalho, poderíamos colocar em destaque duas grandes mudanças que, de certo modo, abalaram as estruturas: a primeira e a segunda Guerra Mundial. Para esta análise, no entanto, nos deteremos na I GM, mais especificamente em como esta influenciou nos EUA³⁰, sendo que uma das principais mudanças

³⁰ Levados à guerra pelos constantes bombardeios a navios americanos, os EUA entrou na guerra em 1918 com mais de 1, 750, 000 soldados. Participando desta, estavam os que viriam a se tornar os maiores romancistas dos anos 20: John dos Passos, Ernest Hemingway e E.E. Cummings. Fitzgerald estava terminando o seu treinamento para o corpo de oficiais quando o Armistício foi assinado. Desta forma, não é nenhuma surpresa que a guerra tenha se tornado uma figurante de peso nas narrativas destes escritores, formando assim a literatura do pós-guerra.

Cada autor, à sua maneira, destacou as mudanças que a I GM trouxe para a vida dos americanos. Desde o início da disputa, os americanos estavam lucrando com ela através da venda de armas. No entanto, depois de entrarem e saírem da batalha, os EUA lucrou de forma muito mais poderosa. Até 1917, o país estava tentando se manter longe do fronte, tanto que o presidente Wilson se reelegeu com o slogan “Ele nos manteve longe da guerra”, mas, depois desta, os EUA não necessitava se manter longe de mais nada – eles foram os grandes vitoriosos da I GM: o país que mais lucrou e que menos obteve danos causados por esta. Enquanto a Europa teria

que aconteceu no país pós I GM foi o desenvolvimento das cidades, que deixavam de possuírem uma estrutura rural para assumirem uma posição mais moderna, tornando-se centros urbanos.

De acordo com Richard Sennett em “O Declínio do Homem Público” de 1995, com a expansão das cidades européias no século XVIII, como Paris e Londres, houve uma mudança na vida da população. Estas capitais agora eram alvo de todos os tipos de pessoas, de todos os lugares e assim a população começou a se alterar. Não se via mais nas ruas as mesmas figuras e nem a própria cidade tinha a mesma atmosfera. Dessa forma, esta era composta por uma nova população que a transformava: uma população de estranhos. Ainda segundo Sennett, podemos pensar o estranho de duas formas. Um exemplo é a maneira como nós, brasileiros, podemos encarar um coreano – como um estrangeiro, tanto por ser de uma nacionalidade diferente, bem como por ter uma cultura diferente, assim com uma linguagem e modos diferentes. Desta forma, esta pessoa é um estranho – um forasteiro. O outro tipo de estranho apontado por Sennett é aquele que vai contra a correnteza. Ele possui regras próprias (ao invés de tomar as regras coletivas como suas), para a sua própria identidade (ao invés de assumir uma identidade coletiva), uma pessoa que em outras palavras, não se “enquadra” na cena de alguma comunidade. Porém, este último possui uma vantagem, segundo Sennett, que “enquanto desconhecido, o estranho pode dominar as percepções daqueles que estão inseguros quanto à própria identidade.” (SENNETT, 1988, p. 69)

A esta denominação Freud atribuiu uma das ideias do “duplo”, que podem ser pessoas que são semelhantes, principalmente em um nível psíquico, ou seja, compartilham o mesmo tipo de conhecimento, sentimento e experiência, ou pessoas que se identificam com outras a ponto de terem dúvida sobre quem são, colocando em cheque o próprio eu (*self*); ou substituem o seu *self* por outro, geralmente pelo do estranho com quem se identificam ou gostariam de se identificar. Neste caso, Freud utilizou a última ideia para demonstrar o que

que se reconstruir, os EUA só tinha que se fortalecer. Assim o modernismo e progresso chegavam aos centros urbanos americanos, com os ideias de individualismo e consumismo ao mesmo tempo que os ideias puritanos eram mantidos: a Lei Seca foi iniciada em 1919, proibindo a produção e distribuição de bebida alcoólica, favorecendo a abertura de locais de venda ilícita e o crime organizado. Ademais, as imigrações para os EUA foram limitadas para apenas 150,00 por ano. Embora o país estivesse vivendo anos prósperos ou “dourados”, como colocou Fitzgerald, a literatura produzida, em grande parte, era crítica em relação a vida e a sociedade americana e foi nesta época que um grande número de escritores e artistas se mudaram para Paris por acharem que os EUA não proporcionava um ambiente propício para o desenvolvimento das artes. “Paris oferecia uma boemia barata graças ao câmbio favorável, porém por trás da divergência e do desejo do novo muitas vezes existia nostalgia por uma América do Norte mais antiga e pastoral.” (BRADBURY, p. 73) Era apenas na lembrança de casa que os EUA familiar era encontrado: o pastoral, com valores da cidade pequena, do país marginal. Agora, como centro do mundo, os EUA mudava, os seus valores mudavam assim como a sua população.

Sennett menciona como sendo a dominação por parte do estranho do segundo tipo. Desta forma, segundo Sennett, os estranhos do primeiro tipo suscitam desconfiança, logo porque não há um compartilhamento em nível psíquico de experiências, etc. Todavia, os estranhos do segundo tipo são mais complexos. Eles necessitam:

Suscitar crença pelo modo como se comportam em uma situação onde ninguém está realmente seguro quanto aos padrões adequados de comportamento para um determinado tipo de pessoas. Neste caso, uma das soluções consiste em as pessoas criarem, tomarem emprestados ou imitarem comportamentos que todos concordem em tratar como “adequados” e “verossímeis” em seus contatos.

(SENNETT, 1988, p. 70)

Embora Sennett tenha escrito essas palavras analisando Londres e Paris, elas podem ser transpostas facilmente para os EUA pós I GM. Mesmo que os EUA tenha limitado a imigração para o país para apenas 150 mil por ano, os estranhos que lá se encontravam não eram estrangeiros do primeiro tipo, ou seja, forasteiros. Eles eram americanos que não reconheciam mais a sua própria nação, indivíduos que não mais se sentiam “conectados” à noção de país, um que começou a pregar o individualismo como slogan nacional, *i.e.*, ser individual passou a ser a maneira pela qual os americanos se sentiriam unidos sob a referência de nação.

Mas talvez seja a partir da subversão desse individualismo moderno, a partir do momento em que o cidadão-indivíduo cessa de se considerar unido e glorioso para descobrir as suas incoerências e os seus abismos, em suma, as suas “estranhezas”, que a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser.

(KRISTEVA, 1994, p. 10)

A era do puritanismo, da nostalgia pastoral, e da Lei Seca foi a mesma da psicanálise, do jazz, do cinema, do rádio, dos comerciais e da arquitetura moderna urbana que dividia espaço com o que pouco restava do passado rural. E todas essas ambivalências foram bem representadas nos trabalhos dos artistas da época, como Fitzgerald e Hopper, que através de suas criações tentam apresentar um Estados Unidos peculiar que eles enxergavam.

Outra parte, porém, não era tanto a de pintar o colapso da ordem e da estrutura quanto a de tentar recuperá-las por meio do constructo descontínuo, que podia explorar partes de uma cultura na ânsia de descobrir uma nova forma coerente. Assim, um importante esforço que corre por todo o modernismo norte-americano dos anos 1920 é o da tentativa de se superar a sensação de ruptura histórica e

desespero cultural spengleriano³¹ por meio de um épico moderno espacial, uma nova versão do Grande Romance Americano.

(BRADBURY, 1991, p 74)

Este épico moderno espacial não era um “estudo” da ruptura pela qual o mundo havia passado, de forma que por “estudo” entendemos como sendo o “registro da realidade ‘tal como ela é’.” (AUMONT, 2004, p. 48) Este épico vai muito além da observação atenta, ele se configura como um “esboço”, “um registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro.” (AUMONT, 2004, p. 48) Desta forma, temos uma nova concepção de mundo, uma trazida pela ruptura causada pela guerra, isto é, a amostra real da efemeridade das coisas, e também uma trazida pela fotografia, a de enquadrar e registrar algo para sempre. Assim, esta nova concepção traz o “mundo como campo interrompido de quadros potenciais, esquadrinhados pelo olhar do artista que o percorre, o explora e repentinamente pára para recortá-lo, ‘enquadrá-lo’.” (AUMONT, 2004, p. 49) De forma que toda fotografia não é apenas uma imagem congelada de alguma cena, mas uma impressão do artista, que possui sua mensagem fotográfica (passada através dos códigos da imagem) e outra mensagem que, invariavelmente, virá através da descrição, da linguagem: “a mensagem conotada comporta bem um plano de expressão e um plano de conteúdo, significantes os significados: obriga, portanto, a um verdadeiro deciframento.” (BARTHES, 1982 p. 329)

Não somente a máquina fotográfica tem a possibilidade de registrar algo para sempre, mas como a nossa visão e o registro na memória, em certo grau, funcionam como tal. Porém, a diferença se encontra na forma em que vamos remodelar esse real que está registrado em nossas memórias.

E assim, o que Fitzgerald e Hopper mostram em suas obras são suas remodelações do real, a coabitação de vários tipos de estranhos que viviam no mesmo país, e a forma como eles se mostravam aos outros, revezando o papel de ator e platéia, sempre mantendo a impessoalidade e distância de um desconhecido:

Assim como um ator tocava os sentimentos das pessoas sem lhes revelar a própria personalidade, fora do palco, os mesmo códigos de credibilidade serviam à sua platéia para uma finalidade semelhante: despertavam os sentimentos uns dos outros, sem terem de tentar se definir uns para os outros; uma definição que as condições materiais de vida teriam tornado difícil, frustrante e, provavelmente, infrutífera. Essa ponte, por sua vez, deu aos homens os meios para serem sociáveis, em bases impessoais.

(SENNETT, 1988, p. 88)

³¹ Aqui o autor faz referência ao pensamento do historiador e filósofo alemão Oswald Spengler, autor de “O Declínio do Ocidente”.

Desta forma, cada um emerge em um espetáculo particular: o mundo era um palco e cada americano um ator, e cada vida uma grande narrativa americana.

4. A GRANDE NARRATIVA AMERICANA

Strangers in the night, two lonely people,

We were strangers in the night...

Strangers in the night, Frank Sinatra

De duas coisas a nova geração do pós-guerra tinha certeza: imagem e propaganda eram a alma do negócio. Fitzgerald em *This Side of Paradise* descreve a diferença entre esta nova geração e a antiga. De acordo com Fitzgerald, a nova geração, ao contrário da antiga, tem consciência dos valores sociais, se vestem bem porque sabem que é importante, participam de todos os eventos e atividades em que possam se destacar, ingressam na faculdade e alcançam o sucesso e possuem o cabelo repartido e “lambido”. Em *The Great Gatsby* quando o pai de Gatsby mostra a Nick a grade de horários de quando Jay era menino, as atividades incluídas para serem praticadas por uma hora eram discurso e pose. (FITZGERALD, 1994, p. 180)

O que Jay fazia não estava muito longe do que na realidade as pessoas faziam. O cinema estava muito em voga nos anos 20, e os artistas de cinema eram vistos como pessoas a serem consultadas a cerca de questões referentes a boa apresentação. Artistas populares da época como Mary Pickford e Douglas Fairbanks escreviam colunas em jornais com dicas de como cultivar uma personalidade, ensinando técnicas de atuação que os auxiliassem na maximização de suas qualidades únicas. Os atores, assim, eram considerados os deuses dessa nova era, pois eles, mais do que ninguém, sabiam se adaptar aos diversos ambientes. No entanto, em um lugar novo como era os EUA pós I GM, ninguém queria se sentir perdido ou desconfortável, o que levou os princípios do teatro e cinema virarem os princípios das ruas, “a ponte estrutural entre a credibilidade no teatro e na rua era formada por dois princípios, um referente ao corpo, o outro, à voz.” (SENNETT, 1988, p. 89) Desta forma, como bem pontuou Fitzgerald ao descrever a nova geração, o corpo era um manequim, no qual não importava a pessoa, o corpo em si, mas o que a pessoa usava.³² Assim, a visão, mais do que qualquer outro sentido, é de extrema importância para a análise das representações desta época feitas por Fitzgerald e Hopper, lembrando que a palavra *theater* (teatro), em grego, compartilha a mesma raiz da palavra *theoria*, que significa olhar com atenção, observar. (JAY, 1993, p. 23) Assim, visão, olhar, encenação, enquadramento, possuem características semelhantes, e estes

³² Daisy Buchanan, em “O Grande Gatsby”, chora ao ver e tocar as camisas vindas da Europa quando Jay Gatsby mostra o seu guarda-roupa.

mesmos termos serão utilizados para diferenciar o mundo fora e em cima do palco nas remodelações do real americano feito pelos artistas em questão, que funcionam como Édipos no EUA pós-guerra, de forma que estes apresentam ao público, através de suas obras, o enigma que não captaram. (ANDERSON, 2008, p. 260)

4.1 IMPORTA-SE SE EU BAIXAR A CORTINA?

Was it a vision, or a waking dream ?

Do I wake or sleep ?

Ode to a Nightingale, Keats.

Diversas formas de entretenimento tiveram os seus anos áureos na década de 20 nos EUA pós I GM. A mais significativa de todas certamente foi o cinema. Mais poderoso do que a fotografia, o cinema trouxe o tom e o ritmo do que seriam os anos americanos no pós-guerra, pois o cinema como uma sequência de imagens trazia à frente do espectador a presença e a ausência, ou melhor, a presença da ausência³³, algo que a fotografia falhava em trazer. Se a fotografia era uma forma de capturar o passado, a fim de se evitar a sua perda, o cinema, como disse Thomas Edison (BILTON, 2006, p. 32), permitiria que os mortos voltassem à vida. Este seria um dos pontos experienciados nos primeiros momentos do cinema, o de estar e não estar lá, proporcionada pelas técnicas cinematográficas, e principalmente, pelo efeito que provocava no espectador, que Barthes caracterizou como “hipnose”. (JAY, 1993, p. 457) De acordo com Metz

O espectador está de fato ‘desconectado’ da realidade, todavia ele deve então se conectar a algo a fim de que a ‘transferência’ da realidade seja positiva, e esta pode ser desencadeada apenas por um espetáculo que lembre, mesmo que vagamente, o espetáculo da realidade

(1979 apud JAY, 1993, p. 467)

Esta transferência de realidade é difícil de se dizer como se dá. Todavia, se pensarmos no cinema como uma projeção de estranhos que estão de acordo com o que é esperado naquela sociedade³⁴, o espectador não só faz a transferência de realidade, se desconectando

³³ O cinema, assim como a fotografia, traz momentaneamente a presença de algo que está ausente.

³⁴ Sobrinho de Freud, o milionário americano Edward Bernays acreditava que o cinema deveria ser utilizado de forma a suprir as necessidades psíquicas dos espectadores, e assim domesticá-los a reprimir ou exaltar certos sentimentos.

por completo do que está fora do cinema, mas como adota a realidade do filme para a sua vida, ou seja, ele substitui o seu *self* por aquele que ele identifica nas telas. Isso se dá mais intensamente durante o tempo de assistência ao filme, mas continua interferindo depois.

Na terceira parte de “Suave é a Noite”, Tommy Barban diz que só sabe o que ele vê no cinema (FITZGERALD, 2008, p. 371). Aqui, ele está falando por si, mas poderia muito bem estar falando por todos os personagens de “Suave”, que, na primeira parte do livro, se comportam como se todos estivessem fazendo parte de uma mega produção organizada e dirigida por Dick Diver. Assim, o cinema e suas implicações na sociedade³⁵ são o que constitui o jogo estrutural narrativo de “Suave” em sua versão de 34³⁶, bem como o que determina o mundo de cada personagem.

Ao longo da narrativa de “Suave”, o leitor percebe a textura cinematográfica do texto e o constante uso de palavras como “enredo”, “cena”, “cortina”, “visão”, “ator”, “papel”, etc. Desta forma, ao mesmo tempo que Fitzgerald coloca o leitor diante de cenas “enquadradas” que dizem alguma coisa, há cenas silenciadas, que ficam apenas na imaginação dos personagens e do leitor, pois nem todos os personagens fazem parte da mesma “cena” ou do mesmo “enredo”, tomando o lugar de público espectador nesses casos.

- Acharmos que talvez você fizesse parte do enredo – disse a sra. McKisco. Era uma mulher jovem e bonitinha, que tinha uma cansativa animação. – Não sabemos quem está ou não no enredo. Parece que um homem, com quem meu marido tem sido muito amável, é um dos personagens mais importantes, quase que o herói-assistente.

- Enredo? – perguntou Rosemary, sem compreender muito bem. – Há um enredo?

- Minha cara, não *sabemos*. – disse a sra. Abrams, com o risinho convulso das mulheres gordas. – Não fazemos parte. Somos a galeria.

(FITZGERLAD, 2008, p. 25)

Nesta primeira parte já percebemos a importância do cinema e do teatro para a configuração da narrativa. Primeiro há a divisão dos personagens que fazem ou não parte de alguma cena, de algum enredo. Há personagens, que mais do que outros, tomam conta da cena e proporcionam aquilo que os personagens menores necessitam e precisam: entretenimento. Da mesma forma que o cinema pode ser utilizado para suprir as necessidades psíquicas dos espectadores, ao proporcionarem entretenimento às outras pessoas, os “atores principais” estão preenchendo alguma coisa que falta nesses indivíduos.

³⁵ Como anteriormente visto no capítulo três deste trabalho.

³⁶ Explicitarei mais à frente a diferença que há de relação entre narrativa e cinema nas versões de 34 e 51.

Nesta parte, a sra. McKisco e Abrams já se posicionam como o público espectador, esperando que Rosemary, uma jovem atriz de Hollywood que havia terminado o seu primeiro filme *Daddy's Girl* há pouco, as mostrasse o enredo, ou para onde olhar. O olhar como enquadramento de cenas se torna evidente em uma parte que, de longe, Rosemary e a sra. McKisco observam Abe North e Nicole Diver:

- É a mulher dele? – perguntou Rosemary.
- Não. Aquela é a sra. Diver. Não estão no hotel – respondeu a sra. McKisco. Seus olhos, fotográficos, não se afastavam do rosto da mulher. Dali a um instante, voltou-se animada para Rosemary.
- Já estave no estrangeiro?

(FITZGERALD, 2008, p. 28)

Até esta parte do livro, pouco sabemos sobre o casal Dick e Nicole Diver. Porém, com as reações dos personagens, vamos sabendo **quem** está no enredo. “Seus olhos, fotográficos, não se afastavam do rosto da mulher.” Pela palavra “fotográfico”, que determina algum tipo de enquadramento, os olhares do público funcionam como cameras que acompanham os movimentos daqueles que desenvolvem a história³⁷. Ademais, nesta primeira parte, a narrativa se passa em Riviera, na França. Porém, pelo fato de não ter absolutamente ninguém nesta costa, apenas americanos, a sra. McKisco pergunta para Rosemary se ela já esteve no estrangeiro, como se a Riviera tivesse sido transformada ou inventada pelos americanos.

- Vocês gostam desse lugar? [perguntou Rosemary]
- Têm que gostar – declarou Abe North, lentamente. – Foram eles que o inventaram. – Virou lentamente a nobre cabeça até seus olhos pousarem com ternura e afeição no casal Diver.

(FITZGERALD, 2008, p. 37)

Assim, Riviera possui o sentido de estúdio de filmagem, locação ou até mesmo de palco para o casal Diver, que são os principais protagonistas dessa história. Todos os olhares se voltam para eles. Todavia, para Alan Bilton em seu artigo *The Melancholy of Absence: Reassessing the Role of Film in “Tender is the Night”*, de 2008, a menção dos aspectos do cinema é uma metáfora para a artificialidade dos ambientes e das pessoas, ou seja, para a crítica social. No entanto, essa artificialidade de forma alguma é sentida pelos personagens, que como atores comprometidos a um filme, sabem o que dizer, pra quem dizer e como dizer.

³⁷ Alguns críticos encararam a maneira como os personagens de “Suave” se conduzem a partir de um “código” de celebridade como um reflexo da personalidade do escritor. De acordo com Brouer: “Fitzgerald não se vê como um ser humano, mas como um homem em um romance ou em uma peça. Todo passo é um flash e há sempre um cameraman atrás de cada árvore.” (CURNUTT, p. 31) [Tradução minha.]

Se o objetivo do teatro clássico, como descrito por Aristóteles, era de imitar a vida fora do palco, trazendo estes aspectos da vida “real” para o teatro a fim de tornar possível a identificação por parte do público, então podemos dizer que o objetivo no pós-guerra era exatamente o contrário. Era trazer o palco para a vida “real”, e a identificação seria suscitada, como explanou Sennett, entre quem uma pessoa queria ser e o que o mundo a permitia ser. (SENNETT, 1988, p. 138) Este mundo pode ser onde habitamos, e desta forma, o homem-ator se destacaria através da imagem e outros fatores³⁸, ou pode ser um mundo inventado, para estar de acordo com o que cada pessoa queria ser, como é Riviera. No mundo criado, tudo funciona de acordo com as expectativas dos seus dois principais protagonistas, Dick e Nicole Diver. É este ambiente que esconde o segredo de Nicole:

[Rosemary] preparava-se para ir até lá quando Violet McKisco surgiu da casa, apressadamente.

Parecia muito excitada. No próprio silêncio em que puxou uma cadeira e sentou-se, nos olhos fixos, na boca cheia de trejeitos, eles reconheceram uma pessoa com novidades para contar. A pergunta do marido – “Que aconteceu?” – saiu naturalmente, quando todos os olhares para ela convergiram.

- Meus caros... – disse Violet, dirigindo-se a todos. Depois, a Rosemary: - Minha querida... não foi nada. Não posso dizer uma palavra.

- Você está no meio de amigos – lembrou Abe.

- Pois bem, lá em cima, dei com uma cena, meus caros...

Sacudindo misteriosamente a cabeça, interrompeu-se a tempo, pois Tommy se levantou e dirigiu-se a ela de forma educada, mas com firmeza:

- Não é aconselhável comentar o que se passa nesta casa.

(FITZGERALD, 2008, p. 62)

De forma natural o marido de Violet a pergunta o que aconteceu, mas como se esta pergunta já engatilhasse o sentido de que alguma coisa estava para acontecer, os olhares se voltaram para ela, porque desta vez ela estava no enredo. Porém, a cena que ela presenciou e estava prestes a descrever, não era uma cena que deveria ter sido vista., ou, pelo menos, não era prevista no *script*. Desta forma, Tommy Barban a aconselha a não comentar a respeito. O que Violet tinha visto e que o leitor só fica sabendo ao final da primeira parte, é que Nicole sofre de colapsos nervosos.

A partir da segunda parte, ficamos sabendo que Nicole foi tratada para colapsos nervosos em Zurique pouco depois da I GM pelo psiquiatra Dick Diver, que, em parte por altruísmo e em parte por amor, decidiu casar-se com Nicole. Desde então, Dick se esforçava para manter o dia de Nicole cheio, entretendo-a de diversas maneiras para que sua doença não a afligisse. Nicole tem noção disso, tem noção que se não fosse por Dick ter construído um

³⁸ Previamente mencionados no capítulo três deste trabalho.

mundo para ela e em sua volta, ela não poderia estar vivendo “naturalmente”. Desta maneira, quando Abe North se encontra mal e descontrolado, Nicole o sugere “Por que não constrói um mundo seu?”. (FITZGERALD, 2008, p. 120) Como bem pontuado por Milton Stern, Dick Diver é o médico que cria o mundo da fantasia perfeito para aqueles que precisam apaziguar a incongruência de suas psiques imperfeitas (1970 apud BILTON, 2006, p. 35), e é deste modo que Dick “dirige” o filme que é a sua vida e a vida de Nicole e, na maioria das vezes, daqueles ao seu redor.

O mundo que Dick Diver cria para Nicole é onde ela é o centro das atenções e, assim, influencia a percepção daqueles que chegam perto dela, como é o caso de Tommy Barban que gosta muito dela, a ponto de agendar um duelo com McKisco pela impertinência de sua esposa, a fim de defender a honra do casal Diver, principalmente de Nicole. Assim, Nicole se sente no controle da situação, sentimento extremamente necessário para uma pessoa que constantemente se descontrola. Porém, as coisas começam a mudar quando Nicole percebe que não possui mais o poder de controlar a percepção de seu marido, que mais e mais volta os olhares para Rosemary, quem irá feri-lo fatalmente.

O olhar, como era apreciado pelos gregos, é um dos sentidos mais importantes para o homem, de forma que a nossa experiência é medida por aquilo que vemos e não vemos. Freud chama a atenção para a expressão “menina dos olhos”, que denota aquilo que consideramos mais importante para nós. Ademais, outras expressões como “os olhos são a janela da alma” também demonstram a importância desse sentido. Tomamos decisões acerca do caráter das pessoas através do olhar, como a crença de que uma pessoa que mente não olhará para a outra nos olhos. Isso nos remete à ideia de *desconexão*. Os olhares que não se cruzam não estão em confluência, demonstram desequilíbrio ou falha na comunicação. Já os olhos que se cruzam, nos dão a impressão de equilíbrio no que tange a comunicação. É assim que Nicole nota que Dick estava dominado por Rosemary: “Nicole, erguendo os olhos, viu que ela [Rosemary] o [Dick] observava, e percebeu que Dick também estava dominado.” (FITZGERALD, 2008, p. 40) Nessa narrativa, não se põe em dúvida a relação entre olhar e verdade.

Não obstante, Dick passa a ser completamente dominado por Rosemary quando assiste ao seu filme *Daddy's Girl* em uma sessão agendada pela própria atriz. De acordo com Metz, como previamente visto³⁹, o espectador ao ver o filme está desconectado da experiência e, assim, precisa recorrer às semelhanças com a sua própria realidade para realizar a “transferência” entre fantasia e realidade. Dick Diver não teve muitas dificuldades para

³⁹ Ver página 29.

realizar esta transposição, já que Rosemary, a mesma sendo projetada na tela, estava sentada ao seu lado. Todavia, as duas “realidades” (a fílmica e a pessoal) se confundem, assim Rosemary passa a ser Rosemary a “Garotinha do Papai” ou “a menina dos olhos” para Dick.

- Você é cientista?
 - Sou doutor em medicina.
 - Oh... – Ela sorriu, encantada. – Meu pai também era médico. Então, por que é que você não... – Interrompeu-se.
 - Não há nenhum mistério. Não me desacreditei no auge de minha carreira e nem fui esconder-me na Riviera. Não esotru clinicando, só isso. Nunca se sabe, talvez eu volte a clinicar, um dia.

Rosemary ergue silenciosamente o rosto para ser beijada. Dick olhou-a por um momento, como se não entendesse. Depois, abraçando-a, esfregou o rosto na face macia de Rosemary, fitando-a em seguida, por um longo momento.

- Criança, tão linda! – disse, gravemente.

(FITZGERALD, 2008, p. 96 – 97)

Se Rosemary, para Dick, já tinha uma imagem de menina por causa da sua idade, agora ela passa a ter sua imagem também atrelada à inocência, virgindade, etc, sugerida pelo filme que acabaram de assistir.

O quarto de Rosemary no hotel ficava diagonalmente em frente aos dos Diver, e mais próximo do elevador. Quando chegaram à porta, ela disse, de repente.

- Sei que você não me ama, Dick, e não espero que me ame. Mas você disse que eu devia ter-lhe contado que era meu aniversário. Pois bem, contei, e agora, como presente de aniversário, quero que você entre um minuto no meu quarto para eu lhe dizer uma coisa. Um minuto só.

Entraram e fecharam a porta. Rosemary ficou perto dele, sem tocá-lo. A noite roubara a cor ao seu rosto – ela estava muito pálida, era um cravo branco, abandonado após uma festa.

- Quando você sorri... – Dick reassumira uma atitude paternal, provavelmente por causa da proximidade de Nicole. – Estou sempre pensando que vou ver uma falha no lugar onde você perdeu um dente de leite.

Mas era tarde demais. Rosemary encostara-se a ele, com um murmúrio:

- Não quer ficar comigo?

- Ficar com você onde?

O espanto fez com que ele enrijecesse.

- Vamos – murmurou Rosemary. – Oh, faça seja lá o que for que se costuma fazer nessa hora! Não me importo se eu não gostar, nunca esperei mesmo gostar, sempre detestei pensar nisso, mas agora já não detesto mais. Quero que você me possua.

Ela estava admirada consigo mesma, nunca imaginara que pudesse ser assim franca. Falava de coisas que vira, ou lera, e com as quais sonhara durante os dez anos de convento. De repente percebeu que era um de seus maiores papéis e a ele se entregou de corpo e alma.

- Isso não está certo – disse Dick, deliberadamente. – Não será por causa do champanhe? Vamos nos esquecer do que foi dito.

- Oh, não. *Agora*. Quero que você me possua agora, me mostre como é, sou toda sua e quero ser sua.

- Em primeiro lugar, pensou como isso iria magoar Nicole?

- Ela não ficará sabendo, o caso nada tem a ver com ela.

Dick continuou, gentilmente.

- E temos que levar em consideração que amo Nicole.
- Mas é possível amar mais de uma pessoa, não é? Como amo minha mãe e amo você... mais ainda. Agora, amo mais você.
- ... em quarto lugar, você não está apaixonada por mim, mas pode vir a ficar, mais tarde, e isso faria com que a sua vida começasse de maneira completamente errada.
- Não. Prometo que nunca mais o verei, Dick. Chamarei mamãe e iremos imediatamente para a América.
- Dick não levou em consideração. Lembrava-se bem da mocidade de Rosemary, do frescor de seus lábios. Falou em outro tom.
- É apenas um impulso seu.
- Oh, por favor, não me importa nem mesmo que venha a ter um filho. Eu poderia ir para o México, como uma moça do estúdio. Oh, é tão diferente de tudo o que pensei... Eu detestava quando me beijavam de verdade. – Dick percebeu que ela ainda estava com a impressão de que ele iria concordar. – Alguns tinham dentes enormes, mas você é diferente e belo. Quero que você faça isso.
- Certamente você acha que há várias maneiras de beijar e quer que eu a beije.
- Oh, não caçoe de mim, não sou nenhum bebê. Sei que você não me ama. – Rosemary pareceu de repente humilde e calma. – Nunca esperei tanto. Reconheço que não devo valer nada para você.
- Tolice. Mas acho-a muito moça – disse Dick. Mentalmente, acrescentou: “Há tanta coisa para ensinar-lhe!”
- Rosemary esperou, ofegante, até Dick dizer:
- E, finalmente, as coisas não são feitas do modo que você deseja.
- Ela teve uma expressão de susto e desapontamento. Dick acrescentou, maquinalmente:
- Temos que, simplesmente... – Interrompeu-se, levou-a até a cama, sentou-se a seu lado, enquanto ela chorava. Dick estava confuso, não por uma questão de ética, pois tudo indicava que aquilo seria impossível, mas, simplesmente confuso. Por um momento, sua graça habitual e a força de seu equilíbrio pareceram desertá-lo.
- Eu sabia que você não ia querer – solçou a mola. – Era uma esperança vã. – Dick levantou-se.
- Boa noite, criança. É lamentável. Vamos riscar esse episódio de nossas vidas. – Disse-lhe umas palavrinhas no tom usado à cabeceira dos doentes para fazê-los dormir. – Tanta gente vai se apaixonar por você que será melhor ir ao encontro de seu primeiro amor intacta, tanto física como emocionalmente. É uma ideia antiquada, não é?
- Rosemary ergueu os olhos quando Dick se dirigiu para a porta. Olhou-o sem ter a mínima ideia do que ia pela cabeça dele, viu-o dar mais um passo em câmera lenta, virar-se e fitá-la de novo, e desejou por um momento detê-lo e devorá-lo, queria sua boca, suas orelhas, a gola do paletó, queria cercá-lo, envolvê-lo. Viu a mão de Dick agarrar a maçaneta. Desistiu e caiu de novo sobre o travesseiro. Depois que a porta se fechou, levantou-se e foi até o espelho. Começou a escovar os cabelos, fungando um pouco. Deu 150 escovadelas, como de costume, e depois mais 150.
- (FITZGERALD, 2008, p. 98 – 101)

A aparente inocência de Rosemary era algo que Dick queria preservar e cuidar⁴⁰, como uma maneira de manter os valores puritanos do passado pré-guerra americano, algo que foi mantido com muitas controvérsias no período pós-guerra. Esta inocência é representada por

⁴⁰ A preocupação de Dick para com a inocência de Rosemary pode ser conectada à preocupação quase paternal de Dick para com Nicole, “Dick reassumira uma atitude paternal, provavelmente por causa da proximidade de Nicole”. Porém, a inocência de Rosemary, tão prezada por Dick, foi tirada de Nicole pelo próprio pai. Assim, Nicole também seria uma “Garotinha do Papai”, porém a imagem de proteção paternal foi desenvolvida por Dick.

Rosemary pelas constantes menções à mãe, o que demonstra a fragilidade de uma criança que ainda não consegue tomar suas próprias decisões. Rosemary chega a dizer que uma pessoa pode amar mais de uma, inocentemente comparando o amor que tinha por sua mãe ao de Dick e Nicole. O que não está completamente errado, pois o amor de Dick e Nicole, no sentido de dependência infantil, estava quase no mesmo nível do descrito por Rosemary. Porém, a diferença era que Rosemary estava encenando essa dependência, claramente notável pelo seu olhar cinematográfico como, por exemplo, na referência “câmera lenta”, no exagero nos detalhes como a mão na maçaneta e ademais, pela maneira como consegue “desescovar”⁴¹ todos os sentimentos de si, após a saída de Dick. Desta forma, Rosemary queria fazer Dick acreditar que ela queria que ele fosse o marco da sua transição da infância para a idade adulta, porém Dick conhece o lado obscuro da inocência tirada de forma prematura⁴² e suas consequências, e, por fim, recua.

Além disso, Dick, como um bom psiquiatra, notava a dissimulação nas atitudes de Rosemary: “Você não é somente bonita, mas também uma grande atriz. Tudo o que faz, como fingir que está apaixonada, ou mostrar-se tímida, é convincente.” (FITZGERALD, 2008, p. 97) Dick conhece bem essa realidade inventada em que vive, pois ele também a inventa diariamente como uma maneira de suprir o psicológico desequilibrado de Nicole, sua paciente de maior prioridade. Todavia, ele não pode suprir as necessidades psicológicas de todos, e então diz a Rosemary que ela não pode ter tudo que deseja ou crer desejar.

Porém, Dick acaba sendo convencido, ou melhor “hipnotizado”, como relatou Barthes, pelo cinema. Ao ver Rosemary na tela e ao seu lado, Dick passa a viver numa realidade que foi inventada para ele, não conseguindo mais discernir entre Rosemary a atriz na tela e a pessoa ao seu lado, além de estar crente de tudo aquilo que Rosemary representou para ele. Assim, Dick Diver está fadado a sofrer a quebra deste encantamento, da mesma forma que foi encantado: através da visão. Tudo muda quando Collis Clay, um antigo amigo de Rosemary, que se juntou a Dick em um bar, e contou uma história sobre Rosemary:

Era a primeira vez, em muitos meses, que Dick deixara essa parte do dia sem programação. De repente, sentiu o sangue gelar ao perceber o significado da confidência de Collis.

- ... Ela não é tão fria como você poderia imaginar. Concordo que julguei que fosse fria, durante muito tempo. Mas ela se meteu numa enrascada com um amigo meu, indo de Nova York a Chicago, na Páscoa – um rapaz chamado Hillis, de New Haven, que ela achava muito bacana. Rosemary tinha uma cabine com uma de

⁴¹ Os constantes movimentos de escovar o cabelo.

⁴² A inocência tirada de forma prematura foi o que a guerra representou para o jovem escritor Fitzgerald, que acreditava que todos os jovens iriam ser mortos na guerra, do forma que a inocência não existiria mais se não fosse através da representação.

minhas primas e queria ficar a sós com Hillis, de modo que, durante a tarde, minha prima ficou conosco jogando baralho. Bem, duas horas depois voltamos, e lá estavam Rosemary e Bill Hillis no corredor, discutindo com o guarda do trem. Ela estava branca como um lençol. Parece que tinham fechado a porta e descido a cortina e acho que algo escabroso estava acontecendo quando o homem veio conferir as passagens e bateu à porta. (...)

A cada detalhe imaginado, tendo mesmo inveja dos contratempos que o parzinho tivera no corredor do trem, Dick sentiu que uma transformação acontecia com ele. Só a imagem de uma terceira pessoa, mesmo vaga, interferindo em sua relação com Rosemary, já era suficiente para perturbar-lhe o equilíbrio e fazer com que sentisse dor, desejo, desespero. A mão que acariciara o rosto de Rosemary, vista com tanta nitidez, a respiração acelerada, a excitação do episódio visto assim por alguém de fora, o calor do sangue correndo mais depressa nas veias...

“Importa-se se eu baixar a cortina?”

“Oh, pode baixar. Está claro demais aqui.”

(FITZGERALD, 2008, p. 129 – 130)

De acordo com Freud, um dos maiores medos dos adultos é o de ficar cego e o que responde a isso, segundo o pensador alemão, é que a cegueira seria uma representação da castração. Clay faz mais do que simplesmente contar uma história, ele fere Dick através dos olhos, desequilibrando-o psicologicamente. Através do relato de Clay, Dick pôde ver tão claramente a cena como se tivesse sido projetada em uma tela, a ponto de imaginar o que foi dito. Como no cinema, Dick precisou fazer alguma conexão com a realidade, mas não conseguiu: a imagem proporcionada pelo relato e sua imaginação, e a imagem que Dick tinha de Rosemary mais a emoção sentida não eram correspondentes. De acordo com Oliver Sacks no documentário “Janela da Alma”, “quando a memória visual é desconectada da emoção que lhe corresponde uma grave crise nervosa pode ocorrer.” E é uma crise nervosa que está se formando dentro de Dick.

Logo, se utilizarmos os termos de Freud, *heimlich* e *unheimlich*, poderíamos dizer que Rosemary se posiciona como o *heimlich* para Dick, pois ela se mantém familiar, todavia há algo que se mantém fora de vista, que é a imagem da cortina fechada que é mencionada em relação a Rosemary e ao longo de toda a narrativa. Se pensarmos a vida social como um teatro, a cortina separa os atores da platéia, e para esta, ela cria o oposto da intimidade, ela cria o desconforto. Primeiro, o desconforto de não sabermos o que acontece atrás da cortina; segundo, o mistério; e por terceiro, e menos comum, a obsessão. E ainda mais, é apenas atrás da cortina que os atores deixam de serem atores para se tornarem “humanos”⁴³, desta forma, esta cena representa mais do que a falta de inocência que Dick acreditava que Rosemary

⁴³ Ao passo que Collis Clay contava a história para Dick, este notou que Clay estava apaixonado por Rosemary, mas que o caso não o deixava nem um pouco desconcertado: “O caso Hillis não parecia ter causado impressão alguma em Collis, a não ser para dar-lhe a alegre convicção de que Rosemary era ‘humana’”. (FITZGERALD, p. 130)

tinha, mas a existência de um passado desconhecido que se colocava entre ele e Rosemary. O abalo causado pelo descobrimento desse passado fez com que Dick refletisse sobre o seu próprio passado, e na sua incapacidade de continuar a representar o que vinha representando até agora.

Sentia-se tão incerto após os acontecimentos das últimas 48 horas que nem mesmo tinha certeza do que desejava fazer; (...) Muito digno, com suas belas roupas e finos acessórios, ele no entanto se sentia levado e empurrado como um animal. Dignidade era algo que só aconteceria se pusesse um fim no seu passado e no esforço dos seis últimos anos.

(FITZGERALD, 2008, p. 132)

Assim, Dick resolve ir procurar Rosemary no estúdio de filmagem, embora soubesse que seria uma “intromissão” (FITZGERALD, 2008, p. 133) de sua parte. É importante notar a mudança na narrativa após o descobrimento desse passado de Rosemary. Antes, Dick era o “diretor”, o “inventor” de um mundo que proporcionava felicidade e o palco para aqueles que necessitavam. Porém, Dick agora era um ator que representava menos do que era capaz e assim:

parece estimular uma atenção especial da platéia ao dar aos outros a possibilidade de transpor o espaço que ele deixou livre. Assim sendo, raramente temos pena das pessoas que imploram nossa compaixão e dela necessitam: resevamo-la para aqueles que nos fazem exercitar a abstrata função da piedade por outros meios.

(FITZGERALD, 2008, p. 134)

Como um herói trágico, Dick Diver chegou ao ponto em que ele cometeu um erro fatal, o de acreditar na fantasia projetada, e não reconhecer se está acordado ou sonhando, como no poema *Ode to a Nightingale* de Keats⁴⁴, e assim ser jogado à própria sorte e esperar que algum Deus, em uma era em que todos os deuses eram projetados na tela, o ajudasse. E, assim como uma mistura de Édipo e Páris, Dick estava cego e fadado a destruir o reino que havia inventado.

Estava claro que Rosemary saíra durante essas voltas de Dick pelo quarteirão ou então deixara o estúdio antes de ele ter ali chegado. Ele foi para o bistrô da esquina, comprou uma ficha de telefone e, espremido numa alcova entre a cozinha e um toailete sórdido, ligou para o hotel. Reconheceu em sua respiração tendências Cheyne-Stokes – mas, como tudo em sua vida ultimamente, esse sintoma só serviu para fazer com que ele notasse mais ainda sua emoção. Deu o número do hotel; depois uma vozinha estranha disse: “Alô.”

- Quem fala aqui é Dick. Tive que telefonar para você.

⁴⁴ O poema além de ser a epígrafe de “Suave é a noite”, também serviu de inspiração para o título da obra.

Uma pausa por parte de Rosemary; depois, corajosamente, ela disse, tão emocionada quanto ele:

- Estou contente com isso.

- Vim encontrar-me com você, à porta do estúdio. Estou em Passy, do lado oposto ao estúdio. Achei que talvez pudéssemos passear juntos pelo Bois.

- Oh, só fiquei aí alguns minutos. Sinto muito.

Houve um pequeno silêncio.

- Rosemary.

- Sim, Dick.

- Escute, é extraordinário o que sinto por você. Quando uma criança consegue perturbar um homem de meia-idade, as coisas se tornam difíceis.

- Você não é de meia-idade, Dick. É o homem mais jovem deste mundo.

- Rosemary? – Houve um silêncio enquanto ele olhava para a prateleira que exibia os venenos mais simples da França: garrafas de Otard, Rhum St. James, Marie Brizzard, Punch Orangeade, Fernet Branca, Cherry Rocher e Armagnac.

- Você está só?

Importa-se se eu baixar a cortina?

- Com quem pensa que eu estaria?

- Vê em que estado me encontro? Gostaria de estar a seu lado agora.

Silêncio, então um suspiro e uma resposta:

- Gostaria que estivesse comigo agora.

O quarto de hotel onde ela se achava atrás de um número de telefone, pequenas notas musicais gemendo à sua volta...

And two – for tea.

And me for you,

And you for me

Alow-own.

(FITZGERALD, p. 136)

A maneira como a narrativa foi arquitetada nesta parte mostra bem o tom fílmico da escrita de Fitzgerald em “Suave é a noite”. Primeiramente, a utilização da palavra “estranha” para descrever a voz que atendeu o telefone. Nesta parte da narrativa, estamos acompanhando Dick e, desta forma, a palavra “estranha” para relacionar a maneira como Rosemary atendeu o telefone pode demonstrar a estranheza que Dick sentiu ao se comunicar pela primeira vez com Rosemary após saber de seu episódio no trem, caracterizado também pela maneira “roteirizada” da conversa ao telefone, e a desconfiança. Rosemary sabia exatamente o que Dick queria ouvir, e como boa atriz conseguiu desenvolver bem o papel. Podemos notar isso pelas palavras “corajosamente” e “tão emocionada quanto ele”. As palavras “pausa”, “silêncio”, “suspiro” remetem ao desconforto que é esta cena, tanto pela insegurança de Dick como pela ausência da visão, que faz com que a frase “Importa-se se eu baixar a cortina?” volte constantemente à mente de Dick como o sinal da quebra da hipnose.

Dick Diver volta a ver Rosemary após esse acontecimento, porém com outros olhos:

Ela aproximou-se e sentou-se no colo de Dick. Enconstrou os lábios na bela e fria imagem que ele criara, enquanto a chuva diminuía, lá fora.

Beijou-a várias vezes na boca, seu rosto tornando-se maior à medida que se aproximava do dele. Dick nunca vira pele tão maravilhosa. Às vezes a beleza

desperta nossos belos sentimentos e Dick pensou em sua responsabilidade para com Nicole, lembrando-se de que ela estava duas portas adiante, do outro lado do corredor.

- A chuva parou – disse ele. – Você está vendo o sol na ardósia?

Rosemary levantou-se, inclinou-se e disse a mais sincera de suas frases:

- Oh, somos tão bons *atores*, você e eu!

(FITZGERALD, 2008, p. 151)

Dick tem a consciência do que Rosemary é, uma “bela e fria imagem”, porém é apenas com Rosemary que Dick consegue ter a intimidade que ele necessita e que ele não consegue ter com Nicole, por quem sente uma “responsabilidade” que não é matrimonial, mas uma responsabilidade de médico para paciente. De acordo com Sennett, a intimidade se dá quando “as relações são tanto mais autênticas, credíveis e reais quanto mais se aproximarem das necessidades psíquicas profundas de cada um.” (1988 apud KRANZFELDER, 2006, p. 141) Dick, por muito tempo, proporcionou essas necessidades psíquicas, fazendo com que todas as suas relações forem “autênticas, credíveis e reais”. Em mais de uma instância temos essa descrição de Dick, porém duas se destacam, ambas através da visão que Rosemary tinha de Dick:

(...) nunca havia a menor dúvida quanto à pessoa para quem ele estivesse olhando, ou com quem falasse – e isso era lisonjeiro, pois quem é que olha para nós? ... Olhares caem sobre nós, curiosos ou desinteressados, nada mais. Sua voz, com um leve colorido de melodia irlandesa, cortejava o mundo (...)

(FITZGERALD, 2008, p. 40)

O entusiasmo, a falta de egoísmo reinantes deixaram-na encantada, a técnica de manipular vários tipos, cada qual tão imóvel, tão dependente de atenção como um batalhão de infantaria depende de suas rações, tudo natural, que ainda sobrava um pouco do que Dick tinha de si próprio para dar a cada um.

(FITZGERALD, 2008 p. 114)

É assim que Dick se coloca em meio aos estranhos, como o *entertainer* destes, que precisavam de sua atenção como uma maneira para sobreviver em um mundo onde não se existe a não ser que se seja visto. Um bom exemplo é como Rosemary descreve uma sala com mais ou menos 30 pessoas, todas cautelosas “encarnando” outras figuras, como escritores, artistas, etc: “(...) existir ali era tão difícil como caminhar por uma escada rolante muito encerrada, e ninguém poderia conseguir isso a não ser pelas já mencionadas qualidades que limitavam e definiam a maioria dos presentes.” (FITZGERALD, 2008, p. 108) Existir ali era difícil logo porque só existia quem interpretasse melhor, quem convencesse os outros: “A moça descobriu de repente que ela era uma pessoazinha pouco sincera, que falava sem sentir e desejava que o diretor de cena aparecesse.” (FITZGERALD, 2008, p. 109) Todavia, quem

seria esse diretor de cena que comanda todos esses personagens, se cada pessoa é um ator encenando sua própria peça, seu próprio filme?

Os diretores seriam aqueles que proporcionam o palco e o cenário para pessoas como Nicole e Rosemary atuarem. Neste sentido, Dick Diver seria o diretor de cena, pois é ele que produziu um mundo onde Nicole podia se destacar, todavia é neste mesmo lugar que Rosemary entra e rouba a cena, fazendo com que Dick acredite que poderia se tornar o ator, e ser também dirigido. De fato, dirigido ele será, pois é com esta ruptura no “enredo” que Nicole sofre o seu último colapso nervoso e Dick Diver chega ao topo da montanha russa, onde todas as suas expectativas e ambições chegam ao cume, mas como e o que projetar, se o diretor da história desapareceu? E assim, o dom de diretor que Dick tinha de olhar e planejar o futuro com antecipação se perde, pois como um ator que atua menos do que é capaz, ele espera para saber o que deve ser feito, mas deixa muitas lacunas que darão espaço para que outras pessoas intervenham na sua história, e a única maneira de escapar disso é através da bebida e da invariável volta para casa, onde os atores sem diretores perambulam como estranhos, que é os EUA pós-guerra.

4.2. O NÚMERO 1 DA AMÉRICA

Vivemos todos numa espécie de Lunapark, um Lunapark audiovisual, onde os sons se multiplicam, onde as imagens se multiplicam e onde nós mais ou menos, creio eu, vamos começar a nos sentir mais perdidos. Perdidos, em primeiro lugar, de nós próprios; em segundo lugar, perdidos em relação ao mundo. Acabamos por circular por aí sem saber muito bem o que somos nem para que servimos, nem que sentido tem a existência.

José Saramago

Assim como em Fitzgerald, o “olhar” é um dos fatores mais importantes na obra de Edward Hopper. Os modos de ver, na proposta de Hopper, transcendem a pintura e passa por cada espectador da obra de arte. Quando o perguntavam o que se passava pela sua cabeça quando pintava um determinado quadro, na maioria das vezes Hopper não sabia o que responder. Porém, uma vez falou que esperava que houvessem outros aspectos de sua obra mais difíceis de se definir do que o que o motivou a fazer esta ou aquela obra. (KRANZFELDER, 2006, p. 37) Assim, Hopper se distancia como autor, de forma a não implicar a sua visão, a sua leitura como o único meio de interpretação da obra, pois, de fato, como espectadores, nunca iremos visualizar um objeto da mesma maneira como aquele que o criou, e nem mesmo da mesma maneira que outros espectadores o olharam e olharão. Além

disso, toda a teoria moderna da pintura se esforça para distanciar-se da figura do autor. A pintura de Hopper já foi analisada tanto como um trabalho de arquitetura como também um retrato dos sentimentos como a solidão, a profundidade da alma, etc. Assim, o olhar presente tanto como forma integrante da obra quanto como visão do espectador são de extrema importância para a análise da produção hopperiana. Semelhante à narrativa fitzgeraldiana, na qual conseguimos notar a forte influência do cinema no construto ficcional, esta é percebida mais diretamente através das imagens nas pinturas do artista norte-americano. Ao contrário de F. Scott Fitzgerald, Hopper centra seus enredos nos EUA, tendo como objeto principal a cidade-musa Nova York.

A arquitetura das cidades hopperianas dividem espaço com o que pouco restou do passado pastoril americano. O pós-guerra de Hopper manifesta-se pela presença de aspectos que representam o presente e o passado do país, protagonizados nas mesmas cenas criadas pelo artista. De acordo com Richardson, as pessoas que aparecem nos quadros de Hopper, estão ali por mero acidente. (RICHARDSON, 1965, p 393 - 394). Todavia, talvez as pessoas não estejam ali por acidente, talvez elas **sejam** o acidente causado pela estranha fusão do moderno e do puritano, nos Estados Unidos pós I GM. No livro “American Painting: 1900 – 1970” organizado pelos editores da Time-Life Books, os autores dizem que por causa do rápido crescimento e da subsequente transformação do espaço norte-americano, os habitantes destas cidades não conseguiram se relacionar com o novo espaço, tanto no nível psíquico como no nível físico.

É a partir deste pensamento que este capítulo se dedicará a explorar quem são os habitantes dessa cidade em parte Nova York, em parte uma metonímia dos EUA, e como eles se relacionam com o que está ao redor deles, ou seja, como eles se relacionam com o espaço, com os outros personagens, e até mesmo com o espectador da obra. Para tal, os quadros *Compartment C*, *Car 193*, de 1938, *New York Movie*, de 1939 e *Nighthawks*, de 1942, serão analisados⁴⁵.

Os três quadros se diferem em diversos aspectos, por exemplo, o cenário não é o mesmo: um é dentro de um trem, outro dentro de um cinema, e o outro é num *diner*. Embora eles se voltem para ambientes diferentes, o tema que abordam é muito semelhante: o cinema. É através do cinema que Hopper, assim como Fitzgerald, exploram as maneiras como seus personagens se portam e se relacionam com o espaço. Ademais, é através do tema cinema que

⁴⁵ O critério para a escolha dos quadros a serem analisados foi mais o tema destes do que o ano em que foram pintados. Todavia, o ano das obras foi levado em consideração para a análise de ambos os trabalhos, tanto a de Fitzgerald como a de Hopper. Assim, embora a análise delas seja em relação ao pós I GM, ambas as obras foram produzidas aproximadamente na mesma época, década de 30 – 40.

Hopper trabalha a questão da percepção, do olhar como forma de enquadramento, como em Fitzgerald.

Na primeira metade do século XX, um dos meios de transporte mais populares nos EUA era o trem. Já no final do século XIX, mais de 141 mil km do território americano possuía estradas de ferro⁴⁶. De acordo com Jacques Aumont, o trem era uma garantia técnica para do progresso e nos EUA recebeu a condição de meio de transporte democrático em relação a outros meios, como o carro, por exemplo. (AUMONT, 2004, p. 53) Na época, poucas pessoas tinham carro, dessa forma o trem passou a ser um transporte popular. Além disso, ainda segundo Aumont, a locomotiva se assemelhava com a câmera,

o trem continua a ser o lugar prototípico onde se elabora, em pleno século XIX, o espectador de massa, o viajante imóvel. Sentado, passivo, transportado, o passageiro de trem aprende depressa a olhar desfilar um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada.

(AUMONT, 2004, p. 53)

A janela do trem se tornaria uma maneira de enquadrar o olhar do espectador que assistiria a sequência de imagens transmitidas em uma dada velocidade pela passagem do trem por diversas localidades. Nas primeiras páginas de “A Montanha Mágica”, Thomas Mann descreve a experiência de Hans Castorp dentro do trem, que deixa o seu livro de lado para poder olhar pela janela:

O espaço que, girando e fugindo, se roja de permeio entre ele e seu lugar de origem, revela forças que geralmente se julgam privilégio do tempo; produz de hora em hora novas metamorfoses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido mais intensas ainda. Tal qual o tempo, o espaço gera o olvido; porém o faz, desligando o indivíduo das suas relações e pondo-o num estado livre, primitivo (...)

(MANN, 2006 p. 16)

⁴⁶ Inúmeros quadros de Edward Hopper ilustram o avanço desse meio de transporte. Ademais, em Fitzgerald, Dick Diver é desequilibrado mentalmente pelo episódio de Rosemary dentro de um trem segundo o episódio contado por Collis Clay.



Figura 10 - *Compartment C, Car 193*, 1938
Óleo sobre tela, 50,8 x 45,7 cm
Armonk (NY), Coleção IBM Corporation.
Fonte: Kranzfelder, 2006

Entretanto, o que Hans Castorp sente não é o que os personagens de Hopper sentem. Em *Compartment C, Car 193*, a moça prefere ler o livro a olhar pela janela.

Assim como as escolhas de Hopper na confecção de suas pinturas não são as típicas e esperadas da época, a maneira como os personagens de Hopper interagem no espaço também não são as típicas e esperadas para a época. A janela do trem enquadra o pôr do sol para além

de uma ponte já passada ou ainda por passar pela locomotiva. Constantemente, temos as janelas como meios de enquadrar o olhar do espectador de dentro para fora, e, na maioria das vezes, o que elas enquadram é a natureza⁴⁷, o que aqui demonstra o limite entre os EUA moderno e o pastoril.

Porém, a personagem no quadro evita olhar pela janela ao escolher o livro. Ademais, pelo uso do chapéu, o espectador é impossibilitado de enxergar os seus olhos. Pela escolha de roupas escuras, poderíamos pensar que a personagem está de luto, mas luto pelo quê ou por quem? De acordo com Kranzfelder, em Hopper “os olhos das personagens impressionam pelo seu vazio estranho e a sensação de morte que transmitem.” (KRANZFELDER, 2006, p. 37) Todavia, é importante notarmos a diferença em que há na *sensação de morte* e na *sensação de algo sem vida*. A primeira sensação corresponde ao sentimento de falta de vida, a ausência das características biológicas que nos permitem classificar um ser como **vivo**. Desta forma, podemos ver através de seus quadros que não é este tipo de ser que Hopper pinta. Ele pinta pessoas vivas, mas que passam a sensação de falta de vida. O luto é, em poucas palavras, o pesar que sentimos na **perda** de alguém ou de algo, e não necessariamente precisa vir através de sua morte.

Para entendermos o que seria a sensação de falta de vida, precisamos entender o que a palavra “vida” pode significar dentro do mundo pictórico. De uma maneira geral, diríamos que algo tem vida quando este se mexe, se comunica, se faz presente, entre outros. Este último sendo de extrema importância, pois vai de encontro ao se estar ausente, nos remetendo ao famoso dito popular “Quem é vivo sempre aparece”. Aparecer e estar vivo estão em constante conexão, pois só aparece aquele que é visto e, portanto, está vivo. Dentro do universo pictórico, estaria “vivo” aquele que é visto, observado, etc.

Desta maneira, os olhos não passam uma sensação de morte, mas uma sensação de falta de vida, pois eles não vêem ou não entendem aquilo que aparece diante deles. Ao escolher a literatura, ou a leitura, a personagem nega que o que está passando em sua janela esteja “vivo”, ou faça parte de seu mundo, criando, assim, uma relação de estranheza com o que está fora de seu ambiente íntimo que, neste caso, é o livro. *Compartment C, Car 193* tematiza a relação entre o sujeito e o ambiente, este que se apresenta para ele através do efeito ilusório do olho móvel e do corpo imóvel: “trem e cinema transportam o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho e também para outro espaço onde as inibições são, parcialmente, sanadas.” (AUMONT, 2004, p. 53) Estas inibições são sanadas através do

⁴⁷ Como em *Excursion into Philosophy*, de 1959. Ver página 23.

esquecimento, como descreveu Mann, ao colocar o indivíduo em um estado livre. Todavia, no pós guerra americano, o cinema queria fazer o contrário: ele queria **lembrar** as pessoas de como se comportar, prende-las em um mundo fictício, como vimos em Fitzgerald. No entanto, os personagens de Hopper estão desconectados deste esquecimento, perambulando entre dois mundos (os EUA de hoje e amanhã e o de ontem), assistindo não às imagens claras do cinema, mas às sombras que, da mesma maneira como na caverna platônica, formam o mundo exterior.

É de forma mais direta que o próximo quadro traz esta interpretação. *New York Movie*, de 1939, conjuga aspectos semelhantes no que concerne ao espectador, ao olhar e ao estar presente.

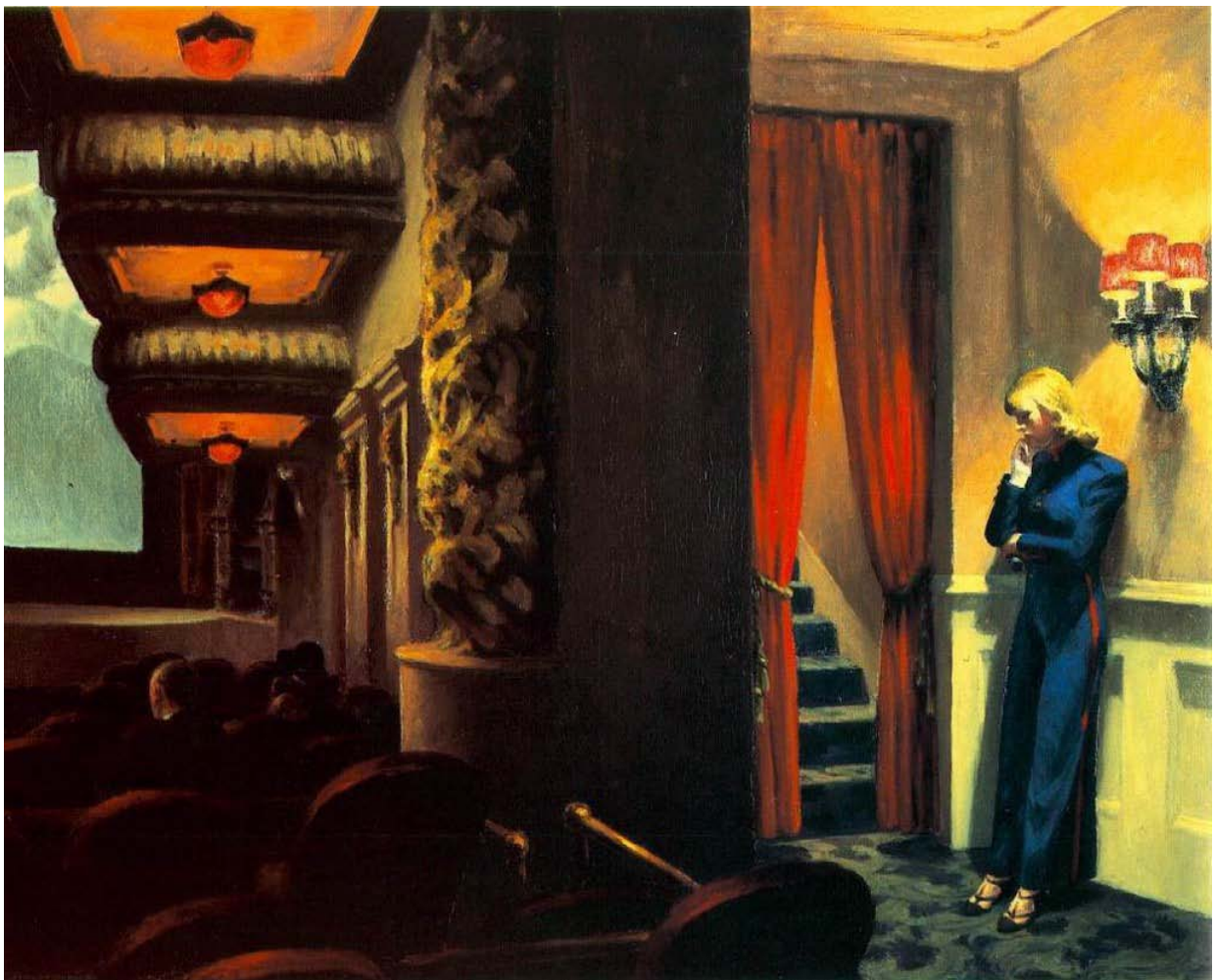


Figura 11 - *New York Movie*, 1939.
Óleo sobre tela, 81,9 x 101,9 cm
New York (NY), The Museum of Modern Arts.
Fonte: Kranzfelder, 2006

Este quadro nos exhibe mais diretamente o interior de uma sala de cinema. Praticamente vazio, o cinema está habitado apenas por algumas pessoas que assistem ao filme sozinhas. Ao contrário do seu caráter coletivo, o cinema é uma arte que responde diretamente ao indivíduo. Os efeitos dessa arte dependem da maneira como cada pessoa sente as imagens colocadas a sua frente. Já a moça que se mantém fora da sala de projeção se encontra com os seus olhos fechados, como conseguimos notar nesta imagem ampliada.



Assim, da mesma maneira como em *Compartment C, Car 193*, temos uma personagem evitando olhar as imagens projetadas. Ao contrário do que é explorado em Fitzgerald, o cinema nos EUA gozou de muito sucesso, mas também de muitas críticas, principalmente por aqueles que acreditavam que era “diabólico”, o que originou movimentos anticinema. De acordo com Nina Mjagkij, da Ball State University, no seu artigo *The Film Industry in the United States: A Brief Historical Overview* de 2003, os filmes começaram a ser considerados “perigosos” após o advento do cinema falado. Em 1929, no ano da grande depressão, semanalmente 110 milhões de americanos frequentavam as salas de cinema, sendo expostos a usos indevidos da linguagem e da imagem, que mostravam violência, sexo, entre outras coisas consideradas “pecaminosas” de acordo com as crenças religiosas. Assim, o cinema – o mundo das imagens universais, que deveria ensinar as pessoas como se

comportarem – entrou em choque com o mundo das imagens particulares, estas projetadas pelas psiques dos espectadores, da mesma forma que a imagem projetada de Rosemary entrou em choque com aquela que Dick tinha dela, é como explicou Oliver Sacks, deste choque só pode originar um colapso nervoso.

Em 1930, acontece o colapso nervoso do cinema com a criação da *Motion Picture Production Code*: uma série de regras formuladas por padres e leigos do que os filmes deveriam ou não mostrar. Desta forma, podemos inferir que a moça de olhos fechados, embora trabalhe num cinema, mantém-se desta maneira por dois motivos: ou para evitar violar uma crença particular ou para que seu mundo não entre em choque com aquele que está sendo projetado. Se pensarmos que as pálpebras dos olhos fechados da moça funcionam como as cortinas para a tela de cinema ou para o palco do teatro, temos a mesma imagem se repetindo em “Suave é a noite”, quando Dick Diver constatemente pensa na frase “Importa-se se eu baixar a cortina?”. Cortinas e olhos funcionam como o divisor entre o mundo das imagens particulares e o mundo das imagens universais.⁴⁸

Ademais, o sentido de “violação” e “proibido” também é passado pela escolha das cores utilizadas no cinema. O tom forte do vermelho, cor que representa o desejo, nas cortinas do cinema, nos assentos e em outros detalhes da sala indo de encontro com as cores do uniforme da moça, um azul escuro, ou seja, o oposto do vermelho, mantendo-a desconexa do ambiente.⁴⁹

Já o último quadro a ser analisado traz os seus personagens como os principais protagonistas da cena. *Nighthawks*, de 1942, foi feito em proporções cinematográficas⁵⁰ medindo 76,2 x 144 cm, e colocando os seus personagens não na posição de espectadores ou não espectadores, mas na posição de observados.

⁴⁸ Outro tema constante nos quadros de Edward Hopper são os espectadores sentados de frente para um palco que possui a sua cortina fechada.

⁴⁹ Ao contrário do que acontece em *Automat*, em que as cores do ambiente são semelhantes as cores da moça. Ver página 27.

⁵⁰ Medidas retiradas do catálogo de Kranzfelder, 2006.

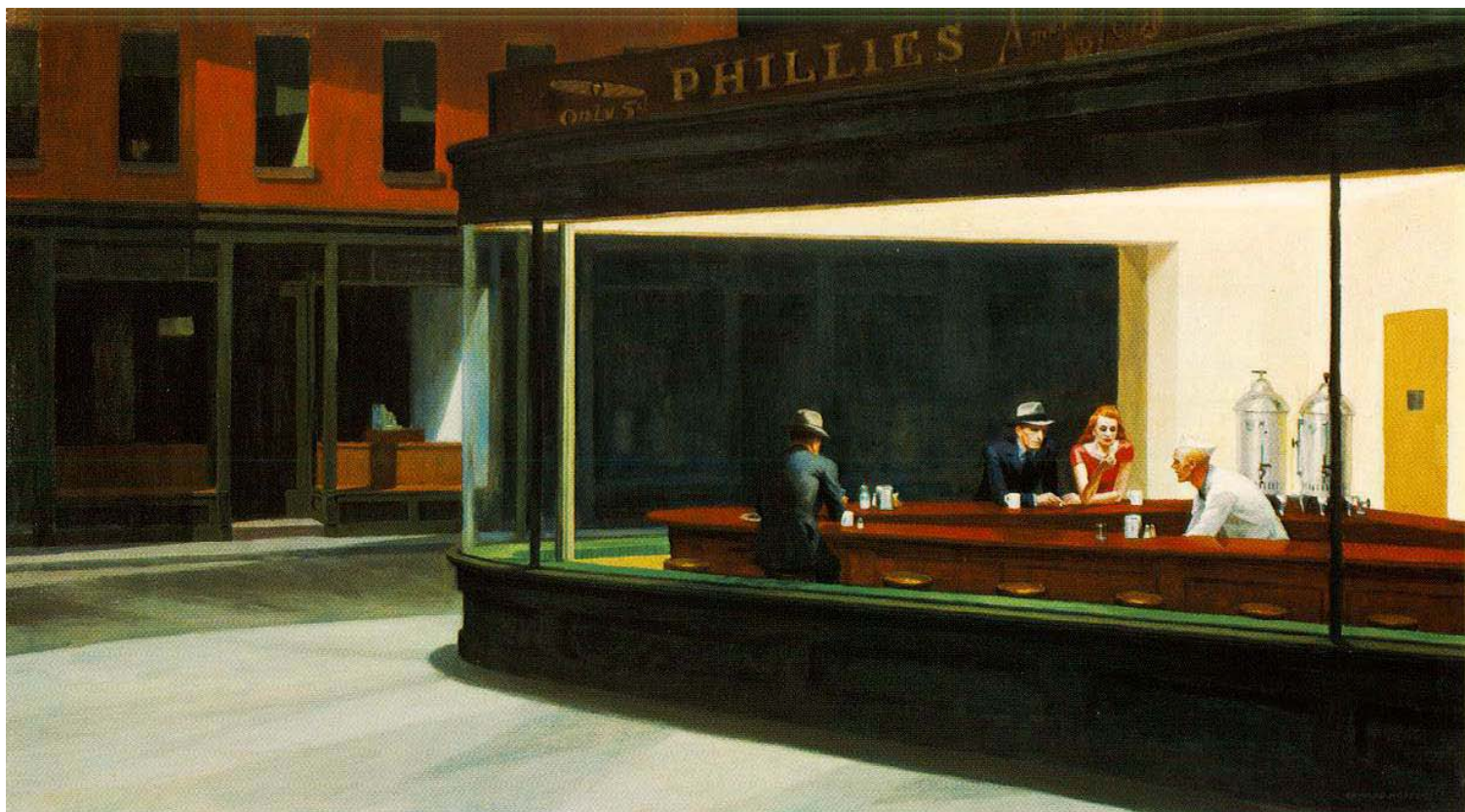


Figura 12 - *Nighthawk*, 1942
 Óleo sobre tela, 76,2 x 144cm
 Chicago (IL), The Art Institute of Chicago.
 Amigos da Coleção de Arte Americana, 1942.51.
 Fonte: Kranzfelder, 2006

Até agora, como espectadores da obra de arte, havíamos sido colocados dentro dos ambiente, junto com os seus personagens. No entanto, neste quadro, somos distanciados destes personagens, da mesma maneira que somos separados dos atores pela tela. Aqui, poderíamos dizer que a vidraça do *diner* faz o papel da tela de cinema, colocando quatro estranhos em evidência em uma rua escura, onde a única fonte de luz para a rua inteira vem da lanchonete *Phillie's*, que vende cigarros por apenas 5 centavos e é a número 1 da “Amer”ica⁵¹.

Este quadro possui características que os outros dois não tinham. Uma delas é a presença explícita da propaganda. Como previamente mencionado, a propaganda e o consumismo foram os valores mais acentuados nos EUA após a primeira guerra mundial e o

⁵¹ No letreiro do *diner* é possível enxergar “Amer”, ou seja, parte do nome “America”. Assim como na maior parte das pinturas de Hopper, é possível ver parte de um todo, sendo que o falta será completado pela percepção do espectador.

“boom” que o país sofreu. Logo depois, com a Lei Seca, e a proibição do consumo e da produção de álcool, o cigarro se tornou a única droga que poderia “acalmar” os nervos. Neste quadro, o cigarro, além de figurar como item propagandístico, também está sendo utilizado pelo homem que encara o espectador da obra. O cigarro, aparentemente, não está aceso, sendo apenas segurado pelo homem. Em comparação com uma foto de Hopper de 1941 tirada pelo fotógrafo Arnold Newman, notamos que Hopper utiliza a si mesmo como modelo para o quadro⁵².

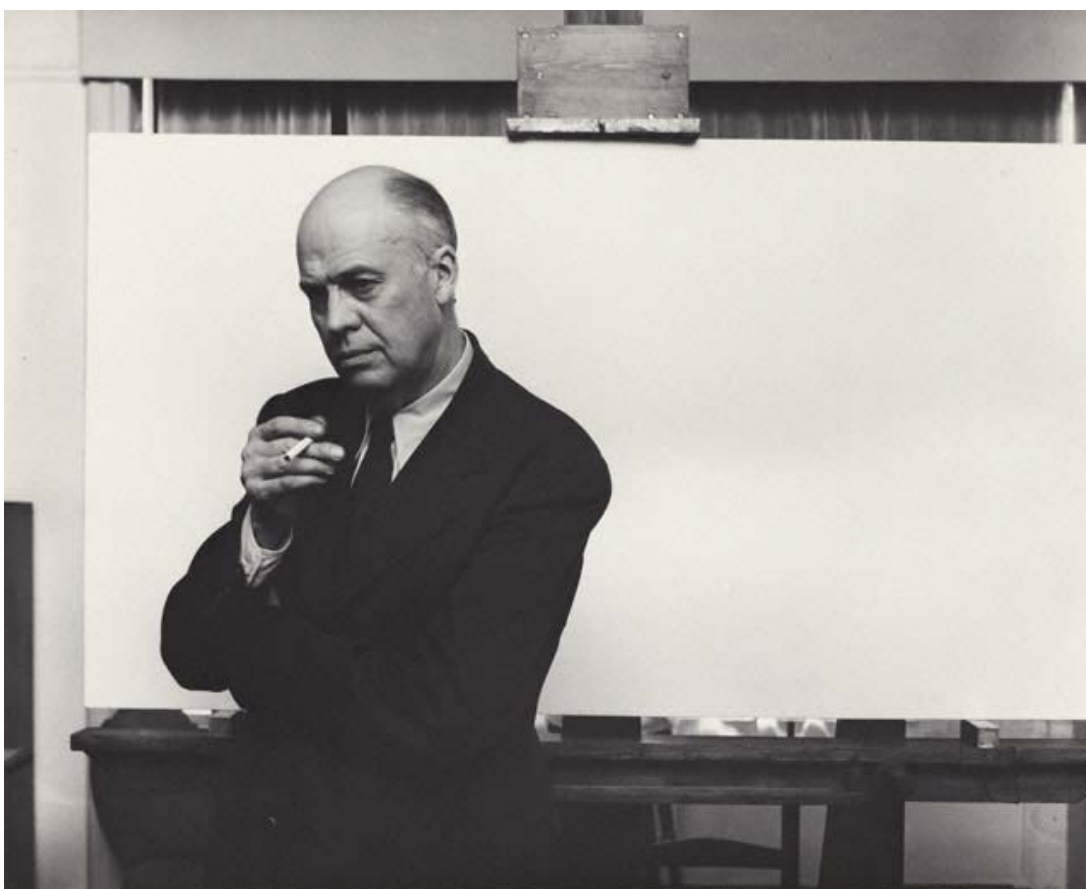


Figura 13 – *Edward Hopper*, Arnold Newman, 1941.
Gelatin silver print, 36.7 x 45.2 cm.
Fonte: Levin, 1995.

Hopper, nesta foto, segura o cigarro com a mão direita, utilizando os mesmos dedos que o homem no quadro *Nighthawks* utiliza. Ademais, como o homem do quadro, o cigarro de Hopper não está aceso, funcionando apenas como parte da encenação desse personagem, assim como o pedaço de sanduíche sendo encarado pela mulher parece não ter valor para ela.

⁵² Geralmente, as mulheres dos quadros de Hopper são desenhadas a partir da figura de Jo Hopper, esposa do pintor, que posava para o marido.

Da mesma forma que em outras pinturas de lanchonetes de Hopper, os personagens não parecem interagir com o ambiente como, por exemplo, em *Automat*, de 1927, ou se distanciar do ambiente, como em *New York Movie*, de 1939. Em *Nighthawks*, no entanto, eles parecem apenas *estarem ali*. Desta forma, os três estranhos e mais o atendente, que é separados dos outros três somente pelo uniforme, não estão nem associados e nem disassociados do ambiente. Eles estão ali de passagem, da mesma maneira que os atores que são projetados estão de passagem no nosso espaço-tempo do filme.

Todavia, ao contrário de *Automat* (1927), em que a vidraça reflete o interior do estabelecimento, em *Nighthawks* nós temos a mistura de interior e exterior, do íntimo e do não íntimo. Richard Sennett denomina esse jogo como “o paradoxo do isolamento na transparência” (1988 apud KRANZFELDER, 2006, p. 150). Ao mesmo tempo que conseguimos enxergar através da vidraça, ou seja, conseguimos enxergar para dentro do vidro que separa, não conseguimos saber muito mais desses estranhos que não se olham, nem interagem, nem nos olham. É como se pela sensação do olhar, do ser olhado, estes personagens corressem o perigo de se modificarem da mesma maneira que os personagens de Fitzgerald se modificavam ao serem olhados. De acordo com Oliver Sacks no documentário “Janela da Alma”, “O ato de ver e olhar não se limita a olhar para fora, não se limita a olhar o visível, mas também, o invisível. De certa forma, é o que chamamos de imaginação.” Conseguimos ver os personagens através do vidro, os olhamos, porém é apenas na imaginação do espectador que o que está suspenso na obra (o que não conseguimos ver, perceber) se manifestará.

Além disso, o contraste entre luz e escuridão remete aos filmes *noir* da época, bastante conhecidos pelos enredos de crime e corrupção moral. Ao contrário das personagens dos quadros anteriores, a mulher neste quadro se porta de maneira diferente. O vermelho explícito através da roupa, do cabelo e dos lábios refere-se, novamente, ao desejo, mas desta vez ao *sex appeal* feminino, comum nas heroínas dos filmes *noir*, que geralmente utilizavam seus encantos para manipular os homens.

De forma menos direta do que nos outros quadros, paradoxalmente Hopper pinta em *Nighthawks* o mesmo que pintou nos outros quadros: o cinema, o olhar, o espectador, valores morais versus o desejo, o mundo interior e exterior, o familiar e o estranho. Este quadro foi interpretado por muitos da época como sendo uma representação da cena americana, embora Hopper tivesse rejeitado tal afirmação dizendo que ele achava que nunca tinha tentado pintar a cena americana. O pintor ainda completa dizendo que arte, para ele, era a tentativa do pintor de dar ao seu ser interior uma forma comunicável na tela; assim Hopper dizia que ele tentava

se pintar. Ou, dizendo de outra forma, Hopper pintava o mundo externo de acordo com a sua visão dele. E assim, chegamos a um ponto médio do que acredito que seria a obra hopperiana. Hopper não é um criador de imagens universais, ele é um criador de imagens particulares, pois elas possuem o seu olhar sobre a cena, da mesma forma que um diretor comanda um filme de acordo com o seu olhar. Todavia, assim como no cinema, o espectador da obra de arte realiza a “transferência” descrita por Metz, e esta transposição irá diferir de espectador para espectador. Assim, podemos terminar dizendo que Hopper é também o pintor da cena americana, de arquitetura e luz, da solidão e alienação, mas, assim como Fitzgerald, ele é o pintor de si mesmo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo objeto produzido por um ser humano possui, direta ou indiretamente, o ponto de vista dessa pessoa, a sua ideologia, etc. É impossível nos mantermos neutros diante do mundo, pois até mesmo a nossa escolha de palavras (por mais aleatória que seja) reflete em alguma medida o que somos ou o que queremos ser. Involuntariamente, enquadramos o mundo de acordo com a nossa visão para podermos nos guiar e saber para onde ir. Fazemos isso através das nossas escolhas como, por exemplo, a escolha da profissão, da pessoa com quem queremos casar, do livro que não vamos ler, da pessoa com quem vamos conversar, etc. Todas essas ações, embora sejam tão modestas e “normais”, nos levam ao que é o enquadramento da nossa vida. Não conseguimos viver de outra maneira, muito embora haja um temor dos enquadramentos formais como a rotina, por exemplo.

O grande sentido humano, que funciona como a câmera no cinema, é a visão. É através dos olhos que vamos *sentir* o mundo. O ver é algo tão complexo que nunca ficamos sabendo como se deveria ver até que coloquem a nossa visão à prova. No documentário “Janela da Alma”, o cineasta brasileiro Walter Lima Jr. relata que só começou a sentir problemas de visão quando foi pela primeira vez ao cinema e notou que não enxergava em foco e que precisava de óculos. Já o cineasta alemão Wim Wenders relata que mesmo usando lentes, sempre procurava os seus óculos pois sentia falta do “enquadramento”: “acho que a visão é mais seletiva. Temos mais consciência do que vemos de fato. Sem os óculos, tenho a impressão de ver demais. E não quero ver tanto, quero ver de forma mais contida.”

Portanto, os óculos servem tanto para corrigir um defeito visual como para selecionar o que se enxerga. É assim que podemos pensar as obras de F. Scott Fitzgerald e Edward Hopper, como uma espécie de óculos que podemos colocar para ver a seleção que eles fizeram dos EUA pós guerra, mostrando, ao mesmo tempo, um *heimlich* americano, ou seja, o familiar e o estranho para o espectador de suas obras. O desconforto causado pela publicação de “Suave” em 1934, e as primeiras reações às pinturas de Hopper fazem parte do *unheimlich* particular dos indivíduos, que, no jogo entre familiar e estranho se (re) conheceram.

Na versão de 1951 de “Suave é a noite”, Fitzgerald retira em grande parte, todas as características cinematográficas da obra como, por exemplo, os cortes narrativos. Colocando o romance em ordem cronológica, o autor facilita a leitura, mas acaba com o efeito que possui. Por isso, a versão de 1934, em termos catárticos, está muito mais próxima da arte de Edward Hopper do que a versão de 1951. Fitzgerald e Hopper brincam com o sentido em

voga da época (a visão) através das criações de imagens que pouco têm a dizer para o espectador, mas que ficam gravadas na memória, para serem lidas e interpretadas, da mesma maneira que Dick Diver possui a imagem de Rosemary no trem, que ele nem vê, gravada e da mesma maneira que *Nighthawks* fica gravada em nossa mente.

É apenas na tentativa de ler entre as linhas do texto fitzgeraldiano e entre os traços hopperianos, que conseguimos visualizar uma maneira de se ler os EUA do pós primeira guerra mundial: não um país míope, mas um país com hipermetropia, pois só enxergava o que estava de longe, o superficial, o grandioso; quando enxergava o que estava de perto, a imagem vista e a imagem gravada na mente não coincidiam, ocasionando um choque.

É uma “correção” para esta hipermetropia americana que os artistas estudados propõem em suas obras: com o apoio da prótese – os óculos – buscam produzir uma maneira nova de se **enxergar** os anos dourados do pós guerra americano.

6. REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARTHES, R. *A Mensagem Fotográfica*. Teoria de Cultura de Massas, Adorno et al. Luis Costa Lima, org. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *O grau zero da escrita seguido de elementos de semiologia*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.

BILTON, A. *The Melancholy of Absence: reassessing the role of film in “Tender is the night”*. In: The F. Scott Fitzgerald Review. Volume 5, Issue 1, pp. 28 – 53, 2006.

BRADBURY, M. *O romance americano moderno*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

BURROUGHS, A. *Linkers and likeness: three centuries of American painting*. Massachusetts: Harvard University Press, 1936.

CHAMBERS, J.B. *The Novels of F. Scott Fitzgerald*. London: The MacMillan Press Ltd, 1989.

CHENEY, M.C. *Modern Art in America*. New York: Whittlesey House, 1939.

CURNUTT, K. *The Cambridge introduction to F. Scott Fitzgerald*. United Kingdom: University Press, Cambridge, 2007.

DONALDSON, S. *A short history of “Tender is the night”*. In: Writing the American Classics. Ed. By James Barbour and Tom Quirk. United States: The University of North Carolina Press, 1990.

DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Editors of time-life Books. *American Painting: 1900 – 1970*. New York: Time-Life Books, 1970.

FITZGERALD, F.S. *Suave é a noite*. Trad. Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

_____. *Tender is the night*. London: Penguin Classics, 2000.

_____. *The Great Gatsby*. London: Penguin Classics, 1994.

_____. *This Side of Paradise*. New York: Barnes & Noble Classics, 2005.

_____. *A derrocada e outros textos autobiográficos*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1969.

_____. *The crack up*. New York: New Directions, 1945.

_____. *Three novels by F. Scott Fitzgerald*. New York: Charles Scribner's Sons, 1955.

FREUD, S. *O Estranho*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas – (ESB). Rio de Janeiro: Imago, 1980. Vol. XVII.

GILLIES, J. *The Timeless Space of Edward Hopper*. In: Art Journal, Vol. 31, No. 4 (Summer, 1972), pp. 404-412

HEMINGWAY, E. *Selected Letters: 1917 – 1961*. Ed. By Carlos Baker. Great Britain: Panther Books, 1981.

HITCHCOCK, A. *Imagem de Psycho*. 1960. Disponível em:
<<http://course1.winona.edu/pjohnson/h140/studentsf01/psycho>> Acesso em: 14 de agosto de 2010.

_____. *Imagem de Rear Window*. 1954. Disponível em:
<[www.hitchcockwiki.com/wiki/1000_Frames_of_Rear_Window_\(1954\)](http://www.hitchcockwiki.com/wiki/1000_Frames_of_Rear_Window_(1954))> Acesso em: 10 de agosto de 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008

JANELA da alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2002. 1 DVD.

JAY, M. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley: University of California Press, 1994.

KRANZFELDER, I. *Hopper*. Trad. José Luís Luna. Köln: Taschen, 2006.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEVIN, G. *Edward Hopper: an intimate biography*. Berkeley: University of California Press, 1998.

MJAGKIJ, N. *The Film Industry in the United States: a brief historical overview*. 2003.

Disponível em:

<www.uwgb.edu/teachingushistory/images/pdfs/2003_lectures/mjagkij_essay_1.pdf>

Acesso em: 17 de novembro de 2010.

OLSON, K.; GRAY, W.; HOFSTADTER, R. *An outline of American History*. United States: United States Information Agency, 1990.

RICHARDSON, E.P. *Painting in America: from 1502 to the present*. New York: Cornwall Press, Inc., 1965.

SAMOYAUULT, T. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Bilkstein. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.

SELIGMANN-SILVA, M. *Introdução/Intradição: mimesis, tradução, enárgeia e a tradição da "ut pictura poesis"*. In: LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Biblioteca Pólen, 1998.

SOURIAU, E. *As correspondências das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria C. Queiroz e Maria H.R. da Cunha. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983.

THEISEN, G. *Staying up much too late: Edward Hopper's "Nighthawks" and the dark side of the American psyche*. New York: Thomas Dunne Books, 2006.

SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TANNER, S. *Fitzgerald's lost city*. In: *Rocky Mountain Review of Language and Literature*. Vol. 35. No. 1 (1981), pp. 55-62.

History of rail transport. Disponível em:

<http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_rail_transport> Acesso em: 28 de novembro de 2010.