

---

**Eros Furioso na urbe.**  
**Civilização e cidade na pintura de Hopper.**  
**Robert Moses Pechman**

Da cidade de Zenóbia, conta-nos Ítalo Calvino de “As cidades Invisíveis”, é inútil classificá-la entre as cidades felizes ou infelizes. Não faz sentido, conta seu Marco Pólo, dividir a cidade nessa duas categorias, mas em outras duas : *“aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados”* (CALVINO, 1994, p.36, 37).

Cidades há ou houve em que o desejo imperou e em sua potência incendiou a sociabilidade, fazendo brilhar e dando forma à vida mundana e pública. Esta foi a Paris da Belle Époque. Em outras como a Berlim nazista, a cidade ou aquela sua característica que melhor a define como tal – a hospitalidade, ou seja, a ética/estética de acolhimento do outro – foi cancelada e por onde um dia fluiu o mar dos desejos que incendiou a imaginação social, passou a escorrer um filete de esgoto que abasteceu o medo e irrigou o terror. Ali a fantasia de *feliz-cidade* eclipsou-se diante das sombras projetadas pelos campos de concentração. Diante da fachada triunfal de uma cidade projetada para durar mil anos, imortalizando a idéia de ordem, poder, obediência, submissão, a cidade cancelou o desejo e transformou-se numa espécie de laboratório da morte<sup>1</sup>. Cidades/topografias do terror. Desejos/interdições. Eros/ Tânatos.

Mas, de quais desejos estamos falando ? De que se trata quando falamos do desejo na cidade ?

Segundo o psicanalista Contardo Calligaris trata-se de um aspecto básico do espírito da cidade : *“a maneira como ela organizou seus cidadãos para responder ao desafio de uma convivência não regrada pelas simples necessidades vitais”* (CALLIGARIS, 1994, p.96). O desafio da convivência tem duas pontas, uma conecta os cidadãos com a socialidade e tudo o que dela flui: o amor-mundi. A outra ponta se liga a uma espécie de terminal de aniquilamento de sonhos, onde ainda que se sonhe, só se sonha com o real mais imediato.

---

<sup>1</sup> O livro *Topography of terror: Gestapo, SS and Reichssicherheitshauptamt on «Prinz-Albrecht-Terrain» - A Documentation*, Arenhövel, Berlim, 2003, faz menção a um pequeno espaço da Berlim nazista onde houve uma excepcional concentração de poder e de terror. Ali funcionaram, entre 1933 e 1945 as instituições mais temíveis do terror do 3º Reich, como a Gestapo, o Escritório da Polícia Secreta do Estado, a SS, o Serviço de Segurança e a Direção de Segurança do Reich. Esse lugar, que se transformou num centro de pesquisa sobre terror nazista, foi o derradeiro lugar de planificação e administração do terror da Alemanha hitlerista e disseminou por toda cidade de Berlim seu imaginário aniquilador.

É nesse sentido, quando a cidade transcende a sobrevivência, fundada na reprodução da espécie, que o homem para de perguntar, onde está o objeto ? (da sobrevivência imediata) e começa a perguntar pelo desejo do outro : como será que o outro me deseja ? (CALLIGARIS, 1994, p.87). Diferentemente do desejo animal, que para Calligaris visa um objeto que ele anula e consome se satisfazendo, o desejo humano é constituidor do social, pois ele é a aventura da conquista do outro, fundamentalmente, do seu reconhecimento. O preço pago pela humanidade, segundo Calligaris (1994, p.88, grifo meu), no processo de sua humanização, revela o tamanho da perda : *“o símbolo e o imaginário barram um **real**, perdido por definição, o real de uma relação com o outro passível de uma feliz adequação”*. Assim a satisfação animal imediata é barrada, dando lugar a elaboração de um imaginário sobre esse real, que se desdobra em símbolos, fantasias e imagens, aonde o desejo voltaria a operar e a desejar.

E qual teria sido o preço pago pela cidade... para ser cidade? por abrir mão de que a natureza sirva-se da espécie, para num segundo momento a sociedade humana servir-se da natureza? O preço pago pela cidade, sugere Octavio Paz (1999, p.25), é aquele que se impõe na diferenciação entre sexualidade e erotismo: a sociedade submete o instinto sexual (sexualidade) a uma regulamentação (erotismo), confiscando e utilizando sua energia. O erotismo é, pois, *“sexualidade socializada, submetida às necessidades do grupo, força vital expropriada pela sociedade”* (ID IBID, p.24). Nesse sentido, o erotismo é tanto mais complexo, quanto é complexa a socialidade na cidade. Daí sua dupla face: freio e espora da sexualidade. Sua finalidade é irrigar o corpo social sem expô-lo aos riscos destruidores da inundação (ID IBID, p.25). Para Paz, *“o erotismo evita que o grupo caia na natureza indiferenciada, opõe-se à fascinação pelo caos e, por fim, à volta da sexualidade rude”* (IBIDEM). Por outro lado, no entanto, o erotismo permite que se vá além de você e além de mim, *“o que me tira de mim mesmo e me leva a você : o que me faz ir mais além de você”* (ID IBID, p.35). O erotismo, portanto, além de ser fato social, é criação, invenção : *“nada mais real que este corpo que imagino ; nada menos real que esse corpo que toco e se desmorona em um monte de sal ou se desvanece em fumaça. Com essa fumaça meu **desejo inventará outro corpo**”* (ID IBID, p.34. grifo meu). Nesse sentido o erotismo é promessa incessante de renovação do desejo. Para o erotismo o corpo alheio é um obstáculo ou uma ponte. Enquanto obstáculo o corpo alheio funda cidadelas, enquanto ponte ele funda cidades.

Qual teria sido o preço pago pela cidade para ser cidade, nos indagávamos acima? Esse preço, portanto, é a passagem da cidade fortificada e fechada, na forma de cidadela, para a cidade aberta ; de uma sociabilidade que esbarra em muros e só reconhece o mesmo, para uma sociabilidade aberta que acolhe o outro. É o preço da entrada no social, na

sociabilidade, de reconhecimento da diferenciação entre sexualidade e erotismo, é o preço do reconhecimento da ruptura entre Natureza e Civilização, é o preço, enfim, da cultura. É o preço do papel da cultura na estruturação da convivência, seja ampliando o desejo ou tentando cancelá-lo.

Observar a manifestação dessa cultura e suas representações no campo das artes, pode ser revelador dos sintomas de diferentes sociedades em relação aos 'problemas do desejo'. A maneira como o desejo é tomado na cidade indica, pois, o espírito dessa mesma cidade, seja pondo em jogo a desordem das paixões – ao se abrir aos encontros, ao inesperado, ao desconhecido - seja impedindo a imoderação de se expressar coletivamente, ou melhor, estabelecendo limites às possibilidades da convivência.

Edward Hopper, pintor realista que pintou o american way of life entre os anos 20 e 60, pintou o desejo e por tabela o erotismo e a socialidade nas cidades americanas, tanto na sua expansão, quanto na sua contenção.

Em Hopper há uma erótica furiosa tanto no sentido constituidor do social e conseqüentemente da cidade, estruturada na paixão e na possibilidade do encontro com o outro e marcada pelo voyerismo; quanto na destituição desse mesmo social, dessa mesma cidade fundada no individualismo, na solidão e marcada por um determinante isolamento e falta de trocas.

Dependendo do ponto de vista temos o Hopper da paixão ou um outro da contenção. Como isso é possível? Em verdade Hopper parece estar sempre propondo dois mundos, duas cidades, duas possibilidades, que se dividem entre a paralisia e o isolamento total e a ação e o encontro com o outro. A impressão que se tem é que há sempre uma **espera** no pintor, que poderá levar a um tédio incontornável ou a um acontecimento inesperado. A cidade acontece ou desacontece em Hopper. Esse duplo código do artista serve a que este possa apresentar aquilo que parece ser seu interesse mais profundo: a condição humana na cidade.

Partindo do princípio que o homem foi 'tirado' da Natureza pela urbanização, Hopper pinta, basicamente, o seu processo de adaptação à cidade. Para o artista, no entanto, essa adaptação é problemática, pois ela importa a contenção e o enquadramento do desejo pelas estruturas da cidade. Ou seja, trata-se do constrangimento que a urbanidade impõe aos afetos e comportamentos urbanos.

Nesse sentido toda a obra de Hopper encontra uma polaridade estrutural entre Natureza e Cultura, ou vista por outro ângulo, uma polaridade entre a expansão e a contenção do desejo.

Emblemático desse processo de polarização entre a natureza e a civilização, ou entre o natural e o urbano, é o quadro “Gasolina” de 1940.



Aí uma bomba de gasolina parece um posto avançado da civilização e marca um espaço delimitado pela urbanização, que tem que se defender de uma natureza ameaçadora de tudo devorar. Entre a mata e o posto de gasolina, o homem, que parece espremido entre esses dois universos, indefinido ao qual aderir.

Já em 1912, Hopper começava a se indagar sobre a vida urbana. “Aldeia Americana” é sua primeira pintura, depois de Paris que retrata as cidades do Novo Mundo. Novo Mundo aí no sentido daquele mundo que se distanciava da velha civilização européia e era a promessa de uma nova experiência sensorial e afetiva. Mas esse quadro é ainda um quadro de transição pois trata-se de uma aldeia e não da metrópole. Por isso mesmo ainda paira sobre o quadro o espírito da comunidade, que se revela no casario onde parece que a própria aldeia precisa fazer ainda muita força para se sobressair à natureza.



Numa água-forte de 1921, intitulada “Sombras Noturnas”, a situação é bem outra. Embora construída do mesmo ângulo (vista do alto) de “Aldeia Americana”, essa obra nos joga no coração da urbe. O efeito dramático desse quadro resulta do observador olhar de cima, da direita, para um homem a passear de noite na cidade, a partir de um ângulo de visão que se dirige, numa diagonal, para a sombra de uma árvore. A sombra da árvore é de dimensões

enormes e rasga o quadro ao meio. Tal dinâmica dá origem a uma impressão de ameaça. Estamos em plena Nova Iorque, mas o que ameaça é a sombra de uma árvore, coisa que evoca a natureza e traz de volta o desconhecido, o irracional, a luta da Natureza com a Cidade. A questão da transição para o urbano continua no quadro “Domingo” de 1926. Aí o homem, expoente da ordem natural, é mostrado de uma maneira extremamente insignificante e pequeno na área da cidade. Esse homem, sentado à beira da rua, não olha para o que lá se passa, mas para dentro de si próprio. Ele já não é mais da natureza mas não parece ser ainda da cidade. A cidade parece morta e abandonada. Não sabemos se ela está em decadência ou se ainda vai florir. A cidade pode ser ainda uma possibilidade...

A pintura “A cidade”, de 1927, parece ser a resposta de Hopper para uma situação irreversível: a cidade é, a cidade não tem volta. Nesse quadro Hopper anuncia como ele vê a cidade, e na cidade, a condição humana. Assim, de um lado, a cena pintada ainda aponta para a tensão Natureza/Cultura,. No caso há a prevalência absoluta da Cultura, representada pela massa de prédios que ocupam a maior parte do quadro. O que sobra de tela é ocupada pela representação da Natureza, expressa pelo relvado da praça, completamente subjugada pelo volume dos prédios. De outro lado, em relação ainda a “A cidade”, Hopper revela, significativamente, ainda do mesmo ângulo que pintou “Aldeia americana” e “Sombras noturnas”, que percebe a urbanização fez das cidades algo muito pouco hospitaleiro e nada caloroso, coisa que transparece nas janelas fechadas. Obcecado por janelas abertas, por onde o privado e o público poderiam se comunicar, Hopper indica no seu quadro o isolamento, a dispersão das pessoas numa cidade pouco convidativa.

Num quadro do ano seguinte, 1928 “Janelas à noite” o pintor fecha seu ângulo de visão e ao invés de observar a cidade do alto e de longe, trabalha com uma espécie de ‘zoom’, penetrando com seu olhar, o quarto de uma mulher. Ousado, Hopper arrisca-se a abrir as janelas do apartamento e devassa com seu olhar tudo que lhe vai dentro. O que vemos então? O que escondiam as janelas cerradas? A mulher ! Mas não uma mulher num momento banal qualquer de seu cotidiano. O que Hopper nos mostra é uma mulher na intimidade, pega de surpresa no ato de se vestir, levemente coberta por uma combinação vermelha que revela mas que esconde seu corpo. Janela, mulher, corpo, camisola, vermelho. Hopper nos leva pela mão e nos apresenta o desejo.



É noite na cidade e um vento cálido agita suavemente uma diáfana cortina. Um convite para entrar? Um convite para olhar? Um convite à conjugalidade? Uma invitation ao desejo? A cena é picantemente erótica. Abrindo as janelas da cidade, Hopper descobre o desejo e nos convida para com ele espiarmos o indiscreto, o proibido. O olhar, essa experiência vivida por Hopper no limite do voyeurismo. Sobre seu olhar a cidade, maliciosamente, abre suas portas e janelas, revelando sua erótica.

Inebriado com sua descoberta, Hopper avança em suas pesquisas sobre a condição humana na cidade, aguça seu olhar, assume seu voyeurismo, ousa nas fantasias. Desta vez ele aponta seu pincel para um corpo de mulher, mais precisamente para um rosto feminino, exatamente para uma boca pintada de vermelho.



Trata-se do quadro “Chop Suey” de 1929. Duas mulheres, sentadas num restaurante chinês, parecem conversar. O quadro apresenta dois planos, se pudéssemos dividi-lo ao meio: o interior do restaurante onde as mulheres conversam e o luminoso que anuncia “Chop Suey” do lado de fora. O quadro apresenta, então, um dentro e um fora, lembrando a relação possível entre o espaço do restaurante e a cidade. A mulher, em primeiro plano, com sua cara muito pintada, mais parece uma boneca. Mas esse rosto revela também sedução. O reclame do restaurante faz lembrar um bairro de diversões. O vermelho

berrante do luminoso do lado de fora corresponde às bocas pintadas das mulheres, e as letras parcialmente tapadas da palavra 'Suey' leva o observador a associa-las à palavra "Sex". Nesse quadro Hopper está à nos sugerir as promessas da noite na cidade que cintilam na boca carmim da moça e igualmente piscam no luminoso, acenando com "Sex", "Sex", "Sex".

A tela "Manhã numa grande cidade", de 1944, vai mais fundo ainda no abismo de Hopper. Aí o enquadramento da mulher ao invés de petrificá-la como uma boneca ('Chop Suey'), desperta-a e põe-na à janela. Nua diante da janela que abre a vista para um ambiente citadino, sonhadora, numa certa espera, ela parece querer escapar ao enquadramento provocado pelas paredes do quarto. A janela lhe oferece a cidade. Ela se oferece, nua, à janela, à cidade.

Hopper pintara um ano antes, em 1943, o quadro "Verão", que em sua temática, está muito próximo de "Manhã numa grande cidade". Como nesta tela, "Verão" nos põe em contato com o desejo na cidade. Há uma mulher cujo corpo é, pelo vestido leve que a veste, mais revelado do que escondido, que espera. De maneira provocadora ela espera e nessa espera diante da porta aberta da casa, parece haver um convite. Vamos entrar? O que haverá lá dentro? O que acontecerá lá dentro? nos indagamos com Hopper.

Na tela de 1955 "Manhã na Carolina do Sul", o dilema do desejo se repete, recolocando o tema do confronto entre Natureza e Civilização. Trata-se de uma casa construída sobre uma base de pedra que desponta numa área descampada, evocando um ambiente natural. A casa sobressai-se à natureza e uma mulher negra, vestida com um audacioso vestido vermelho que lhe realça a silhueta, impõe-se à arquitetura que lhe emoldura o corpo sensual. Num confronto entre a natureza e as formas arquitetônicas que exprimem a presença humana, a figura de uma mulher se impõe, desejante e desejosa, suscitando a dúvida: Hopper quer devolvê-la à natureza de onde veio e onde a cultura não tem como impor limites ou quer enquadrá-la no jogo do desejo, "um desejo urbanizado" ?

A resposta à essa questão, ao confronto entre um desejo domesticado pela urbanidade e um desejo sem compromisso com a cultura está dado num quadro de 1962 "Escritório em Nova York". Nessa tela, que retrata um aspecto banal do cotidiano da maior metrópole da Terra, o pintor abole qualquer resquício de natureza, a não ser a figura da mulher que impõe sua "natureza" à cidade. A tensão aqui é entre a estrutura arquitetônica e urbanística que ocupa dois terços do quadro e a figura de uma mulher que mais parece uma artista de cinema. Nesse sentido a grande janela de vidro do escritório transforma-se em tela e ao mesmo tempo, superfície de projeções dos desejos do observador (RENNER, 1992, p.53).



Assim para Hopper a cena urbana, as estruturas arquitetônicas, os prédios, as paredes, são mais que mineralidades, são mais que uma paisagem, são o enquadramento cultural, melhor ainda, civilizacional. Emoldurada por tão pesada e densa estrutura arquitetural, a secretária/artista/mulher, diferentemente das mulheres de “Verão” e “Manhã na Carolina do Sul”, não está mais numa atitude de espera erótica. A mulher do escritório parece desejosa mas não mais desejante, enquadrada que está pelas estruturas arquiteturais/civilizadoras do prédio. Compenetrada no seu trabalho ela evoca uma certa distância. O desejo continua ali, mas no olhar longínquo do observador/voyeur. Há uma imensa vidraça pela qual divisamos a mulher, mas ela não é pervasiva como as janelas e portas abertas de outras pinturas, que eram como convites a espiar, a entrar, a realizar o desejo. A vidraça mais lembra um aquário, não evocando qualquer fantasia.

Alguma coisa parece ter mudado no pintor, uma ruptura ou a compreensão de uma impossibilidade no que diz respeito à experiência do desejo na cidade.

Essa suspeita se confirma, de alguma maneira, numa obra de 1965 intitulada “Chair Car”. Trata-se da pintura de um vagão de trem que retrata alguns passageiros no seu interior. Esse quadro conta-nos duas histórias. No plano inferior, a descrição dos passageiros sentados em confortáveis poltronas, cada qual absorto em suas coisas, destaque para uma mulher lendo um livro. A sensação é de isolamento total entre as pessoas, ainda mais quando o quadro transmite uma sensação de tédio e de solidão. No plano superior da pintura, uma outra história. O teto do vagão do trem mais parece o teto de uma construção, simulando que ele está apoiado sobre vigas de concreto. A sensação de tal visão causa estranheza. Esta se desfaz se pensarmos que Hopper constrói aí uma cena da contenção e da impossibilidade de comunicação. O teto, como se fora uma estrutura arquitetônica, faz as vezes da presença da cidade para aqueles que estão em trânsito e portanto fora da urbe. O teto é uma lembrança da cidade e de seu constrangimento civilizacional. O isolamento, a impossibilidade de contato entre os passageiros, arremata as idéias do quadro deixando entender que mesmo longe das amarras (passageiros em viagem) não há qualquer



possibilidade de contato entre as pessoas, que perdidas em pensamento nenhum, não se miram e muito menos se aproximam.

O quadro “Pessoas ao Sol”, de 1960, anunciava essa percepção de Hopper, não em relação à solidão, ao isolamento, à falta de contato, que é coisa que perpassa sua obra desde sempre, mas sua percepção de que Eros furioso na cidade tende a pender mais para o desencontro, o desacontecimento, que o seu contrário. Assim “Pessoas ao Sol” mostra um grupo de pessoas, todas elegantemente vestidas, banhando-se ao sol, cada qual sentada em sua cadeira tendo por panorama as montanhas e a pradaria. Vem do quadro uma estranheza quase surrealista. Diferentemente do óleo de Hopper de 1952, “Sol da Manhã”, onde uma mulher sentada na cama, olhando a cidade através de sua janela, nitidamente se oferece ao sol que banha o quarto e roça suas pernas e peitos como querendo fecundá-la quase que numa relação amorosa, diferentemente do quadro “Meio dia”, de 1949, onde uma mulher com o vestido aberto assoma o umbral da porta de sua casa banhado pelo astro-rei, como se oferecendo a ele, diferentemente desses quadros, em “Pessoas ao Sol” os personagens não ardem diante deste, apenas se deixam banhar por ele sem quaisquer concupiscências. Ninguém se olha e apesar da proximidade física, sentimos uma distância psicológica intransponível. Emoldurados pelas roupas formais, os corpos imóveis parecem existir apenas para se banhar em sua porção de sol, sem quaisquer veleidades de disponibilidade pessoal, social ou emocional. A delimitação do terraço aonde as pessoas têm suas cadeiras é nitidamente definida em relação à pradaria. Isso parece dar segurança às pessoas retratadas, na medida que indica que Natureza e Civilização são dois mundos completamente separados e que não há risco da primeira invadir a segunda. Ou seguindo nossa linha de argumentação, não há risco das “Pessoas ao Sol” se contaminarem das inconstâncias e dos afetos desse mundo em estado bruto. Melhor ainda, não há risco do desejo eclodir.

Há uma outra luz nas pinturas de Hopper que não vem do sol, não erotiza, não fecunda, é a luz da lâmpada elétrica. Essa luz não aquece, apenas ilumina e dá a ver ao observados/voyeur algum segredo, alguma erótica a salvá-lo da civilização. Assim temos os quadros “Chop Suey”, “Autômato”, “Escritório em Nova Iorque”, “Janela à Noite” e especialmente “Noite de Verão”, de 1947. Se com a luz elétrica reconhece a potência civilizadora do artifício, por outro lado ele neutraliza esse potencial procurando retomar a experiência autêntica dos afetos ao mostrar, à luz de uma lâmpada elétrica, uma mulher se vestindo, mulheres na noite urbana, mulheres trabalhando e principalmente, uma mulher a beira do amor, no ato de ser seduzida.

Artifício por um lado, experiência vital/erótica por outro. O quadro “Noite de Verão”, com dois jovens a conversar na varanda, ela de bustiê e sãinha curta, o corpo à mostra, talvez

seja a síntese dos dilemas do artista quanto a opção ou integração entre natureza e cultura, natural e artificial, campo e cidade, comportamento e experiência, janela e vidraça, fantasia e realidade, desejo e repressão, Eros e Tânatos. Assim, se a luz artificial é estéril, se a civilização enquadra e cerceia a natureza humana e se a cidade não é uma promessa de encontro, ainda assim Hopper deixa uma janela ou uma porta aberta para que Eros ali faça morada.

Mas esse Eros na cidade não é só pulsão, embora as raízes do erotismo sejam vitais, a sexualidade não esgota seu conteúdo (PAZ, 1999, p.22). Nesse sentido, como já vimos, a sociedade submete o instinto sexual a uma regulamentação, confiscando e utilizando sua energia. É por esse viés que podemos entender o quadro mais emblemático de Hopper, na medida que ele sintetiza tudo o que o pintor pensou/pintou sobre o dilema de se viver em cidade e ter que transformar a experiência do afeto, do amor, da sexualidade, do erotismo, em comportamento, razão, adequação, contenção, civilidade e urbanidade.

O quadro em questão é de 1942 e chama-se “Nightwaks”, que foi traduzido para “Noctâmbulos”, “Notívagos”, “Apaixonados da Noite”, “Gaviões da Noite”, cada título, sintomaticamente, evocando uma certa atmosfera. O próprio Hopper disse desse quadro ter pintado inconscientemente a solidão de uma grande cidade, sublinhando, por outro lado, a *“causalidade do quadro que não representa nada, a não ser um restaurante na Greenwich Avenue onde se cruzam, duas ruas”* (RENNER, 1992, p.80).

Esse “lapso” do autor em relação a própria obra é bem significativo. Talvez seja ali onde ele menos racionaliza que o inconsciente encontra seus caminhos para se exprimir. Por isso mesmo esse quadro é pleno de pistas que podemos seguir como se fossemos um Morelli<sup>2</sup> à cata de pequenos indícios que o autorizem a atribuir a autoria de um quadro, pois é exatamente nestas pequenas pistas que se condensam toda a originalidade do autor. O que tem de especial, portanto, esse quadro? Ele nos conta, fundamentalmente, a história da urbanidade, isto é, o processo de ‘submissão’ do homem às grandes metrópoles modernas. Ele nos conta a história do banimento da Natureza do meio urbano, seja a Natureza em forma de meio ambiente, seja a experiência da paixão, submetida à ‘politesse’. Quanto a “natureza” humana nada nos é dado a apreciar dela senão seu subproduto, a solidão. Quanto à Natureza “natural” seu único resquício é a noite, ferozmente combatida pela luz elétrica. A noite com seus monstros e fantasmas ainda impõe algum penar natural à cidade. Mas em algum lugar há uma luz acesa que espanta os temores noturnos. A cidade dorme mas alguns seres noctívagos se esgueiram por bares desafiando a escuridão. Nesses

---

<sup>2</sup> Morelli é o crítico de arte do século XIX que criou um método indiciário de atribuição da veracidade, quanto à autoria, dos quadros antigos. Seu método se baseava em análise dos pormenores mais negligenciáveis na obra de arte, como lóbulos de orelha, unhas, forma dos dedos, etc. Ver GUINZBURG, 1999.

lugares onde a noite está acordada, a cidade palpita. Não é mais uma cidade febril queimada pelo sol, mas uma urbe silenciosa onde afetos, devaneios e fantasias procuram recompensa. Desejos procuram desejos... para se sentirem desejados. Hopper nos dá a imagem desse desejo: uma mulher de vestido vermelho, o mesmo vermelho anunciado em quadros anteriores, o vermelho das mulheres em combinação, o carmim das bocas embatonadas, o vermelho do vestido da negra sensual que se oferece à porta de casa em “Manhã na Carolina do Sul”. Vermelho paixão!

Sob a luz artificial do bar, na figura de uma mulher vestindo vermelho, há uma promessa de vida na cidade escura e vazia: uma mulher-paixão.



No entanto a cena de Hopper não revela nenhum movimento como se podia esperar da presença da mulher-vermelho. Ao contrário, a cena é estática, todos parecem petrificados. Mas há uma promessa de movimento no ar, uma promessa de ação, uma promessa de paixão. Sobre o balcão do bar, à direita e à esquerda da mulher pontuam ícones fálicos, sejam as duas máquinas de café, seja o açucareiro, ou talvez mesmo os saleiros.. Paixão na inércia. Alguma coisa pode acontecer...

Se a mulher-vermelho sustenta a paixão na noite silenciosa, Hopper nos lembra, entretanto, que quando a cidade escura desanoitecer, a aurora será saudada por outro ícone da cidade que pontua do outro lado da rua, na loja que se encontra na penumbra, em frente ao bar: a máquina registradora.

E aí em vez do galo cantar anunciando o dia, lá estará a máquina com seu sonoro tlim-tlim a sugar todos os vermelhos, todas as paixões da cidade. Então, todo devaneio hopperiano, toda a explosão de cores com que o artista ilumina seus quadros, se concentrará numa só cor: o verde. O verde da máquina registradora, o verde das notinhas de dólar.

Robert Pechman

## **Referências Bibliográficas**

CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

CALLIGARIS, Contardo. "O elogio da cidade". In: PECHMAN, Robert M. (org.). Olhares sobre a cidade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

GUINZBURG, Carlo. "Sinais. Raízes de um paradigma indiciário". In: \_\_\_\_\_. Mitos, Emblemas e Sinais. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

PAZ, Octávio. Um mais além erótico: Sade. São Paulo: Mandarim, 1999.

RENNER, Rolf G. Edward Hopper: transformações do real. Colonia: Taschen, 1992.

