

## O OLHAR ALHEIO: PERCEPÇÃO E EXPRESSÃO EM T. S. ELIOT E EDWARD HOPPER

**Enéias Farias Tavares** (enciastavares@gmail.com)  
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria,  
Rio Grande do Sul, Brasil

**Angiuli Copetti de Aguiar** (angiuli\_c\_a@hotmail.com)  
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria,  
Rio Grande do Sul, Brasil

**Resumo:** Partindo da consideração de que T. S. Eliot nomeia seu primeiro livro de poesia *Prufrock and other observations*, buscaremos analisar em que medida seus poemas se configuram como “observações”, e que papel desempenha neles o ato de observação. Para tanto, realizaremos uma *close reading* dos poemas, auxiliados pelo artigo de Alcides Cardoso Santos acerca da importância e desenvolvimento da dualidade visão exterior/visão interior na cultura ocidental. Consideraremos, em seguida, uma aproximação da poética de Eliot com a arte visual de Edward Hopper. Por conclusão, observamos que em ambos Eliot e Hopper o olhar difere da tradição materialista/essencialista: neles, o observador preenche e recria o objeto observado, já que este deixou de possuir uma essência, uma realidade objetiva.

**Palavras-chave:** Eliot. Hopper. Olhar. Expressão. Alheamento.

### THE ALIEN GAZE: PERCEPTION AND EXPRESSION IN T. S. ELIOT AND EDWARD HOPPER

**Abstract:** Setting off from the consideration that T. S. Eliot names his first book of poetry *Prufrock and other observations*, we intend to analyze in what measure his poems configure ‘observations’, and what role does the act of observing play in them. For this, we will perform a close reading of the poems backed by Alcides Cardoso’s article concerning the importance and development of the duality exterior/interior vision in Western culture. After, we will consider an approach between Eliot’s poetics and Edward Hopper’s visual art. In conclusion, we observed that in both Eliot and Hopper the gaze differs from the materialist/essentialist tradition: in them, the observer fills and recreates the object observed, since it has lost its essence, its objective reality.

**Keywords:** Eliot. Hopper. Gaze. Expression. Alienation.

Artigo recebido em 24 set. 2015 e aceito em 19 out. 2015.

T. S. Eliot publica seu primeiro volume de poesia em 1916, intitulando-o *Prufrock and other observations*, sendo *Prufrock* referência ao poema que abre a obra, “*The love song of J. F. Prufrock*”, e à persona cujo monólogo dramático o constitui. Chama a atenção do leitor o modo com que o autor o convida a pensar seus poemas: como “observações”, tanto no sentido de considerações, reflexões sobre a vida moderna, como a própria experiência visual do eu-lírico, seu olhar, e as transfigurações que sofrem as imagens no íntimo do observador. Partindo desta primeira consideração, o presente trabalho buscará analisar de que maneira a visão toma centralidade na primeira poesia de Eliot, e quais são seus mecanismos, em resumo, como o olhar absorve e reconstrói a realidade de suas personas. Para tanto será realizada uma *close reading* de seu primeiro livro, atentando às passagens em que o campo semântico aponte para o visual e o ato observatório, bem como símiles e metáforas que se estendam a tais. Em um segundo momento, desenvolvendo-se as questões levantadas em Eliot, faremos uma aproximação entre o autor e um pintor contemporâneo seu, Edward Hopper. Por fim, retomaremos ambos os artistas e as características analisadas em suas obras e as reconsideraremos à luz do estudo de Alcides Cardoso Santos, *De cegos que vêem e outros paradoxos da visão: questões acerca da natureza da visibilidade* (2013), e a problemática da visibilidade no ocidente.

## **1 A rua e a janela**

Antes de adentrarmos as análises particulares de cada poema, são bem-vindas algumas observações gerais sobre imagens neles recorrentes. Primeiramente, o que surge mais frequente e pertinentemente ao olhar do eu-lírico (e do leitor) são as ruas embaciadas pela névoa vespertina e pela fumaça ao entardecer. Este cenário não apenas situa o eu-lírico na, então presente, moderna paisagem urbana, mas também serve para torná-la irreal e facilitar o livre passeio (e manipulação) da imaginação do observador, como se verá em “*Morning at the window*”. Este poema também tipifica outro importante elemento como ponto de observação nestes primeiros poemas de Eliot: o constringente apartamento e a via de fuga que sua janela propicia ao sujeito e seu olhar. Estes, a rua e a janela, formam o par antitético onde transita a poesia de Eliot, onde percorrem suas personas com seus

olhos ou pés. São, desde Baudelaire, lugares essencialmente modernos, lugares de transição, de evasão e constante deslocamento. Na rua, o sujeito perambula muitas vezes sem destino, o caminhar faz-se seu próprio propósito, ou quando atinge algum, como sua casa em “*Rhapsody on a windy night*”, esta é como que uma armadilha que se fecha sobre ele, um monstro que o devora, como a garganta de uma mulher a gargalhar histericamente em “*Hysteria*”. A janela, por sua vez, também constantemente projeta o sujeito para onde ele não está, para fora, onde ele é dissolvido na intrincada trama da cidade; ou ainda, a cidade lhe usurpa a consciência, e o eu-lírico passa a provar, passivo, das sensações da metrópole, como em “*Preludes*”. Por fim, outro central motivo visual que toma forma em várias instâncias destes poemas é o do espaço teatral, do palco, e da vida moderna não só como encenação, mas como um espetáculo meticulosamente reinterpretado para a vista alheia.

Deparamo-nos logo nos primeiros versos de “*The love song of J. F. Prufock*” com tal consciência, que pervade prédios e vielas, que absorve impressões de uma cidade personificada e projeta os sentimentos do eu-lírico sobre a cena observada. O poema se inicia com uma referência direta (e convite) ao leitor, transpondo-o de seu espaço e tempo presentes de leitura à atemporalidade e inespacialidade do texto. O convite é a um deslocamento possível, futuro, e ao mesmo tempo imperativo, urgente (“*Let us go*” (l. 1)); mostra-se também como inserido em um diálogo anterior, não referido, mas que aparenta possuir sua conclusão na resolução que abre o poema (“*Let us go, then, you and I*” (l. 1)). Esta incitação ao movimento, entretanto, não possui direção; em momento algum tem-se um fim pretendido pelo passeio, somente o lugar por onde se deve vagar, as ruas, e quando, “*when the evening is spread out against the sky*” (l. 2). A insólita símile que se segue contraria qualquer expectativa de lírica “romântica” possivelmente derivada pelo leitor do título. Nela, o crepúsculo é comparado a um “*patient etherized upon a table*” (l. 3): o entardecer (aqui não apenas como configuração temporal, mas também espacial e social, i. e. as ruas cheias por passantes, o fim da jornada de trabalho, a hora do lazer e da vida social, etc.) é, nos olhos (impressivos e transfiguradores) do eu-lírico, um paciente anestesiado, pronto para ser operado. O significado desta imagem pode ser desdobrado em diversos pontos: primeiramente, nota-se a familiar

aproximação entre o estado do sono, a morte e o fim do dia, o que se liga à paisagem urbana, conferindo-lhe uma natureza adoecida, moribunda, a qual, se por um lado já beira a morte, por outro, convida o leitor, assumindo aqui o olhar do cirurgião, a dissecá-la e analisá-la. Em segundo lugar, a símile parece funcionar retroativamente não apenas como uma impressão do cenário urbano decadente sobre o olhar do eu-lírico (e do leitor trazido à cena), mas também como expressão da profunda angústia e letargia espiritual sentidos por Prufrock. Desta forma, ele expressa sua condição interior através de uma reconstrução imaginativa (aqui, como símile) da realidade. Esta disposição exterior de um sentimento como forma de comunicá-lo mais diretamente com o leitor vincula-se ao conceito literário de Eliot de *correlativo objetivo*, conforme explica ele em seu artigo “*Hamlet and his problems*” (1999):

*The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.* (p. 145)

Assim, através das imagens externas visualizadas pelas personas, e especialmente pelo modo como são recebidas, fazem-se conhecidas as emoções destas. O olhar torna-se a janela pela qual o eu-lírico, projetando seu reflexo na cidade e, alheando-se a si mesmo para perscrutá-lo, pode observar-se como *voyeur* de si próprio em um jogo especular, cujo original, aquele que tem sua imagem espelhada, se perde em vacuidade: a janela e a rua, o sujeito e sua interioridade, como dois espelhos refletindo um ao outro.

De igual maneira, as ruas pelas quais Prufrock convida o leitor a passear tomam, através de uma comparação, um segundo significado, subjetivo. Delas diz ele que “*follow like tedious argument / Of insidious intent / To lead you to an overwhelming question...*” (l. 8-10): as ruas tanto seguem no encalço do passante conforme este as percorre, seu caminhar as construindo na medida em que caminha, quanto, personificando-se, seguem por si próprias pela cidade, como o vai-e-vem de uma conversa. Este debate,

entretanto, possui, por sua vez, um outro substrato, uma intenção insidiosa, que lentamente leva seu passante a uma questão esmagadora, abortada pelo mesmo no instante em que ameaça despontar, tal como as ruas da metrópole não levam a lugar algum que traga alívio, seja por sua própria natureza caótica, seja pela inquietação pessoal do eu-lírico e sua recusa angustiada em fixar-se e descobrir qualquer certeza que lhe abale. As ruas, assim, através do olhar transformativo do sujeito-lírico, tornam-se o correlativo objetivo de seu debate interior, de sua discussão especular.

Duas outras imagens do poema são ainda significativas de serem analisadas em contraste. A primeira surge como uma ponderação do eu-lírico: “*Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets / And watched the smoke that rises from the pipes / Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?*” (l. 70-73). É visível a qualidade realista da descrição metonímica, que se demora nos fragmentos da cena e constrói sua imagem completa passando de um elemento a outro. O ambiente é uma rua estreita, tão claustrofóbica quanto os apartamentos, ao crepúsculo, o que remete à primeira símile do poema, unindo o sentimento de decadência do espaço urbano com o realismo da descrição. A imagem é também um símbolo do tédio da vida moderna e seus hábitos reiterados mecanicamente, até as ações, em sua repetição infinita, atingirem a estaticidade de um quadro. Assim, o primeiro verso localiza o eu-lírico em um passado indefinido (“*I have gone*”), que ressurge como uma imagem fixa na memória, já o segundo verso o coloca na posição de um observador (“*And watched?*”) a analisar as minúcias de um quadro. O uso do presente para designar o elevar-se da fumaça (“*smoke that rises*”), junto à multiplicação generalizante (e banalizante) de “*pipes*” e “*lonely men*”, causam a imagem presentificar-se como um quadro que expressa um certo sentimento geral sobre a cidade, ao que também corrobora o enquadramento desses homens em suas janelas (“*leaning out of windows*”), como em molduras.

A segunda cena é uma imagem fantasiosa, uma visão que retoma certos traços românticos em oposição ao modernismo do poema até ali: “*I have seen [the mermaids] riding seaward on the waves / Combing the white hair of the waves blown back / When the wind blows the water white and black*” (l. 126-128). Como a cena anterior, esta é também localizada em um passado indefinido, porém não retorna à memória como uma imagem fixa. Ao

invés do presente simples, reiterativo, aqui as ações são percebidas no presente contínuo (“*riding*”, “*combing*”), com vivacidade: o vigor das ondas como cavalos em contraste com a morosidade do quadro urbano anterior. Tal impressão romântica da paisagem marítima é também uma expressão de uma fuga ideal à angústia da vida moderna, uma fuga que, ainda que vislumbrada e buscada, como mostra a tão profunda mudança de estilo nas últimas estrofes, faz-se impossível justamente pela consciência de sua impossibilidade, como coloca Prufrock nos versos anteriores: “*I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think that they will sing to me*” (l. 124-125).

A aguçada consciência de sua própria existência, de Prufrock e outros eu-líricos, ou dos mecanismos de interação social, repetidos mecanicamente, mostram-se na metáfora do teatro ou do ritual, que, através da percepção do observador, impregnam certos eventos ou imagens externas. Assim, o chá da tarde toma a configuração de um rito, como uma moderna e secular eucaristia, pela substantivação do verbo em “*the taking of a toast and tea*” (l. 34), bem como em “*Preludes*” o acender das luminárias das ruas toma o mesmo aspecto com “*the lighting of the lamps*”. Em “*Prufrock*”, ainda, o eu-lírico compara-se a um lorde auxiliar de uma peça shakespeariana, “*one that will do / To swell a progress, start a scene or two, / Advise the prince*” (l. 112-114). Tal como no jogo de expressão e impressão, da cidade e da janela, o eu-lírico se afasta de si mesmo para observar-se de fora como um ator, o que é possibilitado por sua aguda autoconsciência, e o que o possibilita a assumir outros “papeis”, como sua projeção sobre a cidade e a incorporação de suas sensações.

A metáfora do teatro também reaparece como importante símile em “*Portrait of a lady*”. No poema, o eu-lírico descreve a sala onde se encontra, visitando uma amiga, como “*You have the scene arrange itself [...] / With [...] four wax candles in a darkened room, / Four rings of light upon the ceiling overhead, / An atmosphere of Juliet’s tomb*” (l. 1-5). A descrição visual e sua reinterpretação pelo observador, aqui como em outros momentos, não serve apenas para estabelecer sensorialmente no leitor a qualidade sombria do ambiente, mas também, através da comparação com a tumba de Julieta, expressa como correlativo objetivo os sentimentos do eu-lírico e o que pensa ele sobre a relação que mantém com a senhora que visita. Considerada

por ele como “cena” teatral, sabemos de sua consciência a respeito da conversa entre ambos, dos papéis que ambos devem manter em tal evento social. Em sua ironia, portanto, atuando naturalmente em seu papel de amigo, ele é capaz de, como em “*Prufrock*”, alhear-se de si mesmo e observar a cena “de fora”. A evocação da cena da morte de Julieta também expressa mais profundamente as considerações do sujeito-lírico sobre sua amizade com a mulher que lhe fala. Na peça de Shakespeare, Romeo refere-se à tumba utilizando uma imagética que, além de “*Portrait*”, repercutirá em outros poemas de Eliot, como “*Hysteria*” e “*Ash Wednesday*”. Diz ele ao abri-la e adentrá-la: “*Thou detestable man, thou womb of death, / Gorged with the dearest morsel of the earth, / Thus I enforce thy rotten jaws to open, / And, in despite, I’ll cram thee with more food!*” (At. V, Sc. III, l. 45-48). A sala em que ambos estão, assim, na visão do eu-lírico, torna-se não apenas o lugar onde lentamente morrem, onde sua relação fenece (como amigos ou possíveis amantes), mas também uma mandíbula monstruosa que os mastiga e devora. Diversos elementos no poema, ainda, têm o mesmo sentimento opressivo: o tempo, a banalidade da vida moderna, a própria relação entre os dois, tão sôfrega, e da qual o eu-lírico constantemente busca escapar.

O próximo poema, “*Preludes*” (cujo título também liga-se ao motivo cênico apontado anteriormente), retoma e evidencia mais diretamente as qualidades do visual, já mencionadas, em Eliot. A primeira parte inicia-se com uma visão do fim da tarde (“*The winter evening settles down*” [l. 1]) por um sujeito-lírico alheio ao poema, onde apenas se percebe a passagem de seu olhar de um recorte a outro da cena. Tais fragmentos são “*the burnt-out ends of smoky days*” (l. 4), os restos queimados de dias esfumaçados (pode-se pensar até mesmo em bitucas de cigarro), como se a cidade consumisse a si mesma como carvão ou lenha durante o dia, e sua fumaça ao crepúsculo fosse o indício final de todo o seu trabalho, de sua exaustão. O alheamento do eu-lírico revela-se em sua aparição velada, com o uso da segunda pessoa, “*you*”, e o endereçamento direto ao leitor, não em um diálogo, como em “*Prufrock*”, mas com o sujeito-lírico a perscrutar a interioridade de um Outro, o qual por sua vez fará o mesmo com a rua. Dessa maneira, o olhar passa a ser um olhar alheio, servindo-se da consciência de outro sujeito para experimentar a vida urbana moderna através de sua interioridade projetada sobre o mundo (“*You dozed, and watched the night revealing / The*

*thousand sordid images / Of which your soul was constituted; / They flickered against the ceiling.*” [l. 6-9]), ou invadida pelas sensações de uma cidade, na qual o sujeito, como que em uma epifania, por um instante se dissolve (“*You had such a vision of the street / As the street hardly understands; / Sitting along the bed’s edge, where you curled the papers from your hair, / Or clasped the yellow soles of feet / In the palms of both soiled hands*” [l. 33-38]).

Na última parte, o foco distancia-se do outro-leitor e o recai semelhantemente à símile primeira de “*Pryfrock*”: “*His soul stretched tight across the skies / That fade behind a city block*” (l. 39-40). Sua alma, em sua visão (visionária), mescla-se ao cenário e confunde-se com o pôr-do-sol, retomando as mesmas conotações de esmorecimento, rigidez e morte do primeiro poema (“*stretched tight*”, aqui, como “*spread out*” lá). Nesse jogo de espelhamentos, troca de papéis e consciências, a rua – “*The conscience of a blackened street*” (l. 46) – é também, por sua vez, “*Impatient to assume the world*” (l. 47). A símile que encerra o poema retoma o tema da cidade noturna, como a exaustão de seu “combustível” durante o dia, das vidas que consome: “*The worlds revolve like ancient women / Gathering fuel in vacant lots*” (l. 53-54). Os planetas, em sua órbita em torno do Sol, são comparados a mulheres juntando lenha, gravetos e papéis em terrenos baldios, nos quais, na primeira parte do poema, jornais são revolvidos pelo vento: jornais que reportam os acontecimentos e a vida da cidade e do mundo, e que, portanto, assumem metonimicamente tais vidas, que servem, por fim, de combustível para a existência da cidade. Seus restos surgem como as imagens dispersas que o eu-lírico recolhe em sua visão.

Em “*Rhapsody on a windy night*”, intensificam-se o jogo entre visões e as projeções do olhar do sujeito-lírico no olhar alheio (este, sob certo efeito alucinatório do luar: “*Whispering lunar incantations / Dissolve the floors of memory / And all its clear relations*” [l. 4-6]). No poema, a luz do poste atua como um ponto focal que, ao iluminar cenas da rua, madrugada adentro, recortando-as tal como uma câmera fotográfica, por quatro vezes convida o eu-lírico a observá-las (“*The street lamp said, “Regard...”*” [l. 16]), mediando seu olhar. Tudo corre pelo poema como uma alucinação, um certo distúrbio da percepção que aflige o eu-lírico e dissolve as distinções e limites da memória e consciência, tudo mesclando e confundindo, o que dará ensejo ao “fluxo de consciência” que o leva de lembrança em lembrança, de relação em



relação. Assim, a visão do sujeito lírico em “*Rhapsody*” se dá em dois níveis, a visão exterior, alheada de si, mediada por um “outro”, o poste de luz, e a visão interior da memória, que é em um primeiro momento propelida pela visão exterior, através de alguma relação estabelecida entre ambas, e logo segue uma trama própria de relações com outras memórias.

Assim, o poste primeiro “fala”: “*Regard that woman / Who hesitates toward you in the light of the door / Which opens on her like a grin*” (l. 16-18). A luz, vemos, ao iluminar dado local, é percebida pelo eu-lírico como se apontasse naquela direção e dissesse “veja”, alguém que aparenta ser uma prostituta, o que explica a percepção, impressionista, da porta como uma sorriso sarcástico (“*grin*”) (ou expressionista, se considerarmos o tratamento da sexualidade em outros poemas da primeira fase de Eliot, o medo ou desconfiança do feminino que seus eu-líricos apresentam). O poste de luz continua: “*You see the border of her dress / Is torn and stained with sand, / And you see the corner of her eye / Twists like a crooked pin*” (l. 19-22). Agora a lâmpada, como um narrador, reminescente do poema anterior, “*Preludes*”, assume por completo a visão do eu-lírico, e o poste agora determina o que ele vê (“*you see*”), tornando ainda mais evidente o distanciamento entre sujeito e mundo exterior, já que então, tendo como fio condutor a referência à praia, o sujeito volta-se para a memória, que “*throws up high and dry / A crowd of twisted things; / A twisted branch upon the beach / Eaten smooth, and polished / As if the world gave up / The secret of its skeleton, / Stiff and white*” (l. 23-29). Temos aqui um movimento contrário ao presente nos poemas anteriores. Enquanto neles o eu-lírico projetava seu estado anímico sobre a cena visualizada, agora esta ativa nele reminiscências de certas imagens, certos correlativos objetivos que evocam um sentimento pouco definido.

O segundo direcionamento do poste segue a mesma estrutura do primeiro: “*Remark the cat which flattens itself in the gutter, / Slips out its tongue / And devours a morsel of rancid butter*” (l. 35-37); ao que segue a memória do eu-lírico: “*So the hand of the child...*” (l. 38), transição marcada pelo comparativo “*so*”. E tal como os olhos são o espelho da alma (como aqui a visão é uma ponte para o interior), a ausência de essencialidade, do vazio por trás de uma frágil aparência, que muitas vezes pervade os poemas de Eliot, faz-se também presente nos olhos da criança, que o eu-lírico recorda e “*could see nothing behind that child’s eye*” (l. 40). Tais olhos vazios (olhos alheios

à essência) remetem-no a outros olhos que viu “*in the street / Trying to peer through lighted shutters*” (l. 41-42). Além disso, temos uma inversão da direção dos olhares, em relação aos outros poemas: agora é a rua que adentra a janela para perscrutar o sujeito em sua casa.

O último poema de *Prufrock and other observations* relevante para nossas considerações, “*Morning at the window*”, resume os temas até agora explorados. O título dá-nos o ponto de vista de alguém a observar a rua, pela janela de sua casa ou apartamento. Como “*Rhapsody*”, “*Morning*” também aproxima-se mais de uma percepção impressionista do que expressionista, até mesmo surrealista. E tal como em “*Preludes*”, o eu-lírico, mais que um observador, é uma consciência que absorve os estímulos da cidade: “*along the trampled edges of the street / I am aware of the damp souls of housemaids / Sprouting despondently at area gates*” (l. 2-4). A rua, como em vários outros poemas de Eliot, é o palco onde atua cada personagem da metrópole, cuja presença ainda ecoa nas pegadas que deixa junto ao caos de outras tantas. Assim, o eu-lírico, como espectador, tem consciência da natureza cênica dos gestos e da postura dos transeuntes, e dos bastidores em suas almas, como ciente é das almas “úmidas”, “abafadas”, das criadas, que devem reduzindo-se ao papel que desempenham frente àqueles para quem trabalham, suprimindo seus desejos e individualidades (que logo despontam, ao se ausentarem seus patrões, como ironicamente descreve Eliot em ‘*Aunt Helen*’). A névoa também reaparece, distorcendo a cena e carregando até o eu-lírico “*Twisted faces from the bottom of the street, / And tear from a passer-by with muddy skirts / An aimless smile that hovers in the air / And vanishes along the level of the roofs*” (l. 6-9). O sorriso que a névoa carrega não tem direção nem peso, é algo que faz parte do repertório social, e que o eu-lírico observa quase indiferentemente.

## 2 Visões da modernidade: Eliot e Hopper

Enquanto em 1914 Eliot estabelecia-se como ícone do modernismo anglo-americano em poesia, com a publicação de seu *Prufrock and other observations*, em sua terra natal, Estados Unidos, Edward Hopper principiava a despontar no meio artístico do modernismo americano, vindo a estabelecer-se nos anos 30 como um dos mais importantes pintores de sua época. Ainda que o artista tenha rejeitado certa comparação entre sua obra

e a do poeta, dizendo ser “*much more enthusiast of Robert Frost*” (LEVIN, p. 485), tal aproximação feita a ele pelo sobrinho de Eliot não se figura de todo incoerente, ao menos em uma consideração impressionista. Seu estilo pode ser resumido como constituído por “*clearly outlined forms in strongly defined lighting, a cropped composition with an almost ‘cinematic’ viewpoint, and a mood of eerie stillness*” (MURPHY, 2000), ao que podemos acrescentar a pervasiva atmosfera de solidão presente em suas composições, seja representando indivíduos solitários (*Room in Brooklyn*, 1932) ou casais que um abismo de silêncio parece apartar (*Summer in the city*, 1950). Tais figuras geralmente são apresentadas em sua intimidade, em suas casas, quartos e camas, aos quais o espectador é convidado a observar, e logo depara-se com um ambiente vazio e uma atmosfera de silenciosa melancolia urbana. Janelas e portas surgem como vias de fuga do isolamento, mas se abrem para imensidões infinitas que intensificam o sentimento de solidão das figuras ou do ambiente, como na pintura, em parte surrealista, *Rooms by the sea* (1951), em que uma porta aparece como um convite de libertação da casa vazia, mas dando de frente para o mar, igualmente vazio, no entanto ainda opressivo por sua extensão ilimitada.



*Rooms by the Sea* (1951)

Edward Hopper

Podemos melhor perceber o paralelo possível entre Eliot e Hopper em seus quadros realistas, que apresentam figuras humanas e o ambiente urbano, pondo-os ao mesmo tempo em relação com certas passagens do poeta, mencionadas anteriormente. Um de seus mais icônicos quadros, *Morning sun* (1952), é representativo para nosso propósito.



*Morning Sun* (1952)  
Edward Hopper

O quadro nos apresenta, em um quarto aparentemente vazio, apenas uma cama e uma única figura humana, uma mulher a olhar, sob o sol da manhã, através de uma janela, sem direção alguma. A mulher senta-se em sua cama com braços cruzados sobre as pernas, fecha-se do mundo exterior. A clausura do



*American Village* (1912)  
Edward Hopper

quarto contrasta com a abertura ilimitada do mundo além da janela e, ao mesmo tempo, é expandida, através das cores escolhidas pelo pintor, que se limitam a uma extensão de tons de azul e branco (céu e quarto) e vermelho (vestido e prédio). O prédio que vemos ao longe, com suas janelas, multiplica e, de certa forma, banaliza a imagem do quarto que temos à nossa frente: a solidão do indivíduo apenas é tornada mais profunda, devido à consciência de haver, em outros tantos apartamentos anônimos, outros indivíduos sofrendo do mesmo estado, e, como Eliot em “*Preludes*”, pensamos: “*One thinks of all the hands / That are raising dingy shades / In a thousand furnished rooms*” (l. 21-23). E podemos ainda reconhecer neste quadro aquela figura do mesmo poema, descrita na terceira estrofe “*Sitting along the bed’s edge*”, tendo uma tal visão da rua, que ela mal compreende. É ainda mais importante notar os olhos da mulher de Hopper, negros, sem vida, como os olhos da criança que o eu-lírico de “*Rhapsody*” “*could see nothing behind*”. São olhos que refletem a vacuidade anímica, essencial, do sujeito moderno, exteriormente presente no ambiente, como correlativo objetivo.

Outra gravura de Hopper que nos evoca certos sentimentos e cenas presentes na poesia de Eliot é *Night shadows* (1921). Na imagem (que logo nos remete a “*Rhapsody on a windy night*”) percebemos outra figura solitária, um homem caminhando à noite rumo a algum local desconhecido (talvez sua casa). O ponto de vista, como no poema, é o de um “outro”, um *voyeur* que observa do alto a vida urbana transitando nas ruas.



*Night Shadows* (1921)  
Edward Hopper

Do mesmo ponto de vista, temos *American village* (1912), que nos coloca na posição de observador tal como em “*Morning at the window*”, de Eliot. Ambos, o pintor e o autor, constantemente privilegiam o ponto de vista superior, que captura a cidade, a partir de um local que ao observador seja possível ter uma consciência abrangente do espaço urbano, da rua, ao mesmo tempo que se distancia dele. *Night shadows* (1928) e *Room in New York* (1932) capturam também o mesmo olhar *voyeur* de “*Prufrock*” e “*Preludes*”.

Por fim, a natureza cênica, teatral, da vida moderna, tão presente em Eliot, é também captada por Hopper em *Soir bleu* (1914).



*Soir Bleu* (1914)  
Edward Hopper

Na cena percebemos alguns tipos sociais, reconhecíveis por suas aparências: há o intelectual, com boina e barba; o militar, vestido a caráter; o burguês, de smoking e a mulher independente, com um corte curto de cabelo e forte maquiagem. Ao centro, entretanto, há uma personagem que destoa da composição: um melancólico clown, pintado com uma maquiagem tão forte quanto a da mulher, está sentado na mesma mesa que o intelectual e o militar e atrai os olhares do burguês e de sua acompanhante. O que ele parece representar é a artificialidade de todos os tipos ali presentes, que igualmente encenam, atuam, não em um palco, mas na sociedade, e que mascaram uma profunda tristeza. Ele é Prufrock, “nenhum príncipe Hamlet”, mas “Almost, at times, the Fool” (l. 119).

### 3 A aparência e a essência

A questão da visibilidade sempre esteve presente no cerne da tradição cultural ocidental, como um paradoxo. As duas correntes de pensamento que formam nossa visão do mundo, a filosofia grega, devinda de Platão, e a religião hebraica, pelo viés do cristianismo, ambas conferem ao visível, ao sensível, uma posição inferior, considerando a verdadeira realidade, o invisível, o que está além do mundo físico e que, portanto, só pode ser acessada através de uma “visão” espiritual ou intelectual. Nas palavras de Santos (2013), há um “rebaixamento do visível e da visão física em favor do ideal e da visão intelectual/espiritual” (p. 20). O autor resume ainda tal paradoxo:

a sensibilidade visível é considerada ardilosa, ao passo que a inteligível é fidedigna; a primeira está associada aos vícios mundanos, ao passo que a segunda está relacionada ao bem, valor supremo; a primeira é sensual, enquanto a segunda deve abdicar dos sentidos (p. 35)

A história da visibilidade no Ocidente, segundo Santos, está também “indissociavelmente ligada à luz, pois dela depende, tanto no sentido literal – a luz que incide sobre os objetos produz visibilidade, tornando-os visíveis – quanto no sentido alegórico ou metafórico – como metáfora do conhecimento e da fé” (p. 25). O modernismo, tanto artístico (pensamos no Impressionismo) como filosófico (Heidegger, Derrida) buscou contrabalançar a importância dada ao invisível e à luz espiritual, revertendo as posições do paradoxo e trazendo à frente o visível e a luz natural como primazia do conhecimento e via de acesso principal à experiência do sujeito no mundo. Eliot e Hopper, produzindo na primeira metade do século XX, estão em consonância com tal mudança de perspectiva, cada qual ao seu modo.





*Excursion into Philosophy* (1959)

Edward Hopper

Eliot toma uma posição mais negativa em relação à dualidade aparência/essência. Como nos poemas aqui analisados, o sujeito frequentemente figura possuindo uma essência, uma subjetividade, se não vazia, artificial; e se acaso tal essência pudesse ser exteriorizada, vencendo a recusa da insegurança e a fachada da encenação social, da aparência, “*as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen: / Would it have been worth while / If one, settling a pillow or throwing off a shawl, / And turning toward the window should say: ‘That is not it at all, / That is not what I meant at all’*” (l. 105-110); ainda que o invisível se fizesse presente, ele jamais se mostraria tal como é em realidade. Essa imagem remete-nos ainda à figuração da luz em Eliot, especialmente em ‘*Rhapsody on a windy night*’, no qual, tal como a “*magic lantern*”, a luz elétrica do poste projeta-se sobre as cenas, revelando no eu-lírico a realidade invisível que subjaz a elas, realidade sórdida e insidiosa. Também assim ocorre em ‘*Preludes*’, em que as “*Thousand sordid images / Of which your soul was constituted; / They flickered against the ceiling*” (l. 7-9): o eu-lírico não se direciona mais ao seu interior, onde encontraria iluminação, mas o interior se projeta sobre o exterior.

Hopper, na esteira do Impressionismo francês, também inverte a primazia do invisível sobre o visível, a luz espiritual/intelectual sobre a real.



Isso se faz especialmente perceptível em seu quadro *Excursion into philosophy* (1959), no qual se vê um homem, sentado em sua cama, após abandonar a leitura de um livro (luz intelectual), perder-se em profunda meditação observando um recorte de luz do sol sob o chão (luz natural). Conforme explica o crítico de arte Robert Hobbs (1987):

*Excursion into Philosophy suggests still another approach to light. In the ledgers, Jo [Hopper's wife] recorded cryptically, "The open book is Plato, re-read too late," leaving one to consider the dilemma puzzling this man who stares into an almost abstract patch of light on the floor. The woman beside him seems to be a modern, young, and very sexy muse as well as the man's lover. And the reference to Plato makes one wonder if the man is contemplating the meaning of reality and abstraction, which was certainly important to Hopper, who by the 1950s had been subjected to many statements by abstract artists about the role light played in their work. Since Plato praised the realm of ideas as the ultimate form of reality and relegated physical manifestations of them to a lower realm, the man in the painting seems to be questioning the idea of light versus an actual beam of it and the idea of beauty versus the presence of the voluptuous female on the bed beside him. One wonders if Hopper has attempted to condense the question of light, which occurs in so many of his works, into the Platonic argument. In his story about Socrates and the cave, Plato compares works of art to the shadows cast by ordinary objects that in themselves are only pale reflections of the true reality which is the realm of ideas. And in *Excursion into Philosophy* Hopper counters Plato's mere shadows with a block of light which pictures itself and which symbolizes the potential of understanding (illumination).* (p. 139)

## Conclusão

Como conclusão, percebemos que o olhar em Eliot e Hopper não se apresenta mais atrelado à tradição ocidental da dualidade da visão, divisa entre olhares materialista (que apenas percebe a forma) e essencialista (que a ignora em detrimento de uma realidade transcendente) (SANTOS, 2013); porém, herdeiro que Eliot é de irônicos e simbolistas como Jules Laforgue, e Hopper, dos impressionistas, a visão em suas obras desconsidera qualquer possível univocidade de essência ou aparência naquilo sobre o qual se inclina, e, sendo assim, polissêmica, por vezes vazia, a realidade captada é preenchida pela subjetividade do eu-lírico, ou do observador, em um ato expressionista.

Agudamente moderno, esse novo olhar faz-se “olhar alheio”: olhar de um indivíduo imerso em si e alienado do mundo exterior (“*Portrait of a lady*”; *Automat*); olhar falto de concretude e essencialidade (“*Prufrock*”; *Morning sun*); olhar de um espírito perturbado (“*Rhapsody on a windy night*”; *Summer in the city*); olhar do Outro, outras personagens, outras personas, subjetividades do mesmo sujeito lírico ou autoral (“*Preludes*”; *Room in New York*). Todas essas características refletem-se também no próprio cenário observado, cenas modernas da metrópole, do cotidiano urbano, da solidão dos apartamentos, em que olhos vasculham o anonimato das ruas, tão próximos aos *voyeurs* de Baudelaire, e, tal como no poeta francês, a cidade se dissolve ante o olhar e é reconstruída em termos dos próprios sentimentos do observador.

## REFERÊNCIAS

ELIOT, T. S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1999.

\_\_\_\_\_. *The Complete Poems and Plays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952.

HOBBS, Robert. *Edward Hopper*. New York: Harry N. Abrams, 1987.

HOPPER, Edward. *American Village*. 1912. Disponível em: < [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/American\\_Village\\_1912\\_Edward\\_Hopper.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/American_Village_1912_Edward_Hopper.jpg)> Acesso em: 04 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. *Excursion into Philosophy*. 1959. Disponível em: < <https://biblioklept.files.wordpress.com/2012/04/hopper1959excursion-into-philosophy.jpg>> Acesso em: 04 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. *Night Shadows. 1921*. Disponível em: < [http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2\\_25.31.2.jpg](http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_25.31.2.jpg)> Acesso em: 04 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. *Morning Sun*. 1952. Disponível em: <[http://media.aphelis.net/wp-content/uploads/2014/09/HOPPER\\_1952\\_Morning\\_Sun\\_sml.jpg](http://media.aphelis.net/wp-content/uploads/2014/09/HOPPER_1952_Morning_Sun_sml.jpg)> Acesso em: 04 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. *Rooms by the Sea*. 1951. Disponível em: <<http://www.edwardhopper.net/images/paintings/rooms-by-the-sea.jpg>> Acesso em: 04 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. *Soir Bleu*. 1914. <[http://whitney.org/image\\_columns/0026/4253/soir-bleu\\_800.jpg?1367685419](http://whitney.org/image_columns/0026/4253/soir-bleu_800.jpg?1367685419)> Acesso em: 04 jul. 2015.

LEVIN, Gail. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

MURPHY, Jessica. “Edward Hopper (1882–1967)”. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/hopp/hd\\_hopp.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/hopp/hd_hopp.htm)> Acesso em: 04 jul. 2015

SANTOS, Alcides Cardoso. *De Cegos que Vêem e Outros Paradoxos da Visão: questões acerca da natureza da visibilidade*. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2013.