

A ARQUITETURA DECISIVA DE UM PAÍS PROVISÓRIO**

Dafne de Souza Sampaio*

Os telhados, os postos de gasolina, os escritórios, são quase os mesmos; as pessoas vão e vêm, ficam paradas, riem ou se olham. Os Estados Unidos da América, mais que um país, um território cheio de implicações simbólicas, revelam-se nas obras de Edward Hopper e Henri Cartier-Bresson com uma triste clareza poucas vezes alcançada.

Planície. No meio do nada, trilhos; um trem passa a todo vapor, um dois três vários vagões, fumaça. Em primeiro plano a carcaça de um carro já antigo e mais pedaços de outros carros também destruídos, um ferro velho no meio da planície do Arizona. Esse país é assim, o ano é 1947, e a modernidade vai passando, bela e eficiente mesmo que um pouco suja, sem se dar conta das carcaças, do passado. Não aparece nenhuma figura humana nesta foto e seu autor é Henri Cartier-Bresson. (data figura 1A)

Trilhos novamente, agora em primeiro plano, e um pouco atrás uma casa – uma casa junto à ferrovia. É impossível saber sua localização geográfica exata, mas é uma casa enorme de madeira, com dois andares, uma torre e um alpendre. Parece manhã, algumas janelas abertas outras fechadas, tudo puxa para o azul, é manhã. Este quadro é pura descrição objetiva e também não possui nenhuma figura humana. O ano é 1925 e o pintor é Edward Hopper. (1992:30 figura 1B)

A solidão é o que está mais presente tanto na foto quanto na pintura. Mesmo sem aparecer ninguém, ou exatamente por isso, é a solidão que corta essas paisagens, e não poderia ser diferente já que em um país tão grande como os Estados Unidos, tanto espaço, é esse desamparo o que mais comove. Os EUA, país com grande carga simbólica, onde sempre foi fácil criar lendas e forjar ícones, desde sua independência, e até antes, conseguiu atrair diversos povos em troca de um admirável mundo novo com trabalho e dinheiro, promessas. Essas esperanças e as conseqüentes desilusões são o motor principal de todo o imaginário americano.

Hopper é americano e mesmo que não quisesse reproduzir, como afinal de contas reproduz, o ideário de seu país. A tradição realista e objetiva que ele herda é forte demais e o impacto desse olhar espontâneo invariavelmente ignora a pobreza por detrás de construções tão rígidas. Cartier-Bresson é francês, então, quando chega aos EUA tudo é novo, todas as coisas que o olhar local deixa passar pelo costume, ele apreende, e todos os séculos de fantasias criadas e documentadas o fascinam, mesmo quando não existem mais, se é que existiram algum dia.

Como cada um desses artistas viu a América, quais temas os tocaram, como o imaginário americano chegou a cada um e como eles o utilizaram. As perguntas se acumulam, e mais ainda: como Hopper, um belo e discreto retratista da cena americana, influenciou Cartier-Bresson, e como este se afastou dessa influência, forjando seu próprio olhar. O olhar local e o estrangeiro sobre os EUA – ou sobre seu alter-ego mítico que é a América – se completam e se chocam, mas antes ...

Pequenas biografias

Edward Hopper nasceu no ano de 1882 em Nyack, Estado de Nova York. Estudou, na Escola de Arte de Nova York, ilustração publicitária e depois pintura. Foi lá, nas aulas

de Robert Henri, que encontrou seu estilo e seus temas. Robert Henri liderava um grupo de pintores que ficou conhecido como a Escola do Caixote do Lixo ou Escola do Entulho (*Ash Can School*), que retratava o pulsar da cidade, o cotidiano, comprometido com o realismo objetivo. Hopper foi muito influenciado pelo seu professor, mas a partir das viagens que fez a Paris entre 1906 e 1910 e do trabalho como ilustrador publicitário que durou até 1924, muitas outras preocupações e temas foram incorporados ao seu universo do entulho, da cidade: paisagens campestres, o mar, a costa (como Cape Cod, onde costumava passar os verões de 1933 em diante).

Suas pinturas e seu estilo ficaram sendo emblemáticos da realidade dos EUA e influenciaram muito outros artistas: pintores, fotógrafos e diretores de filmes. Ele pintou a "arquitetura vernácula das cidades americanas" com silêncio e solidão (Janson, 1986:718). O período mais importante de sua obra vai da década de 20 até 1965, quando pintou seu último quadro. Edward Hopper morreu em 1967.

Henri Cartier-Bresson nasceu em 1908, francês e filho de um industrial do ramo de fiação. Teve acesso à elite intelectual parisiense e pelo fim da década de 20 teve aulas com um desconhecido pintor cubista. Decidiu-se finalmente, no começo da década de 30, pela fotografia, mais especificamente pelo fotojornalismo, porém, mesmo com essa preocupação documental, suas fotos têm evidentes características surrealistas na composição, influência essa que sempre confirmou. Três artistas o influenciaram: Man Ray, fotógrafo e artista plástico, um dos cabeças do movimento surrealista; Eugène Atget, veterano retratista de Paris, sua Paris deserta do final do século XIX e André Kertész, fotógrafo húngaro radicado na França, que também retratava imagens do cotidiano urbano.

Viajou por todo mundo trabalhando pela agência Magnun, fazendo livros de fotojornalismo que ficaram muito famosos (como os das viagens pela Índia, Rússia e América). Nós sofremos de contágio, passamos a olhar e lembrar com as mesmas imagens que ele tirou. Cartier-Bresson continua vivo, mas parou de fotografar há algum tempo, atualmente só desenha.

Espaços: a cidade, fora e dentro

A cidade pode ser grande ou pequena, escura ou clara, mas nunca vai deixar de surpreender a quem a olha. Cartier-Bresson é atraído por essa decadência: o ferro fundido, as grandes construções com paredes escuras, os becos, os elevados. Uma de suas fotos americanas mais famosas é "New York, 1947" (data figura 2A); nela, um homem está sentado na guia, observando e sendo observado por um gato que está a sua frente, no cruzamento de um beco com uma rua pequena no meio da Grande Maçã, e parece pequeno, apertado entre dois prédios que cobrem quase toda a foto. É o homem sozinho, oprimido pela grandiosidade indiferente dos enormes prédios escuros concretos, e isso o fotógrafo faz questão de frisar.

Outro motivo bastante urbano é o trabalho. Os bancos e escritórios no centro da cidade são os lugares onde grande parte das pessoas vivem durante o dia e também aparecem, como não poderia deixar de ser, nas fotos e pinturas. No quadro de Hopper, "Office at Night" (1992:49 figura 3A), o chefe e a secretária estão fazendo hora extra, mas não existe comunicação entre eles, só estão próximos porque a sala é pequena e todo o quadro exala esta monotonia de uma relação absolutamente impessoal. O jogo de iluminações, misturando luz artificial com natural, deixa em suspenso esta pequena quebra

de rotina que a secretária coloca ao esperar alguma ordem, qualquer ordem, de seu chefe. Na foto de Cartier-Bresson, "Bank Officer and his Secretary, 1960" (data figura 3B), o escritório já possui o estilo modulado que surgiu na década de 60. O chefe olha para a secretária, mas ela não está ali, eles estão trabalhando, ela é só uma perna, quem sabe também braços, só isso, uma coisa. Novamente é a secretária quem se movimenta e tenta, provavelmente sem sucesso, romper com o isolamento que a relação impessoal de trabalho no banco ou no escritório impõe a quem está a sua volta.

Hopper pinta então "Nighthawks" (1992:78-79 figura 2B), e nele também não existe a mínima comunicação entre as pessoas, mesmo o casal não chega a se tocar, olham para a frente, quem sabe para o atendente ou através dele. Fora da lanchonete está tudo escuro, as paredes são de um vermelho bem forte e na rua não há uma alma sequer. Esses gaviões noturnos não caem em cima de nenhuma presa, as únicas vítimas são eles mesmos, oprimidos pelo chão e pelo teto — esmagados por essa faixa horizontal semelhante à faixa vertical que oprime o homem de "New York, 1947".

Os dois chegam a conclusões semelhantes sobre a cidade, nenhuma delas é positiva. É um local esmagador, triste, escuro e as pessoas não falam umas com as outras. A cidade grande é como se fosse um sonho ruim de nossas cabeças e pintar, fotografar, fazer arte, pode ser até denúncia, mas as pessoas estão sozinhas para um, pobres e oprimidas para o outro, pode também ser impotência.

Interlúdio: desleituras/angústia/influência

Uma das mais claras influências sobre Cartier-Bresson esclarece acerca de sua relação com Hopper. Eugène Atget (data figura 4) também retrata a cidade, mas de um modo diferente, mesmo assim existem algumas afinidades entre o pintor e os fotógrafos que já podem ser notadas por algumas leituras muito particulares de suas obras.

Benjamin discorre sobre as fotos de Paris feitas por Atget da seguinte forma: "esses lugares não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores." (1994:102). O silêncio e a solidão das fotos de Atget encontram explicações muito mais sofisticadas em Benjamin do que as que Janson dá para as pinturas de Hopper, mas existem muitas semelhanças em ambas. Janson diz que Hopper "consegue distilar um sentimento opressivo de solidão dos elementos mais vulgares numa rua qualquer. A sua tranquilidade é temporária; há vida escondida atrás daquelas fachadas" (1986:718). Os seus olhares estão centrados na cidade, em seu presente, na memória encravada nas pedras e em suas mudanças. Cartier-Bresson fecha esse pequeno círculo de influências e, sobre ele, Sontag, em *O Heroísmo da Visão*, diz que possui uma atração "pela pitoresca desolação e deterioração da vida urbana" com "o olhar minucioso que descobre ordem em toda a parte" (1986:95). Por essas interpretações, e pelas fotos e pinturas, já é possível perceber as semelhanças e desleituras que permeiam esses três artistas.

Atget retrata a cidade esvaziada de pessoas. Somente chafarizes, pedras mudas e o fotógrafo poderiam ser testemunhas desta história. Em Hopper já aparecem pessoas, e mesmo quando não aparecem estão presentes, pois a tranquilidade de seus quadros urbanos não esconde a silenciosa solidão dessas novas personagens. Nas fotos de Cartier-Bresson, as pessoas são mais que testemunhas, são atores, interagem na foto e com o fotógrafo;

existe uma dinâmica tanto relacionada a preocupações estéticas (o uso do espaço para criar relações sugestivas entre os elementos) quanto sociais (o papel do fotojornalismo).

O artista lê a obra de seu precursor e a complementa, preservando seus termos, mas alterando o significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante e é isso que Harold Bloom chama de *tessera*, umas das seis razões revisionárias que usa para explicar as relações de influência entre os poetas (1991). É uma desapropriação poética, também uma desleitura, e essas revisões acontecem em toda produção artística. No campo das imagens é quase regra e o século XX, imagético por excelência, possui um número incontável de visões que alimentam o imaginário e influenciam por todos os lados. Da fotografia à pintura, depois voltando à fotografia, o cinema e as artes plásticas e assim por diante, um sem fim.

Atget estabelece o espaço urbano para Hopper e o documental para Cartier-Bresson. Hopper preenche o espaço urbano com ausências e presenças humanas, tudo banhado pela solidão e uma certa indiferença perante a arquitetura que tudo rodeia – essas pessoas, que estão em quartos de hotel, lanchonetes, escritórios, parecem sempre ausentes; olham para longe ou olham para o pintor, paradas. Hopper mostra a arquitetura da cidade e as linhas do campo para Cartier-Bresson, que logo preenche com movimentos, deterioração e vida. Olhando melhor, não é um círculo de influências e sim uma linha ramificada, como galhos, que vão para um lado e depois para o outro, e crescem.

Espaços: o interior, o campo

Nenhuma foto de Cartier-Bresson é gratuita, existe uma preocupação social evidente em suas fotos e que, acrescida de uma composição forte, torna o conjunto particularmente estranho. Qualquer discussão sobre a não-intervenção do fotógrafo é redundante, já que felizmente ele não possuía nenhuma estéril dúvida pós-moderna e somente se ocupava, o que é mais que o bastante, com o ajuste dos elementos na composição, para que no momento decisivo o significado se feche, e se abra na foto pronta. Podem olhar o fotógrafo, isso não tem importância, já que ele não é invisível e nem quer ser. Ele interage e também observa, diferente do pintor que, nos moldes clássicos ainda presentes, cria, contemplando tanto o exterior quanto seu interior. Hopper contempla.

O documental atinge em cheio a foto "Mississippi, 1961" (data figura 5A), que se liga ao quadro de Hopper, "Gas" (1992:26-27 figura 5B). Ficam claras as preocupações estéticas e sociais de cada um nestas obras. No quadro de Hopper, um frentista se prepara para fechar as bombas de gasolina do posto em que trabalha, está anoitecendo, as luzes da casa onde mora já estão acesas e tudo a sua volta é natureza, o céu ainda está azul claro e o expediente está encerrado. Na foto de Cartier-Bresson, o local é também um posto de gasolina, mas não aparecem as bombas, o único vestígio de sua existência é um pedaço de mangueira. Os frentistas não estão atrás das bombas, atrás de seu trabalho; estão sentados, mas não é só isso. A difícil relação entre negros e brancos nos sul dos EUA está toda nessa foto. Dois negros, provavelmente os frentistas, estão sentados juntos e espremidos em um pequeno banco enquanto um branco, o patrão, está confortavelmente estirado sozinho no grande banco bem ao lado. O posto de gasolina está caindo aos pedaços, o chão sujo.

A preocupação de Hopper é com o cotidiano e como as pessoas o trabalham. Cartier-Bresson apropria-se do cotidiano e vai mais longe, estabelecendo profundidade e agredindo toda a composição pela absoluta passividade do meio que utiliza para se

expressar, a fotografia. As pessoas não estão contemplando alguma paisagem ou posando para o pintor, elas foram pegas vivendo, olhando para o fotógrafo sem programar pose alguma, e é isso que causa mais espanto.

O interior americano é o local das grandes extensões. Hopper o vê mais de perto, está acostumado com este espaço e, portanto, o trata mais intimamente. Para Cartier-Bresson tudo é novo, e o interior americano o fascina exatamente pela sua perspectiva: o Arizona se estende para além do trem que passa. O perto de Hopper e o longe de Cartier-Bresson se complementam no interior deste país.

Conclui, cai o pano e fecha

Hopper é o retratista por excelência da cena americana tanto no interior quanto na cidade, e seu discreto e contemplativo olhar capta uma América pouco conhecida. A terra de bravos está repleta de pessoas solitárias, esmagadas pela incomunicabilidade e oprimidas pela indiferença da cidade grande. Apesar disso, não existe nenhuma crítica social em seus quadros, nenhum uso político é feito.

Ainda assim, houve uma grande mudança a partir de Hopper. Algo foi desmistificado, certas ilusões caíram. Isso aconteceu a partir da experiência traumática dos EUA com a Segunda Grande Guerra, que deixou um desamparo sem limites por todo o país, já que todos duvidavam de todos (os japoneses, alemães, italianos, irlandeses, mesmo judeus, comunistas ameaçando, tudo era desconfiança). A década de 40 tirou a máscara para depois a de 50 voltar a colocá-la, ainda mais produzida – era necessário alimentar o sonho americano contra a ameaça vermelha. O inimigo voltou a ter um rosto só, sem dúvida alguma.

O olhar estrangeiro sempre alimentou os EUA, e Cartier-Bresson sabia disso. Logo viu que o país das promessas escondia muitas coisas e saiu desbravando-o com sua Leica, tirando fotos que continuam a nos dizer coisas e nos espantar pela revelação de uma realidade problemática: racismo, sujeira, pobreza, deterioração, mortes e muita solidão. A série de fotos que fez em 1946 e 47 mostram exatamente essa crise de valores do pós-guerra. As fotos dos anos 60 contêm uma América ainda mais mudada; novos atores surgindo: negros e mulheres que entram em cena lutando por seus direitos, lutando por igualdade.

A partir desta década, a imagem americana foi constantemente arranhada pela sua própria megalomania — o Vietnã. Agora, a Estátua da Liberdade é um chaveiro e os imigrantes que ainda chegam têm mais compromissos com a economia livre capitalista do país do que com o seu imaginário. As diferenças aumentaram e é praticamente impossível captar toda essa diversidade étnica sem enlouquecer diante dos conflitos culturais entre as minorias. O país não é mais um só, uma águia, uma bandeira, um hino, uma língua, são vários ao mesmo tempo explodindo, respeitando as diferenças na força. Cartier-Bresson já sabia disso, o Mississippi o tinha avisado. Hopper não sabia, mas não é certo culpá-lo, pois afinal de contas era um homem de outra época, com outras imagens. Uma coisa é certa, os dois foram mestres na "iluminação dos pormenores", como disse Benjamin sobre Atget (1994:103), e esquadrinharam com clareza os EUA em uma época em que até as contradições pareciam menos sombreadas.

Referências Bibliográficas

ATGET, Eugène. “Rue de Ursins” in: *Masters of Photography*. London, Macdonald, 1985.
BENJAMIN, Walter: “Pequena História da Fotografia” in: *Obras Escolhidas*, vol. 1. SP, Brasiliense, 1994.
BLOOM, Harold. *Angústia da Influência – Uma Teoria da Poesia*. RJ, Imago, 1991.
JANSON, H. W. *História da Arte*. SP, Martins Fontes, 1994.
RENNER, Rolf G. *Edward Hopper (1882-1967) – Transformações do Real*. Taschen, 1992.
SONTAG, Susan: *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa, Publicações Don Quixote, 1986.
Faltam as referências dos livros de foto do Cartier Bresson e do Edward Hopper. Ver com kiko.

*Dafne de Souza Sampaio é aluno de graduação do curso de Ciências Sociais da FFLCH, na Universidade de São Paulo e editor da revista *A nível d.*

**Este artigo é resultado da pesquisa elaborada no curso “Antropologia Visual” ministrada pela Profa. Dra. Sylvia Caiuby Novaes, pelo Depto. de Antropologia da FFLCH-USP, 1996.