

A close-up photograph of a film reel, showing the sprocket holes and the film strip. The image is partially covered by a large, semi-transparent green shape that serves as a background for the text.

ENCONTROS DE CINEMA

6º CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE
CINEMA DE VIANA 2017

COORDENAÇÃO

JOSÉ DA SILVA RIBEIRO
CARLOS EDUARDO VIANA
LUIZA PEREIRA MONTEIRO
DANIEL MACIEL

INTERSECÇÕES ENTRE PINTURA, CINEMA E FOTOGRAFIA:

REFERÊNCIAS PICTURAIS HOPPERIANAS NAS IMAGENS CINEMATOGRAFICAS E FOTOGRAFICAS

CARLOS ALBERTO DE MATOS TRINDADE

Universidade

CARLOS ALBERTO DE MATOS TRINDADE

Licenciado em Artes Plásticas/Pintura pela FBAUP (1981). Doutorada pela Universidade de Vigo (Departamento de Escultura, 2014). Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2009-2012) e é membro do grupo de investigação MODO (Dep. de Escultura, Universidade de Vigo). Nas suas actividades profissionais interagiu com muitos colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos: actualmente, é o IR do projecto ESAP/DAV- Pintura, Fotografia e Cinema: referências picturais nas imagens fotográficas e cinematográficas. Desde 1982 é professor na ESAP (Escola Superior Artística do Porto), da qual foi um dos fundadores e onde tem exercido diversos cargos: no presente, é o director da Licenciatura em Artes Plásticas e Intermédia. Como artista plástico, começou a expor em 1978: realizou 5 exposições individuais e participou em mais de 150 colectivas, em Portugal e no estrangeiro; está representado em algumas colecções públicas e privadas. Entre 1976 e 1981 trabalhou em Cinema de Animação, incluindo dois filmes subsidiados pelo IPC, produzidos por Cinematógrafo-colectivo de intervenção, de que foi um dos fundadores. Recentemente, recomeçou a trabalhar em cinema: em 2015 realizou a curta-metragem Flashbulb memories, apresentada em alguns festivais de cinema no estrangeiro.

RESUMO

Provavelmente, nenhuma arte exerceu uma influência tão evidente nas outras como a Pintura: e, naturalmente, o Cinema não lhe escapou. Neste artigo salientamos a presença que o pintor norte-americano Edward Hopper tem tido nas imagens cinematográficas, sendo decerto um dos artistas mais “apropriados” pelo cinema, na relação com as imagens produzidas por alguns fotógrafos. No cinema, Hopper é uma referência incontornável para muitos directores de fotografia; além disso, as suas pinturas têm sido citadas amiúde, mais ou menos explicitamente, em filmes de cineastas tão diferentes como Wim Wenders, Andrezej Wajda, Herbert Ross, Dario Argento, W. Kar-Wai, Alfred Hitchcock, ou Gustav Deutsch. Entretanto, durante os anos 80 Hopper tornou-se uma referência incontornável para alguns fotógrafos da corrente norte-americana New Color, como Stephen Shore. E mais recentemente, na fotografia contemporânea, na obra de autores como Richard Tuschman, Christophe Clark & Virginie Pougnaud ou Gregory Crewdson.

PALAVRAS CHAVE: Edward Hopper, arte proto-cinematográfica, citação, luz, cor, enquadramentos

ABSTRACT

Probably, none art exercised an influence so evident into the others as Painting: and, naturally, Cinema has not escaped. In this article we emphasise the presence that the american painter Edward Hopper has had on cinematographic images, being certainly one of the artists more taken hold by the movies, in relation to the images produced by some photographers. Hopper is a key reference for many cinematographers; in addition, his paintings have been cited often, more or less explicitly, in the movies of filmmakers as different as W. Wenders, A. Wajda, Herbert Ross, Dario Argento, W. Kar-Wai, A. Hitchcock or Gustav Deutsch. Nevertheless, during the 1980s Hopper has become a unavoidable reference for some photographers of the american New Color, as Stephen Shore. More recently, in contemporary photography, in the works of Richard Tuschman, Christophe Clark & Virginie Pougnaud or Gregory Crewdson.

KEYWORDS: Edward Hopper, proto-cinematic art, quotation, light, colour, framing

INTRODUÇÃO

Sendo uma arte relativamente recente, embora já tenha nascido há mais de um século, o cinema quando surgiu tinha atrás de si séculos de literatura e de pintura, entre outras artes; a própria fotografia era-lhe anterior. Podemos, portanto, dizer – e era inevitável que assim acontecesse –, que a arte do passado influenciou o cinema, e isso não é apenas visível quando os cineastas tentam recriar obras de arte bem conhecidas de todos. Na verdade, como bem assinala Anne Hollander (1991: 5) num conhecido estudo, essa influência veio mais através da ressonância nos seus olhos, e corações, do imaginário visual do passado. Do acompanhamento de velhas memórias e hábitos visuais absorvidos em privado pelo realizador, director de fotografia ou desenhador de produção, no convívio com gravuras, fotografias e ilustrações, reproduções assim como pinturas concretas e, claro, os filmes antecedentes. E como afirma também, grande parte desse processo é, ou pode ser (acrescentamos nós) inconsciente.

No que diz respeito à influência da pintura no cinema, a que mais nos interessa visto a nossa comunicação ser dedicada à presença que o pintor norte-americano Edward Hopper (1882, Nova Iorque – Nova Iorque, 1967) tem tido nas imagens cinematográficas, segundo Áurea Ortiz Villeta (2007: 13) ela manifesta-se através dos seguintes aspectos: “El cine [...] encontró en la tradición pictórica muchas cosas: un catálogo de imágenes, formas de utilizar el color y la luz, un repertorio de temas, maneras de construir encuadres o ejercicios de composición.”. Estamos de acordo no geral com esta posição, embora consideremos que os aspectos referidos não tiveram, ou não têm todos a mesma importância, e a sua utilização pode ser muito variada e com resultados muito distintos. De qualquer modo, todos eles estão presentes em maior ou menor grau nos exemplos que abordaremos.

Por sinal, ao contrário da maioria dos artistas modernistas, que não reconheceram as influências do cinema – e alguns reagiram mesmo com desagrado a tais comparações –, Hopper nunca escondeu quanto apreciava ver filmes, e sobretudo os policiais do subgénero film noir, e terá sido ele-próprio influenciado por essa experiência como espectador assíduo; aliás, encontramos em algumas das suas pinturas alusões concretas à sétima arte, mais precisamente às salas de cinema que frequentou: são exemplo disso, pinturas como *New York Movie* (1939) ou *The Sheridan Theatre* (1937).

Como é mencionado pelo cineasta alemão Wim Wenders (Wenders em HOPPER, 2012: 305), um grande admirador da obra do artista, “When Hopper was at a loss with a painting, a friend of his reported, he went to the movies, often every day for weeks at a time.”

Segundo Wenders (*ibidem*),

We can clearly read in Hoppers’s paintings that he loved movies and that the movie screen, like the white canvas he so often faced in his studio, was a familiar friend and an ally. To give everything a permanent form, to put things in their place, to overcome the emptiness, the anxiety and the dread by capturing them on a white surface – that’s what his work shares with the cinema.

Embora fosse um pintor muito conhecido Hopper não exerceu uma influência significativa noutros artistas do seu tempo, o que veio a acontecer depois, mormente no cinema e na fotografia. É concerteza um dos artistas mais “apropriados” pelo cinema, a que não serão alheias certas características de parte apreciável da sua produção pictórica. De facto, a arte de Hopper pertence a uma longa linhagem com origem na pintura holandesa do séc. XVII, que introduziu a representação da vida quotidiana, cujo representante maior será Vermeer, a quem o realizador Peter Greenaway considera o primeiro cineasta: posição que repetiu regularmente em diversas entrevistas, concedidas ao longo dos anos.

Nas pinturas de Vermeer temos sempre um tempo representado como em suspensão, a sensação de surpreender instantes capturados ao fluxo temporal, e que a qualquer momento podem animar-se. Por isso adquirem, pode-se dizer, uma certa qualidade “proto-cinematográfica”: note-se, estabelecendo um paralelismo, que também os primeiros filmes do cinematógrafo são breves testemunhos da vida quotidiana. Além desse aspecto, relevante, queremos salientar ainda outro, tão importante como o já referido, também presente nas suas pinturas, que é considerado amiúde como sendo exclusivo ou íntimo da linguagem do cinema: referimo-nos à possibilidade da existência do fora-de-campo nas suas pinturas. No cinema, segundo René Gardies (2015: 38) o campo fílmico “remete para um espaço não visível, o *fora-de-campo*, que lhe é

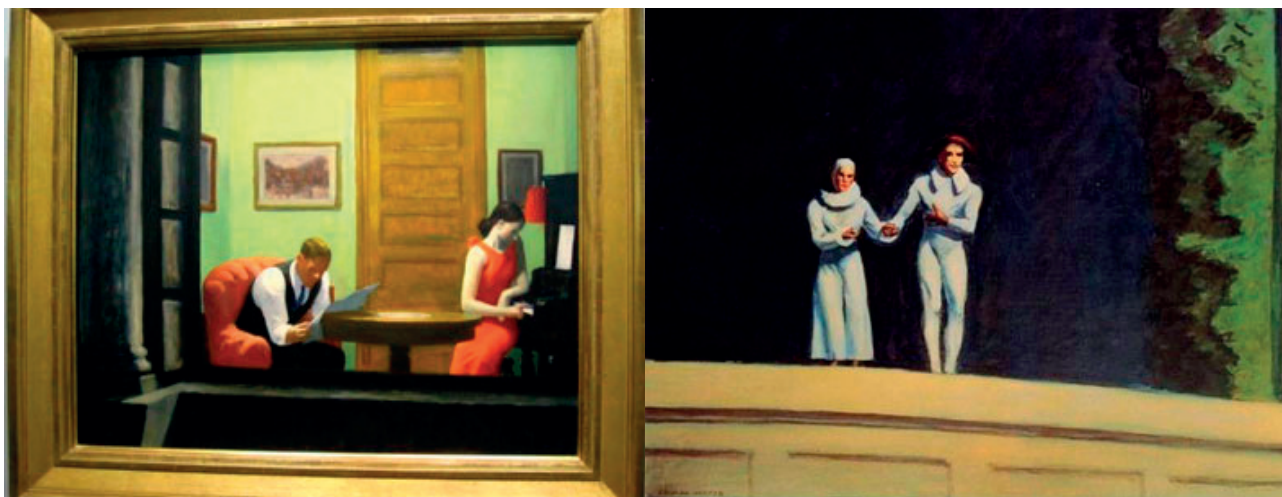
imaginariamente contíguo e que só existe pela sua relação com o campo. Mais do que ele próprio, é a sua natureza viva que interessa à análise: a dinâmica *campo-fora-de-campo* que nasce das relações entre o visto e o sugerido¹.”

Ora, como ressaltava em 1996 o crítico de arte inglês John Berger num artigo publicado no jornal *El País*, sem nunca mencionar o cinema, ao chamar a atenção para a importância dos mapas nas paredes das pinturas de Vermeer:

[...] los mapas são diagramas del campo que hay afuera de las ventanas que nunca vemos; de su tema favorito de la carta, recién entregada o que se está escribiendo, y cuyo mensaje, procedente de o dirigido al mundo exterior, no podemos conocer; de la luz que siempre entra oblicuamente por una ventana a través de la cual no podemos ver. La diferencia fundamental entre Vermeer y los otros pintores interioristas holandeses está en que todo lo que hay en todos los interiores que pinta se refiere a cosas exteriores a la habitación. Su espíritu es lo contrario de lo doméstico. La función del rincón cerrado de la habitación es recordarnos el infinito. Vermeer fue el primer escéptico de la pintura, el primero en cuestionar la idoneidad de la evidencia visual. (Berger, 1996: 21)

Principalmente nas pinturas citadinas, Hopper encenou situações da vida íntima com pessoas solitárias imóveis e gestos suspensos, as expressões dos rostos praticamente inescrutáveis, “préoccupés par une réalité qui laisse présager le psychodrame” (Moulin, 2011: 125), muitas vezes vistas em janelas ou vitrinas, atravessadas pela luz, que demarcam as fronteiras entre o interior e o exterior. Essas pinturas são, como as de Vermeer, profundamente proto-cinematográficas, porque aludem a um estado de espírito, sugerem mais do que descrevem, as narrativas são ambíguas porque as cenas são como um compasso de espera para situações que estão prestes a ocorrer, podendo os espectadores projectar nelas as suas próprias histórias. Em suma, Hopper dá-nos o fora-de-campo.

E, sobretudo a última pintura de Hopper *Two Comedians* (1965), que nos apresenta dois palhaços em cima dum palco, não é um exemplo claríssimo de fora-de-campo, um último acto/despida do artista dirigido a todos nós que somos espectadores?



Figs. 1 e 2. Edward Hopper, *Room in New York* (1932) e *Two Comedians* (1965).

As pinturas de E. Hopper, revisitadas nas imagens cinematográficas e fotográficas

Quando se fala da influência de Hopper no cinema, um exemplo quase sempre apontado é o filme *Psico* (1960), um dos mais emblemáticos de Alfred Hitchcock. Assim, a conhecida pintura *House by the Railroad* (1925) terá servido de inspiração para a casa de família de Norman Bates, o perturbado personagem principal daquele. Segundo Joëlle Moulin (2011: 125), a presunção da referência deve-se a uma declaração do argumentista Joseph Stefano, muito divulgada após a estreia do filme, na qual terá comparado a personagem de Bates a uma pintura de Hopper, a partir da qual se passou a inferir a analogia. Se a casa de *Psico*, construída em estúdio, tem de facto semelhanças com a da pintura referida, consideramos, contudo, que

¹ Como acrescenta ainda René Gardies (2015: 310, nota 24) não se deve “confundir o fora-de-campo com o fora-de-quadro, que designa aquilo que, simultaneamente, está fora de vista e fora da diegese, ao que o enquadramento não dá de modo algum existência.” Vd. também Alessandra Gomes (2010: 73), que lembra que também existem filmes sem qualquer fora-de-campo.

outros filmes de Hitchcock evidenciam uma relação mais evidente com a obra do pintor.

Num número apreciável das suas pinturas mais conhecidas Hopper representou janelas, muitas vezes mostrando vistas para o interior de uma casa, ou então de dentro de uma casa para o exterior, que encontram o seu principal paralelo dentro da obra do mestre do suspense no filme *Janela Indiscreta* (1954), em que James Stewart protagoniza um fotógrafo imobilizado numa cadeira de rodas, em consequência de ter partido uma perna num acidente de trabalho. Devido à inacção forçada, enquanto recupera com a perna engessada passa a maior parte do seu tempo de ócio a observar obsessivamente a vida dos vizinhos em pequenas acções quotidianas, num pátio e num edifício em frente, a partir de uma enorme janela do seu apartamento, com o auxílio precioso da objectiva duma máquina fotográfica. A sua janela, e as dos vizinhos, criam fronteiras entre o público e o privado, e como bem assinala Luis Urbano (2013: 27), neste filme “a janela é... usada, literal e metaforicamente, como enquadramento das acções que James Stewart observa voyeuristicamente”; o mesmo acontece nas pinturas de Hopper.



Figs. 3 e 4. Alfred Hitchcock, fotogramas de *Janela Indiscreta* (1954).

As janelas e as influências conjugadas de Hopper e Hitchcock abundam nas fotografias de Gregory Crewdson, que utiliza meios, equipamentos e orçamentos, quase comparáveis aos necessários para rodar um filme. Basta consultar, por exemplo, as fichas dos créditos de produção das séries *Beneath the Roses* – realizadas entre o Verão de 2003 e o de 2007, para constarmos o enorme número de colaboradores envolvidos (muitas dezenas) para fazer as fotografias, incluindo desenhadores de produção e directores artísticos, departamento artístico, director de fotografia, e muitos outros técnicos especializados. Uma única fotografia, pode levar à necessidade de obrigar uma cidade a alterar a circulação de automóveis durante dias inteiros.

Não por acaso, o fotógrafo norte-americano costuma fazer questão de salientar que *não tira* fotografias, mas sim *faz* fotografias, distinguindo-as de meros instantâneos. Na verdade, como diz Russell Banks (2008: 7),

One almost hesitates to call them photographs; better perhaps simply to call them pictures. Which of course raises the question of what to call him, the maker of these pictures. He's more a cartographer of the quotidian than a mere photographer, a cartographer of the specifically American quotidian, I should say, which is violent, melancholy, and corrosively lonely.

Num bom exemplo da conjugação das influências de Hopper e Hitchcock, uma das fotografias mais conhecidas das séries *Beneath the Roses*, feita em estúdio, vemos através de uma janela, a partir do exterior, uma mulher que está sentada na cama dum motel revirada para um bebé deitado atrás junto de si [v. fig. 5]. Através do vidro da porta de entrada no quarto avistamos ao fundo um quarto de banho, que não é um qualquer, embora o espectador comum possa não ter consciência disso, apesar de ser esse o desejo do autor. Expliquemos: no documentário *Gregory Crewdson. Brief Encounters* (2012), realizado por Ben Shapiro, fica-se a saber que este quarto de banho é uma reconstrução daquele famoso no motel do filme *Psico*. De facto, para conceber a imagem Crewdson começou por pensar em quartos de motel, depois especificamente no do filme, como ponto de partida, mas durante o processo de fazer a imagem ela própria foi modificada, restando o quarto de banho.



Figs. 5 e 6. Gregory Crewdson, fotos das séries *Beneath the Roses* (2003-2007).

Normalmente, as imagens de Crewdson são ricas em pormenores e não existe nada no enquadramento que ele não tenha seleccionado com cuidado, pois são planeadas meticulosamente, com desenhos dos cenários, alçados e plantas, etc. Muitas delas dão a impressão duma narrativa “contida”, são muito psicológicas porque, como Hopper, regista momentos de desconexão, com pessoas pensativas, isoladas e inacessíveis.

Já no filme *Pennies from Heaven* (1981) de Herbert Ross, um musical dramático ambientado no período da Grande Depressão, encontramos uma sequência inteira – uma conversa ao jantar entre os protagonistas Steve Martin e Bernadette Peeters – inspirada abertamente na pintura *Nighthawks* (1942), uma das mais famosas e reconhecíveis do artista. Mas o filme não se limita a esta citação, porque existe ainda um plano que segue muito de perto a pintura *New York Movie* (1939). É certo que, no filme, a pintura é reenquadrada, o formato da imagem é muito mais alongado, rectangular, e o ambiente cromático embora mantenha as mesmas cores base é muito mais sóbrio, mas mesmo assim reconhecemos facilmente a fonte de inspiração, porque se conservam, no essencial, os mesmos componentes que configuram a pintura original: uma sala de cinema onde vemos apenas três espectadores a olhar para a projecção dum filme a preto-e-branco – um musical com Fred Astaire –, a arrumadora solitária junto da entrada de acesso, e elementos decorativos/cénicos semelhantes; acresce que a disposição espacial desses componentes, com os devidos ajustamentos, é em quase tudo a mesma.



Figs 7 e 8. Edward Hopper, *Nighthawks* (1942). Herbert Ross, *Pennies from Heaven* (1981). Fotografia.

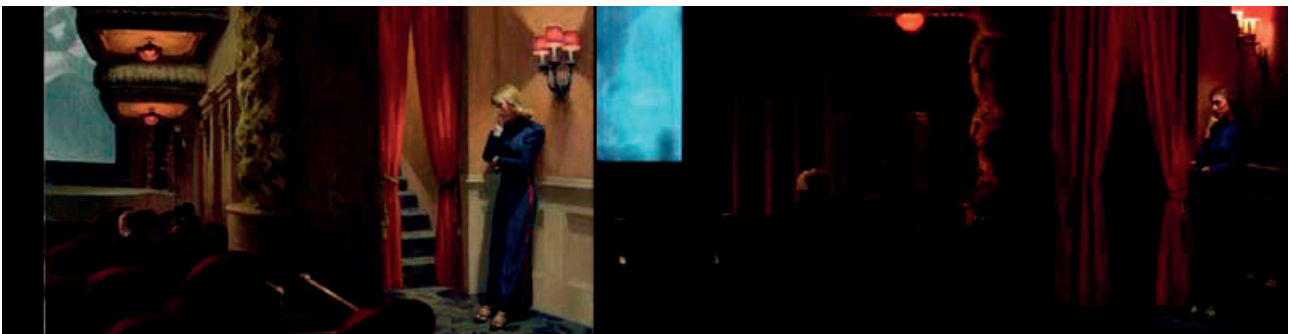


Fig. 9. Lado a lado, *New York Movie* (1939) de Hopper e fotografia de plano de *Pennies from Heaven*.

Antes de Herbert Ross, o italiano Dario Argento tinha realizado o filme *Profondo Rosso* (1975), pertencente ao subgénero *giallo*, variante italiana do filme policial (algo mórbida, geralmente pondo em cena assassi-

nos em série)², no qual David Hammings, o fotógrafo de *Blow Up* de Antonioni, interpreta o personagem Marc Daly, um pianista de jazz inglês residente em Itália que terá testemunhado o assassinio de uma mulher quando levanta o olhar para uma janela, numa noite em que regressa ao seu apartamento após se ter encontrado com Carlo, um amigo pianista de bar³.

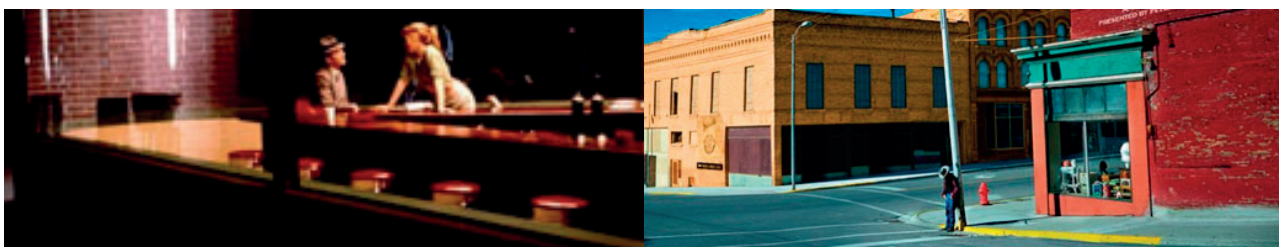
O encontro nocturno ocorre na sequência inicial do filme; tem lugar na Piazza CNL de Turim, que se apresenta deserta. Nela, ao fundo do lado esquerdo, vemos a vitrina iluminada do Blue Bar, aquele onde trabalha Carlo, através da qual vemos depois no interior um grupo de clientes ao balcão (mais um empregado), que no contexto evoca facilmente Nighthawks, embora o ambiente cromático seja diferente, em cores menos quentes: não existe propriamente uma intenção clara de fazer uma reconstituição da pintura, mas ela foi muitas vezes apontada como exemplo da influência do filme negro em Hopper, e vice-versa. Antes de se despedirem, Marc e Carlo ouvem um grito que rompe o silêncio, vindo não se sabe de onde, anunciador dos crimes que se seguirão.



Figs. 10 e 11. Dario Argento, *Profondo Rosso* (1975). Fotograma da sequência inicial na Piazza CNL (Turim), e pormenor de fotograma com o Blue Bar.

Também **Wim Wenders** citou directamente a pintura *Nighthawks*, em *The End of Violence* (1997), mediante uma cena que é a rotação dum filme dentro do filme. De um modo mais discreto, também encontramos alusões à obra pictórica de Hopper noutros filmes de Wenders, como *Dont't Come Knocking* (2005, *Estrela Solitária*), *Paris, Texas* (1984), ou *O Amigo americano* (1976). O modo como Wenders alude indirectamente a Hopper em *Dont't Come Knocking* tem muito em comum, no nosso entender, com o trabalho do influente fotógrafo norte-americano Stephen Shore (n. 1947), responsável juntamente com William Eggleston pela revalorização da fotografia a cores, com as suas famosas séries *American Surface* (1972) e *Uncommom Places* (1973/1981). O objectivo de Shore, terá dito, era "capturar momentos em que nada acontece".

E, na verdade, em muitas das fotografias pertencentes às séries *Uncommom Places*, incluídas na exposição *Edward Hopper and Photography* do Whitney Museum, dedicada como o título indica à influência do pintor na fotografia, encontramos captações de momentos de quase absoluta quietude, em ruas de pequenas cidades quase desertas, que nos remetem facilmente para pinturas como *Sunday* (1926) ou *Early Sunday morning* (1930), com as quais têm evidentes afinidades. Pinturas que são, como diz Isabel Nogueira (2016: 53), "verdadeiros silêncios de domingo".



Figs 12 e 13. Fotogramas *The End of Violence* (1997) e *Dont't Come Knocking* (2005), de Wim Wenders.

2 Em italiano a palavra giallo significa amarelo. À primeira vista pode parecer estranha a designação escolhida para este tipo de filmes com muitos assassinatos, mas ela advém da associação que foi feita com colecções de livros policiais publicadas em Itália, cujas capas eram amarelas. *La ragazza che sapeva troppo* (1962), de Mario Bava, é considerado o primeiro filme do subgénero.

3 Para uma interessante análise comparativa a este filme, em relação com os filmes *Blow Up* (1966) de Antonioni e *O contrato do desenhador* (1982) de Peter Greenaway, onde se propõem algumas afinidades, vd. Marie Martin (2007), "D'un double triptyque: Antonioni / Argento / Greenaway, *Cinéma / Peinture / Photographie*", in LIGEIA, *Dossiers sur L'art. Peinture et Cinéma*. Dir. Patricia-Laure Thivat, XXe Année, 77-78-79-80: pp. 158-168.

Uma grande parte da acção do filme de Wenders decorre na cidade de Butte, no estado de Montana, e basta confrontar algumas imagens filmadas nas ruas daquela [fig. 13] com fotografias de Shore captadas noutras localidades de Montana para nos apercebermos das semelhanças [fig. 14], apesar das paletas cromáticas serem diferentes, ou então com outras das séries *American Surface*, com cores mais contrastadas e definidas, onde Shore nos apresenta lojas encerradas.

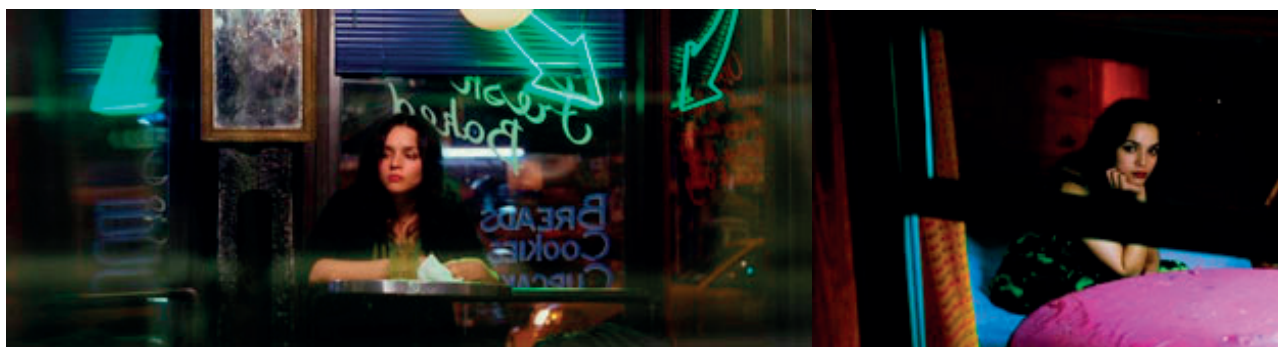


Figs. 14 e 15. Stephen Shore, *2nd Street East and South Main Street, Kalispell, Montana* (1974), séries *Uncommom Places*; *Army-Navy Store, 2nd St. Ashland, Wi, July 1º* (1973), séries *American Surface*.

Sabemos ainda, através de testemunho do cineasta, que Hopper foi o modelo pictural, quase obsessivo, de *O amigo americano* (1977), tendo as suas pinturas servido como fonte de inspiração para muitas das cenas filmadas⁴. Durante a rodagem do filme Wenders e o seu director de fotografia, Robby Müller, estariam de tal modo apaixonados pela obra do artista que andavam sempre acompanhados por um volumoso livro com reproduções de pinturas daquele, tendo-o danificado bastante; acabando mesmo por cortar algumas delas, para as afixar nas paredes dos quartos de hotel, e gabinetes de produção.

Também nalgumas cenas do drama romântico *My Blueberry Nights* (2007), de Wong Kar-Way, particularmente as nocturnas, sentimos a presença da influência das pinturas de Hopper. Não se trata neste caso, parece-nos, de quaisquer tentativas de reconstituições ou de citações evidentes a quadros concretos, mas não seria nada estranho que a um cineasta chinês na sua primeira incursão cinematográfica nos Estados Unidos, numa geografia a que é alheio, pudesse ter ocorrido a ideia de usar em certos momentos a obra do artista americano como referência, tanto mais que ela personifica mais que a de muitos outros uma certa *imagem* que se foi formando “de um ambiente que parece tipicamente americano” (Renner: 7), e a solidão dos indivíduos, especialmente as mulheres, na sociedade moderna.

Certos momentos em que Elizabeth/Norah Jones está sózinha e pensativa no café, trazem facilmente à memória a pintura *Automat* (1927), numa versão actualizada em que os néons reflectidos substituem os reflexos dos candeeiros na ampla janela do quadro de Hopper; ou um breve plano em que a vemos sentada na cama dum quarto, a olhar para o exterior através de uma janela, outras de já falamos. Repare-se também nos ambientes cromáticos, que são semelhantes.



Figs. 16 e 17. Wong Kar-Way, *My Blueberry Nights* (2007). Fotograma de cena no café, e Elizabeth no quarto (pormenor).

⁴ Cf. Wim Wenders (2012: 303), “Stills of The American Dream” em HOPPER, Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, pp. 303-305. Publicado originalmente no *Die Zeit*, Março 29, 1996, “Edward Hoppers Gemälde sind Einzelbilder des amerikanischen Traums”, e revisto por Wim Wenders para esta publicação.

Por sua vez, o cineasta polaco **Andrzej Wajda** evocou conscientemente as pinturas *Morning Sun* (1952) e *A Woman in the Sun* (1961) num momento tocante do seu filme *Tatarak* (2009), dedicado à memória do director de fotografia Edward Klosinski (falecido em Janeiro de 2008, vítima de cancro), um seu colaborador de longa data. Isso acontece quando Krystyna Janda, a actriz principal do filme, que nele interpreta dois papéis distintos, tem monólogos íntimos num quarto despojado: primeiro, a pose dela de perfil enquanto está em cima da cama voltada para a janela que projecta a luz solar, evoca a da mulher de pernas dobradas em *Morning Sun*; depois, já de pé com o cigarro na mão, estabelece uma relação com o espaço envolvente muito semelhante à da outra pintura citada, embora não esteja despida como a mulher que vemos naquela.

Na verdade, Janda era casada com Klosinski e perto do final das filmagens terá aparecido a Wajda com um par de páginas que tinha escrito sobre a sua experiência dos seis últimos meses de vida do marido, que queria partilhar. O cineasta apercebeu-se então que ela voltava todos os dias sózinha para a solidão do seu quarto de hotel, e lembrou-se das pinturas de Hopper que representam mulheres em situações semelhantes, o que não é estranho num cineasta que teve formação como pintor, tendo acedido a que ela transportasse para o ecrã o seu drama pessoal.



Figs 18 e 19. Edward Hopper, *Morning Sun* (1952) e *A Woman in the Sun* (1961).



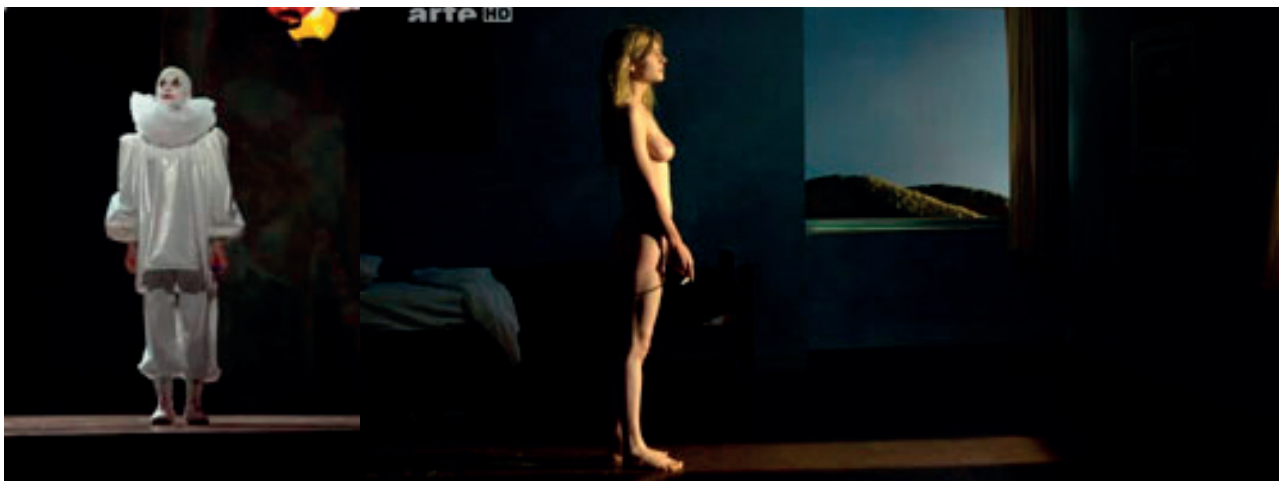
Figs. 20 e 21. Andrzej Wajda, *Tatarak* (2009). Cartaz do filme, e fotografia

Em 2013 surgiu uma série de oito curtas-metragens intitulada *Hopper Stories*, comissionada pelo canal televisivo Arte France, depois de este ter aceite a proposta do projecto que lhe foi apresentada pelo produtor Didier Jacob, após o sucesso de uma extensa retrospectiva do pintor no Grand Palais, em Paris. Sophie Fiennes, Mathieu Amalric, Martin de Thurah, Dominique Blanc, Sophie Barthes, Valérie Pirson, Valérie Mréjeu e Hannes Stöhr, foram os oito realizadores europeus eleitos para imaginar histórias sugeridas pelas pinturas que cada um escolheu, tendo a rodagem decorrido em locais tão distintos como Berlim, Londres, Nova York, Washington, Paris e México.

Como é frequente neste tipo de projectos colectivos, embora interessante o resultado final é desigual, apesar de apresentar em termos gerais alguma homogeneidade, sobretudo devido ao cuidado geral posto na iluminação/fotografia, cenografia e maquilhagem. Uma das curtas mais conseguidas é *Hope*, a quarta da

série, na qual **Dominique Blanc** encontrou maneira de relacionar duas pinturas pertencentes a dois períodos bem distintos da obra de Hopper: *Soir Bleu* (1914) e a já citada *A Woman in the Sun*. Nela, após encarnar a personagem dum palhaço, extraída da primeira pintura, uma actriz retira-se do palco onde actuou para os seus aposentos nos bastidores, onde remove a maquilhagem frente a um espelho, antes de tirar a roupa e transformar-se na mulher nua da segunda.

Já em *Next to Last (Autumn 63)*, a primeira da série, Mathieu Amalric abdicou de realizar qualquer variação narrativa sobre a pintura escolhida, *Sun in an Empty Room* (1963), e optou por filmar o próprio quadro original pertencente a uma colecção privada em Arlington, após ter obtido a respectiva autorização. Enquanto ouvimos música de Richard Strauss, anúncios de TV, extractos dum discurso de J. F. Kennedy, e a voz do documentarista Frederick Wiseman no papel de Hopper a falar da sua pintura, a câmara vai deslizando sobre o quadro, do geral para os pormenores.



Figs. 22 e 23. Dominique Blanc, *Hope*. Pormenor de fotograma da sequência inicial, e fotograma do final.

O fotógrafo norte-americano **Richard Tuschman** tornou-se conhecido na década de 90, com fotografias digitais em que procurou sintetizar os seus vários interesses: além da fotografia, o design gráfico, a pintura e a montagem. Em 2012/2013 realizou a série *Hopper Meditations*, um projecto de homenagem com o qual pretendeu apresentar uma interpretação pessoal do trabalho do pintor, por quem nutriu sempre uma grande admiração, sobretudo pelo modo como ele era capaz de tratar os mistérios e complexidades da condição humana com uma economia de meios. Segundo declarou (Tuschman, 2017), nas fotos desta série “queria que a luz actuasse como quase outro personagem, não iluminando apenas a forma das figuras, mas também fazendo eco e evocando as suas vidas interiores.”

Não se pode negar que existe um apuro técnico, até virtuosismo, no modo como o fotógrafo usou a luz e recriou muitas das pinturas de Hopper, a precisão com que foi capaz de refazer muitas das cenas picturais; mas a impressão geral que prevalece é a de que à sua releitura falta-lhe algo que ultrapasse a estrita fidelidade às pinturas originais, pelo que não se anda longe do pastiche formal (ou citação formal), “c’est-à-dire la citation qui reprend l’organisation ou les composantes formelles d’une oeuvre analysée” (Turp, 2008: 22), mesmo que Tuschman afirme – e seja verdade – que nas imagens produzidas por si o ambiente geral é mais sombrio, e a iluminação menos brusca que em Hopper, porque tentou combinar a humildade deste último com a teatralidade de Rembrandt⁵, outro pintor que admira profundamente. E se verificarem nelas certas modificações: por exemplo, na foto intitulada *Woman And Man On A Bed* [v. fig. 24] o fotógrafo realizou, em relação à pintura *Summer in the City* (1949) que lhe serviu de inspiração, um corte no lado direito, eliminando a passagem que conduz ao espaço contíguo atrás da parede frontal, onde se avista outra janela; e em *Woman At A Window* [v. fig. 25], baseada na pintura *Eleven A.M.* (1926), a utilização dum formato mais rectangular permite a ilusão de uma maior profundidade, incrementada com o aumento do tamanho do candeeiro em relação aos outros elementos, a eliminação do primeiro plano de uma cadeira e dois livros pousados em cima da mesa, além da alteração das cores, sendo a troca mais evidente a da cor do sofá (com uma forma bem diferente) que deixou de ser azul para ser rosa aveludado.

5 Cf. Richard Tuschman. Interview. *Hopper Meditations*, 2017. Disponível em: <https://www.lensculture.com/articles/richard-tuschman-hopper-meditations> (acesso em: 23 de Março 2017).



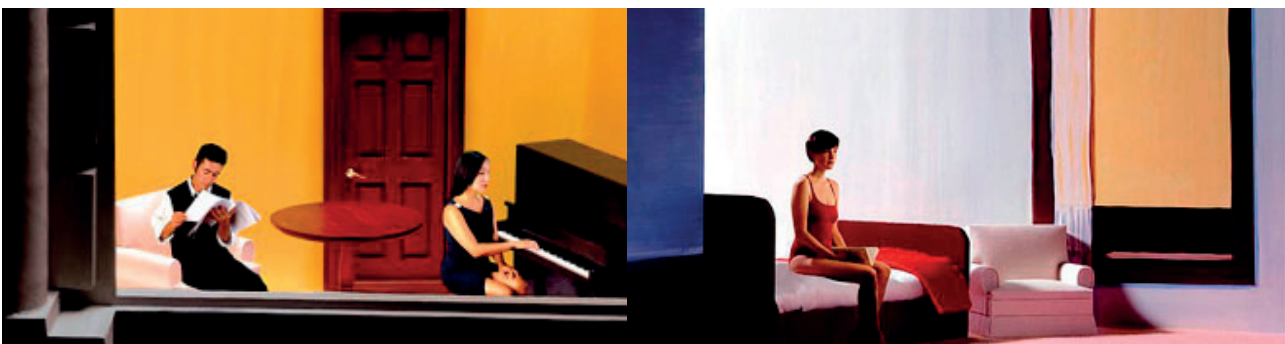
Figs. 24 e 25. Richard Tuschman, *Hopper Meditations* (2012/2013). *Woman And Man On A Bed* e *Woman At A Window*.

Antes de Tuschman, já o casal de artistas franceses **Virginie Pougnaud & Christophe Clark**, que trabalha em conjunto desde 1998, tinha realizado uma série de fotografias dedicada ao pintor norte-americano: *Hommage à Edward Hopper* (1999-2008)⁶.

Virginie é pintora de formação e Christophe fotógrafo, e conjugam os seus saberes seguindo habitualmente sempre o mesmo processo criativo para cada fotografia que criam, em diversas fases. Primeiro, começam por escrever notas num grande caderno, a que juntam esboços ou postais, vão imaginando uma atmosfera geral com pessoas associadas a cores; depois, segue-se uma fase em que procuram as pessoas que acham indicadas, que servirão de modelos para aquilo que pretendem, enquanto começam a conceber e construir os *décors*, um a um.

É Virginie quem concebe as maquetas dos *décors*, que depois de construídos são fotografados em estúdio por Christophe. Desde que o resultado fotográfico corresponda às expectativas, agrade em termos plásticos, passam então à fase seguinte em que após terem encontrado o modelo pretendido, e terem chegado a acordo com ele, chega a altura das tomadas de vista. Por fim, os *décors* e os modelos são associados com o recurso aos utensílios digitais.

Normalmente, o casal costuma trabalhar sempre em séries de fotografias, e o processo de concepção e realização de cada uma demora cerca de um ano, como sucedeu naquela que aqui nos interessa. Como é evidente nas fotos que conhecemos de *Hommage à Edward Hopper*, o resultado final é um tanto rígido e artificial, muito marcado pelos cenários pintados – com modificações de cor e escala dos elementos, e espaciais, em relação às pinturas citadas –, dado que eles são construídos do mesmo modo que seriam para uma peça teatral, e iluminados como uma cena. Mas para eles o *décor* representa ele mesmo um personagem, em pé de igualdade com os de carne e osso. Podemos dizer que estas fotografias nos remetem, mais do que as de Tuschman, para a tradição dos *tableaux vivants*⁷, sensação que é acentuada pela constação das mudanças de posturas dos modelos, surpreendidos numa pose intermédia, antes de se animarem e volverem àquelas que reconhecemos como as das pinturas originais.



Figs. 26 e 27. Virginie Pougnaud & Christophe Clark, série *Hommage à Edward Hopper* (1999-2000). *Millané et François* (2000) e *Mireille* (2000).

⁶ Além disso, uma fotografia intitulada *Cousin cousine* (2007) integrada na série *Adolescence* (2006-2007), é uma variação interpretativa muito óbvia da pintura *Tarde de Verão* (1947). Vd. site oficial do casal de artistas: <https://www.clarkpougnaud.com/>.

⁷ Sobre a origem e história dos *tableaux vivants*, que é longa, e a popularidade deste tipo de reconstituições de pinturas, ou esculturas, que esteve muito na moda em finais do século XIX e princípios do séc. XX (incluindo no cinema), vd. Julie Ramos (dir.) (2014).

O cineasta e artista audiovisual austríaco **Gustav Deutsch**, também arquitecto, fotógrafo, investigador e professor, iniciou a sua prática fílmica em 1981 após ter estudado Arquitectura na Technical University de Viena (1970/1979) – os seus interesses também abarcam a pintura e a música –, e é hoje um dos nomes mais destacados do cinema experimental que recorre a *found footage*, conhecido sobretudo pelo seu ambicioso filme em episódios *Film Ist. ("o Filme É")*, um *work in progress* iniciado em 1996 que tem sido exposto igualmente em instalações, como aconteceu na sua exposição individual *Reflections* na Solar – Galeria de Arte Cinemática (11 Novembro 2006-14 Janeiro 2007), em Vila do Conde. Desde 1985 tem desenvolvido projectos em colaboração com Hanna Schimek, a sua companheira na vida e na arte: a partir de 1997, estes projectos têm sido apresentados sob assinatura conjunta. Não foi assim com a sua primeira longa-metragem, *Shirley. Visions of Reality* (2013), em que Deutsch aparece creditado pela realização, pela montagem, como argumentista, e desenhador de produção; e Schimek como responsável pelos cenários e pintora principal.

Shirley é um caso extremo, rodado digitalmente todo em estúdio, porque recria com grande aproximação 13 pinturas de Hopper que retratam a América entre inícios dos anos 30 e meados dos anos 60 do séc. XX: são elas, sucessivamente, *Chair Car* (1965), *Hotel Room* (1931), *Room in New York* (1932), *New York Movie* (1939), *Office at Night* (1940), *Hotel Lobby* (1942), *Morning Sun* (1952), *Sunlight on Brownstones* (1956), *Western Motel* (1957), *Excursion into Philosophy* (1959), *A Women in the Sun* (1961), *Intermission* (1963) e *Sun in an Empty Room* (1963). *Shirley* cria a sua própria realidade, melhor dizendo é um diálogo cinematográfico entre a máquina de ilusão que é o cinema, e a pintura. Tem uma excelente fotografia, de Jerzy Palacz, e consegue respeitar, com alguns ajustes aqui e ali, os ambientes cromáticos das pinturas originais: são semelhantes, mas em certos casos mais contrastados e luminosos



Fig 28. Fotogramas de planos de *Shirley. Visions of Reality* (2013), de Gustav Deutsch

O filme evolui ao longo de 93 minutos em 13 episódios, e as pinturas trazidas à vida servem para narrar a história de uma actriz de teatro chamada Shirley, com algumas dificuldades em aceitar a realidade da época em que vive – pois encara a sua profissão como um modo de contribuir para influenciar a realidade social circundante –, e a do seu companheiro Stephen, um fotojornalista: para ambos, a encenação de realidades é o centro das suas vidas profissionais. Todos os episódios se passam em anos diferentes (coincidentes com as datas das pinturas citadas), acompanhando o desenrolar da vida de Shirley, mas sempre no dia 28 de Agosto, com excepção daquele que recria a pintura *Sun in an Empty Room* que decorre no dia 29 de Agosto de 1963, no qual vemos a protagonista a acompanhar através de um rádio portátil o célebre discurso de Luther King “I have a dream”, proferido em Washington a 28 de Agosto de 1963.

Todavia, a primeira vez que tomamos contacto com o filme foi através de uma instalação vídeo exibida na exposição colectiva *Film* (Solar – Galeria de Arte Cinemática, Vila do Conde, Junho-Setembro 2013). Para a instalação *Monday, August 28th 1939, New York, 10 p.m. (3rd episode of the feature film SHIRLEY – Visions of Reality* (2013) Deutsch usou o quarto episódio, que recria a pintura *New York Movie* (1939), pertencente à colecção do MoMA. O ambiente cromático em tons quentes é em termos gerais o mesmo, mas mais contrastado e luminoso; a organização espacial do cinema (tal como é representado na pintura) também se mantém, apesar de Deutsch ter alargado um pouco mais o formato horizontal, lateralmente: junto à arrumadora vestida com uma farda muito semelhante à da pintura, postada de pé do lado direito junto à porta com a escada de saída, o espaço de parede é maior e, no lado esquerdo, é apresentada uma porção maior do ecrã onde os dois espectadores solitários vêem projectado o filme [v. fig. 29]; além disso, foi efectuado um corte subtil no plano inferior do chão, diminuindo a profundidade em relação ao ecrã.

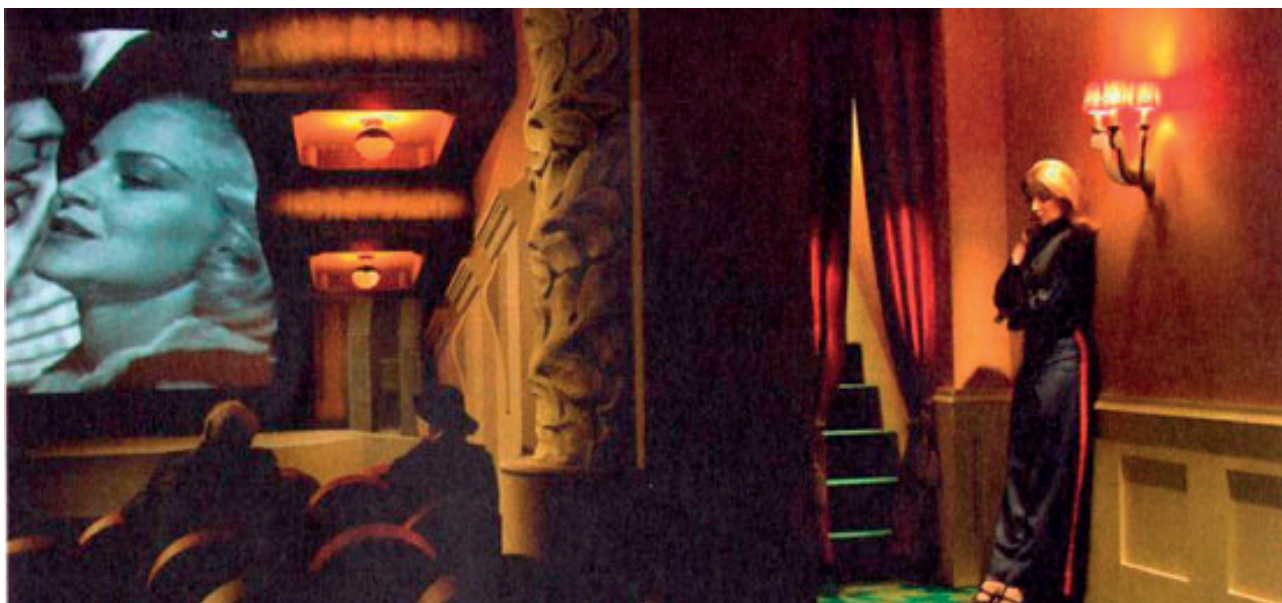
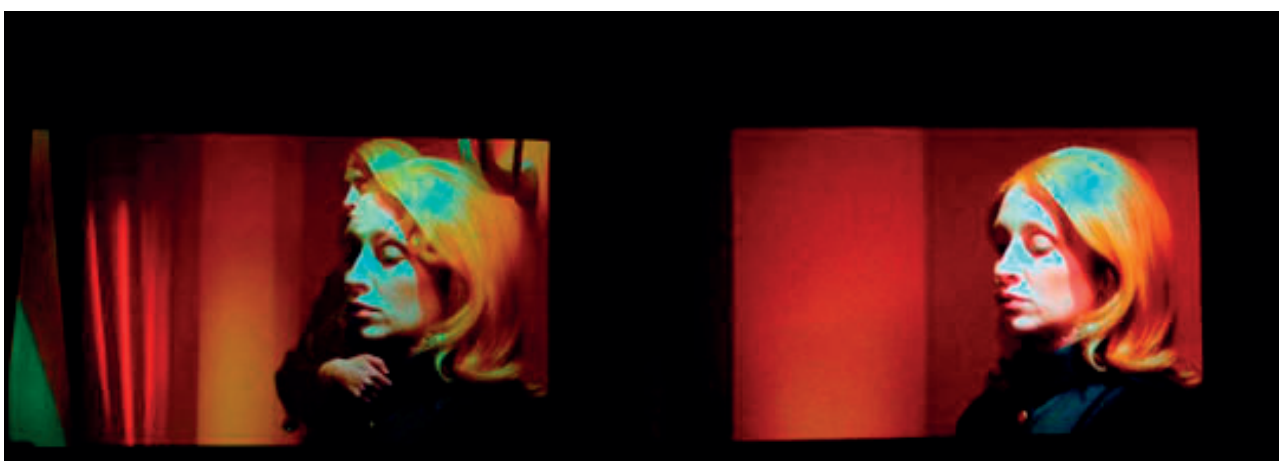


Fig. 29. Gustav Deutsch, fotograma de *Monday, August 28th...* (2013).

Ao contrário da pintura, na qual a imagem projectada no ecrã é apenas sugerida, neste caso Deutsch apropriou-se duma cena concreta, extraída do filme *Dead End* (1937) realizado por William Wyler a partir dum argumento adaptado de uma peça de Sidney Kingsley (1935); os espectadores, um homem e uma mulher, assistem a um diálogo entre “Baby-Face” Martin, interpretado por Humphrey Bogart, e a sua mãe. Pouco a pouco, Deutsch vai centrando a atenção na personagem da arrumadora solitária, Shirley a actriz que aceitou este emprego por causa de não encontrar na altura trabalho no teatro, que é na verdade a principal, a qual de olhos fechados [figs. 29 e 30] acompanha o filme através da banda sonora; e tantas vezes a deve ter ouvido que demonstra saber de cor os diálogos, pois vai repetindo em simultâneo o discurso da mãe de “Baby-Face” Martin. No final, ainda a ouvimos, num monólogo mental, a discorrer sobre Hollywood.



Figs. 30 e 31. Gustav Deutsch, *August 28th 1939...* (2013). Fotos da instalação em Vila do Conde.

BIBLIOGRAFIA

- Banks, Russell, e CREWDSON, (Gregory, 2008) *Beneath The Roses*, Nova Iorque: Abrams.
- Berger, John (1996), "Vermeer, 'El Pintor en su estudio'", *El País (Babelia)*, nº 224, 3/3/1996, pp. 20-21.
- Brainin-Donnenberg, Wilbirg e LOEBENSTEIN, Michael (eds.), (2009), *Gustav Deutsch*, Viena: Österreichisches Filmmuseum/ SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien.
- COSTA, João Bénard da e SCHEFFER, Jean Louis (dir.), (2005) *Cinema e Pintura*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Deutsch, Gustav e SCHIMEK, Hanna, (2013) *Shirley the Film. Visions of Reality, the Exhibition*, Nuremberga: Verlag für modern Kunst Nürnberg.
- FILM, 2013, Vila do Conde: Galeria de Arte Cinemática.
- Gardies, René (org.), (2015) *Comprender o Cinema e as Imagens*, Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- Gomes, Alessandra, (2010) *Cinemas. Notas sobre o quadro, suas imagens e seus tempos*, Coimbra: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Hollander, Anne, (1991) *Moving pictures*, Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press.
- Hopper, (2012) Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais.
- Jacobs, Steven, (2012) [2011], *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, Edinburgo: Edinburgh University Press, Ltd.
- Martin, Marie, (2007) "D'un double triptyque: Antonioni / Argento/ Greenaway, Cinéma / Peinture / Photographie", in LIGEIA, *Dossiers sur L'art. Peinture et Cinéma*. Dir. Patricia-Laure Thivat, XXe Année, 77-78-79-80: pp. 158-168.
- Moulin, Joëlle, (2011) *Cinéma et Peinture*, Paris: Citadelles & Mazenod.
- Nogueira, Isabel, (2016) *A Imagem no Enquadramento do Desejo. Transitividade em Pintura, Fotografia e Cinema*, Silveira: Book Builders.
- Ramos, Julie (dir.), (2014) *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris: Mare & Martin.
- Renner, Rolf Günter, (1992) *Edward Hopper*, Colónia: Taschen.
- Thivat, Patricia-Laure, (2007) "De la peinture au cinéma. Une histoire de magie", in LIGEIA, *Dossiers sur L'art. Peinture et Cinéma*. Dir. Patricia-Laure Thivat, XXe Année, 77-78-79-80: pp. 73-82.
- Turp, Julie, (2008) *Le cinéma et les autres arts: la citation de la peinture et de la photographie dans le film Buffalo 66 de Vincent Gallo*. Montreal: Université du Québec. Disponível em: www.archipel.uqam.ca/843/1/M10191.pdf (acesso em 15/12/2016).
- Tuschman, Richard. Interview. Hopper Meditations, 2017. Disponível em: <https://www.lensculture.com/articles/richard-tuschman-hopper-meditations> (acesso em: 23 de Janeiro 2017)
- Urbano, Luis, (2013) *Histórias Simples. Textos sobre arquitetura e cinema*, Porto: AMDJAC.
- Villeta, Áurea Ortiz (ed.), (2007) *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, Valência: Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, Quaderns del MuVIM, série Minor nº 5.

FILMOGRAFIA

- Shirley. Visiones de una Realidad, (2013) Dir. Gustav Deutsch. DVD (Box). Madrid: Karma films.
- A Janela Indiscreta, (2012) Dir. Alfred Hitchcock. DVD (Box). Lisboa: Zon Lusomundo.

WEBGRAFIA

<https://www.clarkpougnaud.com/>