

## A MONTAGEM NA PINTURA DE EDWARD HOPPER E NA IMAGEM CINEMATOGRÁFICA: UMA ANÁLISE A PARTIR DO FILME *SHIRLEY: VISIONS OF REALITY*, DE GUSTAV DEUTSCH

Carlos Alberto Donaduzzi<sup>1</sup>

“Viajar em um trem é como viver em um sonho. Um estado intermediário. O passado se foi e o futuro ainda está por vir. [...] os outros passageiros compartilham o mesmo espaço e tempo, o mesmo sonho, tão perto, e ainda, tão distante.” (Monólogo da personagem homônima do filme *Shirley: visions of reality*).

O presente artigo busca discutir a intimidade das pinturas do artista norte-americano Edward Hopper (1882 – 1967) com a imagem cinematográfica, sobretudo implicações relativas ao conceito de montagem, não somente enquanto elemento do cinema, mas também da pintura. Com isso, busca-se apontar diálogos entre as obras de Hopper com o cinema a partir da análise do filme *Shirley: Visions of reality* (2013) de Gustav Deutsch, um longa-metragem experimental que conecta treze telas de Hopper em uma narrativa ficcional.

A sensação de que algo está prestes a acontecer presente em obras de Hopper, a relação com o que está fora da tela possibilita pensar o conceito de “fora-de-campo” de Jacques Aumont (2004) em relação às pinturas com o filme de Gustav Deutsch. Essa situação é potencializada pela noção temporal do filme, onde acompanhamos a história ficcional de uma atriz que permanece imutável enquanto percorre décadas da história política e social americana. No filme, percebemos uma transição suave de sintaxes, da pintura até o cinema, passando pela fotografia. Nesse percurso de mutação, cada nova cena inicia-se por um instante de imagem fixa que remete a fotografias que burlam “... sua aparência de imobilidade” (BELLOUR, 1997:103) para adquirir movimento.

Características formais que se aproximam dos planos cinematográficos e de um instante que transborda para fora do quadro favorecem o pensamento de associar a poética de Hopper com o cinema, além da forte indicação de narrativa. Esse olhar de continuidade manifesta a possibilidade de discutir o conceito de montagem, a partir da sua compreensão como ato criativo inerente a todas as artes (EISENSTEIN, 2002). Nesse sentido, busca-se pensar na montagem pelo atravessamento e contágio das linguagens da pintura, da fotografia e do cinema, visando perceber como ocorre a transição e a representação das telas de Hopper em imagens em movimento.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, bolsista CAPES.

### Um filme de contágios: pintura, fotografia e cinema

O longa-metragem do diretor austríaco Gustav Deutsch, lançado em 2013, correu o risco, a partir de um olhar menos atento, de passar como uma simples emulação de pinturas de Edward Hopper. *Shirley: Visions of reality* não apenas conecta treze pinturas em uma narrativa que busca dialogar diferentes obras. O filme de Deutsch atravessa momentos impactantes da história norte-americana, como a Grande Depressão e o discurso histórico de Martin Luther King contra a segregação racial nos Estados Unidos. Esse contexto social retratado no filme é o plano de fundo, diga-se ativo e capaz, de influenciar decisões, que conta com uma protagonista inquieta e oposta aos ideais da época. É o olhar do diretor, mas como espectador, que supõe uma possibilidade de narrativa intrínseca nas pinturas de Hopper.

Melancolia, solidão e silêncio são comumente adjetivos associados as telas de Hopper, principalmente as pinturas que destacam momentos da vida urbana, algumas dessas recriadas como *tableau vivant*<sup>2</sup> no filme em questão. Deparar-se com uma de suas telas é sentir o silêncio de um ambiente imóvel. E mesmo quando lá habitam mais de uma pessoa, o sentimento de solidão é potencializado, não há vestígios de comunicação. São olhares vagos, momentos de incerteza, pequenos dramas que retratados de maneira singular evidenciam personagens que parecem presos em suas vidas claustrofóbicas, habitando cenários com elementos mínimos e na maioria das vezes em convívio com uma luz dura e de formas próximas ao surreal, que invade e transborda os ambientes, contaminando e guiando o olhar pelas superfícies das pinturas.

No filme, Deutsch valoriza a presença da luz na construção desses espaços transitórios pelos quais *Shirley* atravessa. Nesses cenários o viver parece suspenso, é como se todo o filme e porque não, as próprias obras de Hopper falassem sobre um estado intermediário. Talvez por isso, como espectadores, pensamos e imaginamos tanto o que as imagens podem contar, o atravessamento material do quadro, a busca por um infinito. Nesse sentido, cabe retomar a ideia de fora-de-campo proposta por Aumont (2004) a partir da tese de André Bazin em “Pintura e cinema”. A diferenciação entre quadro fílmico e quadro pictórico, o primeiro de característica centrífuga e a segunda centrípeta, no que diz respeito ao olhar, pode ser entendido se pensarmos a pintura e o cinema como linguagens isoladas, a final, em uma definição geral de quadro, para Aumont, esse é compreendido como algo “que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém.” (2004:112).

Mas, utilizando-se de uma metáfora do próprio Aumont nesse mesmo estudo, “a janela dá a entender o que há, *atrás dela...*”. As pinturas de Hopper, por excelência propõem supor o extracampo, o atravessamento da moldura e imaginação do que não é visto. Deutsch vê além da janela a partir de uma troca

---

<sup>2</sup> *Tableau vivant* é uma expressão Francesa para definir a representação por um grupo de atores ou modelos de uma obra pictórica preexistente ou inédita.

mútua entre pintura e cinema, não só pela aparência, mas pela sensação do olhar. Ainda, nesse ponto de passagem pictórico-fílmico há uma pausa fotográfica, um momento em que tudo em cena converge para o estático. Não é uma tentativa de enganar o olhar, o enquadramento está definido, a ambientação da pintura estabelecida, os atores postos e por frações de segundos de ausência de movimento a sensação de supor uma narrativa a partir de uma imagem fixa se dissolve, e passamos agora a condição de espectadores de um filme.

Essa passagem suave, o tom contemplativo e desacelerado do desenvolver das cenas contrasta com uma narrativa de caráter existencialista, misteriosa e carregada de conflitos que o filme apresenta. Shirley é uma atriz, *outsider* e idealista que se vê obrigada a além da profissão trabalhar também em outras funções. Ao longo do filme e da sua montagem peculiar onde as variações de enquadramentos são mínimas e os movimentos de câmera menores ainda, vamos percebendo todos os motivos de suas inquietações e pensamentos. Na estrutura do filme, os quadros de Hopper não se tocam.

Entre cada *tableau vivant* filmado há um intervalo entre os planos. Em uma visão geral e se assistíssemos o filme sem áudio poderíamos até supor que se embaralhássemos a ordem das pinturas representadas teríamos o mesmo efeito ao final. Porém, esse vazio visual entre cada uma das cenas é o mesmo que as faz se conectarem. Iniciadas e finalizadas por *fades, in e out*, longos e suaves, é como se as cenas criadas por Deutsch quisessem nos lembrar que estamos dentro de um museu diante de pinturas de Hopper, e esse vazio nas imagens do filme são os passos e olhares em direção a parede vazia que damos indo em direção a próxima obra. Obviamente, essa é muito mais uma interpretação do que uma sensação, pois nesse momento de distância entre planos uma narração radiofônica contextualiza o momento vivido, indicando assim a relação político-social e a vida pessoal da personagem.

O contexto de crise é bastante importante em toda narrativa, o filme evoca em determinados momentos sentimentos de esperança com o futuro que está por vir. Na penúltima cena, após passar por inúmeras desventuras, Shirley, prestes a definir um novo rumo em sua vida observa os cômodos de uma casa vazia onde ao fundo o som do rádio faz-se ouvir um discurso de tom libertador. Outra vez, como em diversos momentos dessa história, ela direciona o olhar para o horizonte através de uma janela. Seria o típico e possível final feliz? O suspiro de alívio, um breve sorriso e esse parece o momento ideal para a inscrição enorme com as palavras *the end* surgirem na tela. Não, não é isso que acontece, a pintura de Hopper não fala e talvez não permita imaginar finais assim. Após uma transição suave e segundos de escuridão a última cena surge lentamente iluminando a tela de projeção assim como o sol do amanhecer rompe as cortinas das janelas dos vagões de trem. A versão audiovisual de *Chair Car*, óleo sobre tela de 1965 mostra um trem, esse espaço transitório repleto de pessoas que dividem seus silêncios. O cenário perfeito para uma narrativa aberta, sem definições e com a possibilidade de cada espectador desejar o final que preferir. Deutsch

encontrou uma maneira de encerrar o filme assim como Hopper utilizava em suas pinturas, uma moldura rígida que distingue o visto da imaginação.

### **Hopper e Cinema: atmosfera e montagem**

Muitos anos antes de *Shirley: Visions of reality* estrear nos cinemas, inúmeros filmes já haviam, em algum momento, referenciado obras de Edward Hopper, seja a partir de citações puramente visuais, e em outros casos se aproximando também de aspectos direcionados a atmosfera silenciosa característica das obras do artista. Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni e Wim Wenders são alguns exemplos de diretores que buscaram em Hopper soluções para os conflitos de suas histórias. *Janela Indiscreta*, 1954, de Hitchcock, a *Trilogia da Incomunicabilidade*<sup>3</sup>, 1960 a 1962, de Antonioni e *O fim da violência*, 1997, de Wenders são exemplos clássicos, somente desses cineastas, dessa relação íntima e observada de diferentes ângulos que reflete Hopper e o cinema.

Mas qual seria o motivo que invariavelmente, de tempos em tempos, surgem filmes que fazem reconhecer alguns traços *hopperianos*? A resposta mais comum para essa resposta seria enumerar aspectos visuais, como cores saturadas, a presença marcante da luz, as composições e sobretudo o enquadramento. Basta perceber a enorme quantidade de vezes que a óleo sobre tela *Nighthawks*, 1942, já foi recriada e citada em filmes, desenhos animados e obras de arte. Essa aparência cinematográfica que parece surgir do cinema que busca na pintura a sua referência não ocorre ou ocorreu em via única. O próprio Edward Hopper, e textos<sup>4</sup> referentes a sua produção dão conta, era um grande admirador da sétima arte, frequentando com bastante assiduidade salas de cinema. Fato que pode representar uma possível resposta a influência e trocas entre linguagens percebidas ao analisar a relação pintura/cinema em suas obras.

Porém, é preciso ter cuidado em afirmar que Hopper retirava dos filmes suas ideias para pinturas. Analisando sua produção entre os anos de 1920 e 1960 fica evidente que essa troca entre pintura e cinema pode ter influenciado sua produção. Assim, é possível notar nuances que perpassem desde o cinema expressionista alemão até a estética *noir*, destacando também aspectos, ainda que sutis, da pintura metafísica. De maneira simplificada, a expressão dos sentimentos e o caráter psicológico do cinema expressionista, o contraste acentuado e ambientação do cinema *noir*, e o enigmático vazio de luzes e sombras geométricas de Giorgio de Chirico<sup>5</sup> parecem compor um conjunto de detalhes perceptíveis em Hopper.

Nessa análise cabe destacar também o potencial de observação do cotidiano que faz com que as pinturas de Hopper consigam transmitir com intensidade ideias de isolamento, incomunicabilidade,

<sup>3</sup> A *Trilogia da Incomunicabilidade* é composta pelos filmes, *A Aventura*, 1960, *A Noite*, 1961 e *O Eclipse*, 1962.

<sup>4</sup> KRANZFELDER, Ivo. Edward Hopper 1882 – 1967: visão da realidade. Köln: Taschen, 2003.

<sup>5</sup> Giorgio de Chirico (1888 – 1978). Artista vinculado ao movimento conhecido como Pintura Metafísica e considerado um dos precursores do movimento Surrealista. THE ART STORY - MODERN ART INSIGHT. Giorgio de Chirico - Italian Painter. Disponível em: <<http://www.theartstory.org/artist-de-chirico-giorgio.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

desconexão pessoal e solidão. O efeito cinematográfico parece surgir justamente nessa capacidade de representar em somente uma imagem uma densidade de sensações que fazem o espectador buscar o fora-de-campo. Essa potência de perceber um todo, o total de um filme em uma unidade, vai ao encontro de uma percepção de Eisenstein sobre montagem. “Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas.” (EISENSTEIN, 2002:18).

A afirmação de Eisenstein abre para duas possíveis interpretações se analisarmos o filme de Deutsch através de um pensamento organizado que mantém a obra de Hopper como índice. A primeira remete Aumont e sua citação sobre “material” proveniente de Vsevolod Pudovkin. “O homem tal como fotografado é apenas um material bruto para a composição futura de sua imagem no filme, organizada na montagem.” (PUDOVKIN apud AUMONT, 2004:170). Pudovkin, cineasta russo assim como seu mestre e também pensador da montagem Lev Kulechov<sup>6</sup>, apresenta essa definição, entendida como simplista por Aumont, mas que vale como disparador do debate em relação a *Shirley: Visions of reality*.

Por essa interpretação, pode ser realizada uma leitura de que o filme parte de um material bruto fornecido por Hopper, no qual o diretor o decompõe, via um roteiro que supõe o fora-de-campo, e volta a compor através de uma narrativa ficcional que rompe a pintura, o índice, se transformando em imagens em movimento, ainda que sem autonomia. Em nenhum momento há intenção de se distanciar de Hopper, ao contrário, o filme parece sobreviver da potência interpretativa que o artista inseriu em suas pinturas, fortalecendo uma montagem que respeita os limites físicos da pintura.

A segunda interpretação em relação ao filme retoma a discussão sobre “tema” apresentada por Eisenstein, que ainda amplia o pensamento, sendo possível resumir pela ideia de uma “... imagem que incorpora o tema.” (2002:28). O que se pode observar em *Shirley: Visions of reality*, pensando de maneira isolada, é uma coleção de fragmentos, obras de Hopper, transformadas em coleções de cenas, as pinturas recriadas como imagens em movimento. De maneira independente, cada cena criada por Deutsch contém “a síntese do tema” (EISENSTEIN, 2002:28) e suas justaposições convergem para o todo, o filme.

Eisenstein apresenta uma definição atrelada ao processo criativo que de acordo com a visão desse estudo é pertinente tanto para a interpretação da obra de Edward Hopper quanto para o filme sob análise:

Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa como a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador. (EISENSTEIN, 2002:28)

---

<sup>6</sup> Lev Kuleshov (1899-1970) Cineasta russo e teórico do cinema, conhecido pelo método de conflito-justaposição denominado “Efeito Kuleshov”.

*Shirley: Visions of reality* é um filme que surge da percepção de um espectador que investiga e imagina os elementos que Hopper dispôs em suas pinturas. Já como autor, o diretor do filme busca a mesma sensação diante de um novo olhar. Essa característica se efetiva, assim como na obra de Hopper, o filme evoca os mesmos sentimentos, o mesmo silêncio e a possibilidade de supor uma narrativa além quadro. O que não é tão evidente é que isso não ocorre pela aparência da construção detalhada dos quadros ou pela luz rígida, que ao mesmo tempo faz-se estranhar e ser o elemento final de semelhança com a pintura, mas pelos pensamentos invisíveis de *Shirley* que atravessam todas as cenas do filme e amarram a narrativa através das obras de Hopper.

### **Referências Bibliográficas**

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Editora Papirus, 1997.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.
- KRANZFELDER, Ivo. *Edward Hopper 1882 – 1967: visão da realidade*. Köln: Taschen, 2003.
- THE ART STORY - MODERN ART INSIGHT. Giorgio de Chirico - Italian Painter. Disponível em: <<http://www.theartstory.org/artist-de-chirico-giorgio.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

### **Referência Filmográfica**

- SHIRLEY, *Visions of reality*. Direção: Gustav Deutsch. Produção: Gabriele Kranzelbinder. KGP Production: Viena, Áustria, 2013, 93 min, Som, Color, DCP.