

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - ESCOLA DE BELAS ARTES**

BEATRIZ CONCEIÇÃO FRAGA FRANÇA

A MISE EN SCÈNE E INFLUÊNCIA HOPPERIANA NO CINEMA

Belo Horizonte

2021

BEATRIZ CONCEIÇÃO FRAGA FRANÇA

A MISE EN SCÈNE E INFLUÊNCIA HOPPERIANA NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha

Coorientadora: Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel

Belo Horizonte

2021

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.43
F815m
2021

França, Beatriz Conceição Fraga, 1992-
A mise en scène e influência hopperiana no cinema [manuscrito] /
Beatriz Conceição Fraga França. – 2021.
217 p. : il.

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha.
Coorientadora: Lucia Gouvêa Pimentel.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Hopper, Edward, 1882-1967 – Teses. 2. Pintura e cinema – Teses.
3. Representação cinematográfica – Teses. 4. Arte e fotografia – Teses.
5. Cinema – Teses. 6. Pintura – Teses. I. Cunha, Evandro, 1950- II.
Pimentel, Lucia Gouvêa, 1947- III. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **BEATRIZ CONCEIÇÃO FRAGA FRANÇA** - Número de Registro - **2019670741**.

Título: “ **A Mise-En-Scène e Influência Hopperiana no Cinema** ”

Prof. Dr. Evandro Jose Lemos da Cunha – Orientador – EBA/UFMG

Profª. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel – Coorientadora – EBA/UFMG

Profª. Dra. Ana Lucia Menezes de Andrade – Titular – EBA/UFMG

Profª. Dra. Mariana Mól Gonçalves – Titular – Centro Universitário Una

Belo Horizonte, 27 de outubro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Menezes de Andrade, Professora do Magistério Superior**, em 08/11/2021, às 12:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucia Gouvea Pimentel, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 08/11/2021, às 14:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Evandro Jose Lemos da Cunha, Professor do Magistério Superior**, em 08/11/2021, às 14:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Mol Gonçalves, Usuário Externo**, em 08/11/2021, às 15:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1065013** e o código CRC **0B779C23**.

Ao Ian, que torna a minha vida menos solitária.

*E a todos que se sentem, de alguma forma,
aprisionados.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, preciso agradecer a Cláudia Fraga, minha mãe, que me forneceu suporte durante minha trajetória acadêmica.

Aos professores e orientadores Evandro Lemos e Lucia Pimentel, meu eterno agradecimento. Obrigada pela paciência e pelos ensinamentos. À banca examinadora, pela atenção dispensada à minha pesquisa e pelas orientações para o prosseguimento desta. Aos professores e mestres que se dispuseram a me ensinar, de corpo e alma, com o compromisso efetivo com o aprendizado, dedicando-se com o carinho, a sabedoria e a paciência necessárias para tal. Em especial, por contribuírem com meu crescimento e o desenvolvimento desta dissertação, tornando possível este momento, agradeço a José Ricardo, Nelma, Lucia, Pedro e Eunice.

À Laura, por me ajudar a me libertar de minhas próprias prisões.

Aos amigos que trataram com amor e interesse a minha pesquisa e minha existência, mesmo quando eu própria não fui capaz de tanto.

E, por fim, à Mariana e Ian, que sustentam, diariamente, o título de minhas pessoas favoritas: obrigada por trazerem luz a uma existência que, sem vocês, seria repleta de sombras. Eu amo vocês.

“Edward Hopper is another guy I love, but more for cinema than for painting. Instantly, when you see those works, you dream.” (LYNCH, 2005)

“You can learn from every painter, but from Hopper, I have learned how to see, much more than from others.” (WENDERS, 2020)

RESUMO

Analisando a vida e obra do pintor estadunidense Edward Hopper, esta dissertação visa identificar os ecos da obra hopperiana no cinema através da análise do pictórico e suas influências no espaço fílmico. São considerados os aspectos técnicos, de composição, linguagem e significado presentes nas obras de Hopper, dando ênfase ao caráter de melancolia e alienação presente em suas obras e em como estes se reconfiguram na representação cinematográfica. Discute-se por qual razão seus elementos e atmosfera etérea e espectral influenciam o cinema. O objeto de pesquisa teve como base algumas das pinturas de Hopper que foram reiteradamente reproduzidas em obras cinematográficas, como por exemplo *House by the Railroad* (1925); *Nighthawks* (1942); *Automat* (1927); *Gas* (1940) e *Night Windows* (1928), além de algumas de suas representações cinematográficas, como *Shirley: Visions of Reality* (*Shirley - Visões da Realidade*, em português) de 2014, dirigido por Gustav Deutsch; *Psycho* (*Psicose*, em português), de 1960 e *Rear Window* (*Janela Indiscreta*, em português), de 1954, ambos de Alfred Hitchcock, e *Profondo Rosso* (*Prelúdio para Matar*, em português), de 1975, dirigido por Dario Argento, dentre outras obras. Almeja-se, a partir desse trabalho, identificar os elementos visuais recorrentes da obra de Hopper no cinema; arrolar as características semelhantes a estas obras e identificar o contexto em que as obras hopperianas são representadas cinematograficamente.

Palavras-chave: Edward Hopper. Cinema. Pintura. Cinema e Artes Plásticas. Cinema e Pintura.

ABSTRACT

Analyzing the life and work of the American painter Edward Hopper, this dissertation pursues to identify the echoes of Hopper's work in cinema through the analysis of the pictorial and its influences on the filmic space. The technical aspects, composition, language and meaning present in Hopper's works are considered, emphasizing the melancholy and alienation present in his works and how these are reconfigured into the cinematographic representation. This work also discusses why Hopper's ethereal and spectral elements and atmosphere influence cinema. The research object was based on some of Hopper's paintings that were repeatedly reproduced in cinematographic works, such as *House by the Railroad* (1925); *Nighthawks* (1942); *Automat* (1927); *Gas* (1940), and *Night Windows* (1928), as well as some of his cinematographic representations, such as *Shirley: Visions of Reality* (2014), directed by Gustav Deutsch; *Psycho* (1960) and *Rear Window* (1954), both directed by Alfred Hitchcock, and *Profondo Rosso* (1975), directed by Dario Argento, among other works. This work sets one's sights on identifying the recurrent visual elements of Hopper's work in cinema; to list the characteristics similar to these works and identify the context in which the Hopperian works are cinematically represented.

Keywords: Edward Hopper. Film. Painting. Film and Plastic Arts. Film and Painting.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Sketch of a Dog (1893)	23
Imagem 2 - <i>Sketches of Doghouse, House Façade, Leaf, Chickens, and Cat</i> (1892-1895)	24
Imagem 3 - <i>Cylinder</i> (1894).....	25
Imagem 4 - <i>Painting Class</i> (1903-1906).....	26
Imagem 5 - <i>Studies of Hands</i> (1905–1906).....	27
Imagem 6 - <i>The Artist's Bedroom, Nyack</i> (1905-1906).....	28
Imagem 7 - <i>L'Année Terrible: On the Rooftops</i> (1906).....	29
Imagem 8 - <i>Woman at Café Table</i> (1906-1907)	29
Imagem 9 - <i>Le Parc de Saint-Cloud</i> (1907)	30
Imagem 10 - <i>Le Pont des Arts</i> (1907)	30
Imagem 11 - <i>Le Bistro or The Wine Shop</i> (1909)	31
Imagem 12 - <i>Sailing</i> (1911)	32
Imagem 13 - <i>Cove at Ogunquit</i> (1914)	33
Imagem 14 - <i>The Dories, Ogunquit</i> (1914).....	34
Imagem 15 - <i>Blackhead, Monhegan</i> (1916-1919)	34
Imagem 16 - <i>Rocky Shore and Sea, Monhegan</i> (1916-1919)	34
Imagem 17 - <i>Two Trawlers</i> (1923–1924)	35
Imagem 18 - <i>Reclining Nude</i> (1924-1927)	35
Imagem 19 - <i>Railroad Sunset</i> (1929)	38
Imagem 20 - <i>Boy and Moon</i> (1906-1907).....	39
Imagem 21 - <i>East Side Interior</i> (1922)	40
Imagem 22 - <i>Railroad Train</i> (1908)	42
Imagem 23 - <i>Caricature of the artist as a boy holding books by Freud and Jung</i> (1934)	44
Imagem 24 - <i>Early Sunday Morning</i> (1930).....	46
Imagem 25 – <i>Rooms for Tourists</i> (1945).....	47
Imagem 26 – <i>The Storm</i> (1893)	48
Imagem 27 - <i>Anderson's House</i> (1923).....	49
Imagem 28 - <i>Hodgkin's House</i> (1928).....	50
Imagem 29 - <i>The Mansard Roof</i> (1923)	51

Imagem 30 - <i>The City</i> (1927).....	53
Imagem 31 - <i>Gas</i> (1940)	54
Imagem 32 - <i>Automat</i> (1927).....	58
Imagem 33 - <i>Morning in a City</i> (1944)	60
Imagem 34 - <i>A Woman in The Sun</i> (1961).....	60
Imagem 35 - <i>Two Comedians</i> (1965)	61
Imagem 36 - <i>A Caça do Bisão</i>	65
Imagem 37 - <i>Craftsmen, Tomb of Nebamun and Ipuky</i> (1390-1349 a.C.).....	66
Imagem 38 - <i>Ábside de Sant Climent de Taüll</i> (1123).....	66
Imagem 39 - <i>Night Shadows</i> (1921).....	79
Imagem 40 - Pintura Rupestre - Javali com 8 Pernas [s.d.]	81
Imagem 41 - <i>L'uomo vitruviano</i> , de Leonardo da Vinci (1490)	81
Imagem 42 - <i>Nu descendant un escalier n° 2</i> (1912)	82
Imagem 43 - <i>Arrangement in Grey and Black No. 1</i> (1871)	84
Imagem 44 - <i>Bertran in Hell</i> [18--?]	85
Imagem 45 - <i>Christina's World</i> (1948).....	90
Imagem 46 - <i>Jutta</i> (1973)	92
Imagem 47 - <i>Nascita di Venere</i> [1485?].....	93
Imagem 48 - <i>Der Kuss</i> (1907-1908)	94
Imagem 49 - Detalhe de <i>Saturno devorando a un hijo</i> (1819-1823).....	97
Imagem 50 - <i>Freedom from Fear</i> (1943)	98
Imagem 51 - <i>Jeune homme nu assis au bord de la mer</i> (1837)	99
Imagem 52 - <i>Over The Town</i> (1918)	100
Imagem 53 - <i>New York Movie</i> (1939).....	102
Imagem 54 - <i>Intermission</i> (1963).....	103
Imagem 55 - <i>La petite baigneuse. Intérieur de harem</i> (1828)	104
Imagem 56 - <i>Sunday</i> (1926).....	106
Imagem 57 - <i>Pennsylvania Coal Town</i> (1947).....	106
Imagem 58 - <i>Night Windows</i> (1928)	114
Imagem 59 - <i>Autoportrait (Tamara in a green Bugatti)</i> (1929).....	118
Imagem 60 - <i>Room in New York</i> (1932)	119
Imagem 61 - <i>Queensborough Bridge</i> (1913).....	120
Imagem 62 - <i>Road in Maine</i> (1914).....	121

Imagem 63 - <i>House by The Railroad</i> (1925)	123
Imagem 64 - <i>Jo in Wyoming</i> (1946)	126
Imagem 65 - <i>Stairway at 48 rue de lille, Paris</i> (1906).....	127
Imagem 66 – <i>Apartment Houses, East River</i> (1955).....	127
Imagem 67 - <i>People in the sun</i> (1960)	129
Imagem 68 – Detalhe de <i>Summer Evening</i> (1947)	130
Imagem 69 - <i>Lighthouse Hill</i> (1927)	131
Imagem 70 - <i>The Lighthouse at Two Lights</i> (1929).....	132
Imagem 71 - Detalhe de <i>Automat</i> (1927)	133
Imagem 72 - <i>Hotel Room</i> (1931)	135
Imagem 73 - <i>Office at Night</i> (1940).....	137
Imagem 74 - <i>Nighthawks</i> (1942)	140
Imagem 75 - <i>Reclining Female Nude (from rear)</i> (1902-1904).....	144
Imagem 76 - <i>Summer Evening</i> (1947)	149
Imagem 77 – <i>Summertime</i> (1943).....	150
Imagem 78 – Detalhe de <i>Gas</i> (1940)	151
Imagem 79 – <i>Excursion into Philosophy</i> (1959)	152
Imagem 80 - <i>Western Motel</i> (1957).....	155
Imagem 81 - <i>Sunlight on Brownstones</i> (1956)	156
Imagem 82 - <i>Chair Car</i> (1965).....	157
Imagem 83 – Detalhe de <i>Office at Night</i> (1940)	158
Imagem 84 – Detalhe de <i>Hotel Room</i> (1931).....	160
Imagem 85 - <i>Compartiment C, Car 293</i> (1938)	168
Imagem 86 – <i>Stairway</i> (1949)	169

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Edward e Jo Hopper (1933)	36
Fotografia 2 - <i>Anderson's House</i> (2012)	49
Fotografia 3 - <i>Hodgkin's House</i> (2012).....	50
Fotografia 4 - <i>The Mansard Roof</i> (2012)	51
Fotografia 5 - <i>The Mansard Roof</i> (Edward Hopper Painting [s.d]).....	52
Fotografia 6 - <i>A Portrait of Edward Hopper</i> (1934)	63
Fotografia 7 - <i>Hotel by Railroad</i> (2013)	70
Fotografia 8 - <i>Woman at a Window</i> (2013).....	70
Fotografia 9 - <i>Morning in a City</i> (2013).....	71
Fotografia 10 - <i>New York Interior</i> (1991)	72
Fotografia 11 - <i>Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967</i> (1967).....	76
Fotografia 12 - <i>Alfred Hitchcock e o Bates Motel</i> (1960)	123
Fotografia 13 - <i>Elementarteilche</i> (2006)	129
Fotografia 14 – <i>Making of de Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	153
Fotografia 15 – <i>Still de Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	154
Fotografia 16 – <i>Still de Shirley – Visions of Reality</i> (2014).....	155
Fotografia 17 – <i>Making of Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	157
Fotografia 18 – <i>Making of Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	158
Fotografia 19 – <i>Making of Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	161
Fotografia 20 - Detalhe de <i>Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	164
Fotografia 21 – Detalhe de <i>Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	165
Fotografia 22 - Detalhe de <i>Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	165
Fotografia 23 - Detalhe de <i>Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	166

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1 - <i>El espíritu de la colmena</i> (1973)	43
Fotograma 2 – As Grady Twins em <i>The Shining</i> (1980)	76
Fotograma 3 - Plongéé – Geun-Se e Moon-Gwang em <i>Gisaengchung</i> (2019).....	78
Fotograma 4 - Contraplongéé - Geun-Se em <i>Gisaengchung</i> (2019).....	78
Fotograma 5 - Referência a <i>Night Shadows</i> em <i>Scarface</i> (1932)	80
Fotograma 6 - <i>PRÆSIDENTEN</i> (1919).....	84
Fotograma 7 - <i>L'INFERNO</i> (1911).....	85
Fotograma 8 - Jenny em <i>Forrest Gump</i> , de Robert Zemeckis (1994).....	91
Fotograma 9 - <i>Days of Heaven</i> , de Terrence Malick (1978).....	91
Fotograma 10 - <i>Lost in Translation</i> , de Sofia Coppola (2003).....	92
Fotograma 11 - A Vênus de Botticelli em <i>The Adventures of Baron Munchausen</i> (1988)	93
Fotograma 12 - A Vênus de Botticeli em <i>The Devils</i> (1971).....	93
Fotograma 13 - Figurino de Drácula (Gary Oldman) em <i>Bram Stoker's Dracula</i> (1992)	95
Fotograma 14 – Referência a <i>Der Kuss</i> em <i>Shutter Island</i> (2010).....	95
Fotograma 15 - O Homem Pálido devora as fadas, em <i>El laberinto del fauno</i> (2006)	97
Fotograma 16 - <i>Empire of The Sun</i> (1987).....	98
Fotograma 17 - <i>There Will be Blood</i> (2007)	99
Fotograma 18 - <i>Sexy Beast</i> (2000)	100
Fotograma 19 - <i>Passion</i> (1982).....	105
Fotograma 20 - As obras de Hopper em <i>Entrapment</i> (1999)	106
Fotograma 21 - <i>La Signora senza camelie</i> (1953)	107
Fotograma 22 - <i>L'Eclisse</i> (1962)	108
Fotograma 23 - “ <i>Here lie the broken bones of. L.B. Jefferies</i> ” em <i>Rear Window</i> (1954)	109
Fotograma 24 - Jeff fala ao telefone enquanto observa os vizinhos em <i>Rear Window</i> (1954).....	110
Fotograma 25 - Jeff observa a vizinhança através de sua câmera em <i>Rear Window</i> (1954).....	112

Fotograma 26 - Miss Torso em <i>Rear Window</i> (1954).....	114
Fotograma 27 - Miss Torso em <i>Rear Window</i> (1954).....	115
Fotograma 28 - Kyle MacLachlan, o voyeur em <i>Blue Velvet</i> (1986).....	116
Fotograma 29 - <i>Miss LonelyHeart</i> jantando sozinha em <i>Rear Window</i> (1954).....	117
Fotograma 30 - Detalhe de <i>Vertigo</i> (1958).....	118
Fotograma 31 - <i>One More Mile to Go</i> (1957)	119
Fotograma 32 - <i>Vertigo</i> (1960)	120
Fotograma 33 - <i>The Birds</i> (1963)	121
Fotograma 34 - O Bates Motel em <i>Psycho</i> (1960).....	124
Fotograma 35 - <i>Psycho</i> (1960).....	126
Fotograma 36 - <i>Manhattan</i> (1979).....	128
Fotograma 37 - <i>Picnic</i> (1955).....	130
Fotograma 38 - <i>The Lighthouse</i> (2019).....	131
Fotograma 39 - <i>La ley del Deseo</i> (1987).....	132
Fotograma 40 - Greta Garbo em <i>Anna Christie</i> (1930)	133
Fotograma 41 - <i>Twin Peaks</i> (1992)	134
Fotograma 42 - <i>Mulholland Drive</i> (2001).....	136
Fotograma 43 - <i>The Rain People</i> (1969).....	136
Fotograma 44 - <i>Carol</i> (2015).....	136
Fotograma 45 - Referência a <i>Office at Night</i> em <i>Twin Peaks</i> (2017)	137
Fotograma 46 - Referência a <i>Summer Evening</i> em <i>Twin Peaks</i> (2017)	138
Fotograma 47 - Referência a <i>Gas</i> em <i>Twin Peaks</i> (2017)	138
Fotograma 48 - Referência a <i>New York Movie</i> em <i>Twin Peaks</i> (2017).....	138
Fotograma 49 - Referência a <i>New York Movie</i> em <i>Inland Empire</i> (2006)	139
Fotograma 50 - Referência a <i>New York Movie</i> em <i>Pennies from Heaven</i> (1981)..	139
Fotograma 51 - Referência a <i>Nighthawks</i> em <i>Pennies from Heaven</i> (1981)	140
Fotograma 52 - Referência a <i>Nighthawks</i> em <i>The Simpsons</i> (1997)	141
Fotograma 53 - Referência a <i>Nighthawks</i> em <i>Glengarry Glen Ross</i> (1992)	142
Fotograma 54 - <i>Il fantasma dell'opera</i> (1998).....	144
Fotograma 55 – Referência a <i>Nighthawks</i> em <i>The Killers</i> (1946)	145
Fotograma 56 – Referência a <i>Nighthawks</i> em <i>The End of Violence</i> (1997).....	146
Fotograma 57 – <i>Paris, Texas</i> (1984).....	147
Fotograma 58 - <i>Paris, Texas</i> (1984).....	147

Fotograma 59 - <i>Paris, Texas</i> (1984).....	147
Fotograma 60 - <i>Paris, Texas</i> (1984).....	148
Fotograma 61 - Referência a <i>Summer Evening (1947)</i> em <i>Two or Three Things I Know about Edward Hopper</i> (2020)	149
Fotograma 62 – Referência a <i>Summertime</i> (1943) em <i>Two or Three Things I Know about Edward Hopper</i> (2020)	150
Fotograma 63 – Referência a <i>Gas</i> (1940) em <i>Two or Three Things I Know about Edward Hopper</i> (2020)	151
Fotograma 64 – Referência a <i>Excursion into Philosophy</i> (1959) em <i>Two or Three Things I Know about Edward Hopper</i> (2020).....	152
Fotograma 65 – Referência a <i>Excursion into Philosophy</i> em <i>Shirley – Visions of Reality</i> (2014).....	153
Fotograma 66 – Referência a <i>Western Motel</i> em <i>Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	156
Fotograma 67 - Referência a <i>Sunlight on Brownstones</i> em <i>Shirley – Visions of Reality</i> (2014).....	157
Fotograma 68 - Referência a <i>Chair Car</i> em <i>Shirley – Visions of Reality</i> (2014).....	158
Fotograma 69 - Referência a <i>Office at Night</i> em <i>Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	159
Fotograma 70 - Referência a <i>Hotel Room</i> em <i>Shirley – Visions of Reality</i> (2014) ..	160
Fotograma 71 - Referência a <i>New York Movie</i> em <i>Shirley – Visions of Reality</i> (2014)	161
Fotograma 72 - <i>Nighthawks</i> em <i>Night at the Museum: Battle of the Smithsonian</i> (2009)	162
Fotograma 73 – <i>Nighthawks</i> em <i>Hard Candy</i> (2005)	162
Fotograma 74 – <i>The 39 Steps</i> (1935)	167
Fotograma 75 - <i>Shadow of a Doubt</i> (1943)	169
Fotograma 76 – Jake observa Gloria, em <i>Body Double</i> (1984).....	170
Fotograma 77 - Gloria é observada por Jake, em <i>Body Double</i> (1984)	170
Fotograma 78 - A câmera adentra a janela – o voyeurismo em <i>Psycho</i> (1960).....	171
Fotograma 79 - A câmera adentra o buraco na cela – o voyeurismo em <i>The Wrong Man</i> (1956).....	171
Fotograma 80 - Norman Bates espia Marion em <i>Psycho</i> (1960).....	172

Fotograma 81 – O olho de Norman Bates espia Marion em <i>Psycho</i> (1960)	172
Fotograma 82 - Voyeurismo em <i>The 39 Steps</i> (1935)	173
Fotograma 83 - Voyeurismo em <i>Shadow of a Doubt</i> (1943)	173
Fotograma 84 - Blanche Tyler espiando a Mrs Rainbird em <i>Family Plot</i> (1976)	174

LISTA DE FUSÕES DO APÊNDICE

Fusão 1 - <i>Bertran in Hell</i> , de Gustave Doré [18--?] e <i>L'Inferno</i> , de Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe De Liguoro (1911)	203
Fusão 2 - <i>Saturno (devorando a un hijo)</i> , de Francisco Goya (1819-1823) e <i>El laberinto del fauno</i> , de Guillermo del Toro (2006)	203
Fusão 3 - <i>Der Kuss</i> , de Gustav Klimt, (1907-1908), <i>Shutter Island</i> , de Martin Scorsese (2010) e figurino do <i>Bram Stoker's Dracula</i> , de Francis Ford Coppola (1992)	204
Fusão 4 - <i>Jeune homme nu assis au bord de la mer</i> , de Hippolyte Flandrin (1837) e <i>There will be blood</i> , de Paul Thomas Anderson (2007)	204
Fusão 5 - <i>Hotel Room</i> , de Edward Hopper (1931) e <i>Mulholland Drive</i> , de David Lynch (2001)	205
Fusão 6 - <i>Summer Evening</i> , de Edward Hopper (1947) e <i>Picnic</i> , de Joshua Logan (1955)	205
Fusão 7 - <i>Reclining Nude</i> , de Edward Hopper [1924-1927] e <i>Il fantasma dell'opera</i> , de Dario Argento (1998)	206
Fusão 8 - <i>Room in New York</i> , de Edward Hopper (1932) e <i>Shirley – Visions of Reality</i> , de Gustav Deutsch (2014)	206
Fusão 9 - <i>Night Windows</i> , de Edward Hopper (1928) e <i>Rear Window</i> , de Alfred Hitchcock (1954)	207
Fusão 10 - <i>Compartiment C, Car 293</i> , de Edward Hopper (1938) e <i>The 39 Steps</i> , de Alfred Hitchcock (1935)	207
Fusão 11 - <i>House by the Railroad</i> , de Edward Hopper (1925) e <i>Psycho</i> , de Alfred Hitchcock (1960) ¹	208
Fusão 12 - <i>House by the Railroad</i> , de Edward Hopper (1925) e <i>Psycho</i> , de Alfred Hitchcock (1960) ²	208

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 EDWARD HOPPER	23
1.1 Biografia	23
1.2 A obra hopperiana	37
1.3 Aspectos da psicanálise na obra hopperiana	43
2 ASSOCIAÇÕES ENTRE CINEMA E PINTURA	64
2.1 Fundamentos da representação da imagem pictórica e fílmica	64
2.2 Aplicabilidade das relações entre pintura e cinema	86
3 EDWARD HOPPER E O CINEMA	102
3.1 Hopper, um apreciador da sétima arte	102
3.2 O voyeurismo e a metáfora do olhar na mise en scène hopperiana	108
3.3 Outras referências à obra de Hopper no cinema	117
3.4 Contextos da representação da obra hopperiana no cinema	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS	178
APÊNDICE: Fusões de imagens	203
APÊNDICE 2: Informações adicionais sobre as obras utilizadas	209

INTRODUÇÃO

Em minha trajetória como realizadora cinematográfica, atuei majoritariamente nos departamentos de produção e produção executiva, e sempre me interessei por outras funções desempenhadas pelos departamentos de arte e fotografia. Também defendo que o cinema é como um organismo humano que funciona simultaneamente por diversos sistemas, todos dependentes entre si. O trabalho de um diretor de arte influencia diretamente o trabalho do diretor de fotografia, e vice-versa. Um exemplo disso é o chamado efeito moiré, que é uma interferência que faz a imagem ficar falhada, devido a possíveis sobreposições de padrões (a imagem do vídeo é formada por pixels alinhados e quando capturamos uma estampa de listras ou xadrez, os padrões sobrepostos podem causar desconforto em alguns espectadores). Além disso, os materiais utilizados na composição da cena refletem a luz de forma diferente, então é importante avaliar esses aspectos ao se construir um cenário ou figurino. A iluminação de uma cena, construída pelo departamento de fotografia, influencia diretamente na paleta de cores que o departamento de arte determinou para a cena, podendo causar inclusive um efeito oposto em relação ao objetivo do Diretor de Arte e prejudicar o trabalho dos realizadores. Por isso, sempre busquei pesquisar e me aperfeiçoar em diversos detalhes da construção fílmica, tendo em vista a infinidade de recursos expressivos que o meio audiovisual possibilita ao realizador. Tal pesquisa sempre me trouxe imenso prazer, tendo em vista meu interesse pelas artes plásticas. Essa pesquisa comprovou que o cinema comunica através da linguagem de outras artes, como a música e a pintura. O processo de criação, no cinema, ao menos para mim, sempre partiu da referência de outros artistas, cineastas ou não. Muitos filmes são inspirados em uma poesia ou em uma gravura. A emoção sentida ao se deparar com uma obra de arte qualquer, por si só, pode ser inspiração suficiente para criar uma narrativa cinematográfica. Desde que me propus a fazer o mestrado, eu tinha em mente o desejo de investigar a relação entre as artes, principalmente o cinema e a pintura. Inicialmente, minha pesquisa não se voltava para nenhum artista em específico. No entanto, sempre apreciei a obra de Edward Hopper, assim como outros cineastas o fazem, explicitamente. David Lynch, Hitchcock, Almodóvar, Kaurismäki, todos estes já basearam algo de seu trabalho nas pinturas de Hopper.

Hopper é considerado o pai do realismo americano e essa definição sempre me intrigou. Segundo Kranzfelder (2003), o próprio Hopper dizia não concordar com o alvoroço a respeito da “Cena Americana”. O artista falava sobre um caráter sentimental ao produzir suas obras, mais do que puramente retratar o que via.

Como entusiasta por estudar diversos temas referentes à Psicologia tais como seus fundamentos epistemológicos e históricos, fenômenos e processos psicológicos básicos, a psicologia analítica, psicologia aplicada à comunicação, bem como os temas relativos à teoria psicanalítica, dos quais cito: noções de consciente, subconsciente e inconsciente; repetição e transferência, interpretação dos sonhos, as instâncias psíquicas (id, ego e superego), a teoria sexual, sublimação e complexos e o princípio do prazer e de desprazer; a teoria das pulsões e do instinto; sempre busquei compreender a associação de cores, formas, signos e símbolos com as artes plásticas e o cinema. Um vaso de flores, em uma pintura, pode representar algo além de um mero receptáculo para flores ou um objeto decorativo. O mesmo vaso pode ser uma representação fálica, ou mesmo do vazio emocional ou de algum outro sentimento experimentado pelo artista. Assim, me propus a investigar o que pode existir de significado implícito na obra de Hopper e a que esses significados interessam ao cinema.

O objetivo principal deste trabalho é analisar o pictórico hopperiano¹ e suas influências no espaço fílmico e investigar o que existe na obra hopperiana em específico que gera interesse a diversos realizadores de obras cinematográficas e como esse interesse influencia na produção de tais obras. Além disso, pretende-se discutir as relações entre pintura e cinema; investigar os sentidos criados a partir do diálogo entre uma obra e outra; identificar o contexto aceptivo em que as obras hopperianas são retratadas no cinema e interpretar tais imagens/estratégias pictóricas e fílmicas em termos de conotação, gênero e linguagem, buscando conceituar a *mise en scène* hopperiana. A *mise en scène*, como afirma Junior (2010), é um conceito polivalente, e cuja manifestação concreta no espaço fílmico é de difícil percepção. Junior (2010, p.8) afirma que a *mise en scène* é a essência do filme:

¹ Relativo ao pintor estadunidense Edward Hopper (1882-1967) ou à sua obra.

“(…) A mise en scène é nosso passaporte para o mundo do filme, nosso meio de fascinação perante a arte da escrita luminosa do movimento. Mas é também, como Jacques Rivette não deixará de salientar, um pensamento-em-ação, a encarnação de uma ideia, um movimento discursivo do pensamento e da percepção.” (JUNIOR, 2010, p.8)

Me utilizo, nesta dissertação, do conceito da *mise en scène* como o ato de se traduzir um pensamento em ação dentro do filme. O termo, nascido no teatro, serve de fundamento para o cinema e sua linguagem e se traduz no espaço fílmico representado. Para Aumont (2001), o espaço fílmico se define por diversos elementos: o plano, em que o espaço se compara ao pictórico; a cena, que se refere à coerência entre os planos e à percepção do espaço pelo espectador; na sequência e na montagem, que definem o espaço narrativo. Para Aumont (2001, p.79), “a noção da *“mise-en-scène”* guarda o vestígio do valor espacial da cena”. Assim, faz-se necessário analisar os elementos espaciais da obra de Hopper, a fim de discutir suas relações com o espaço fílmico. Para isso, faz-se necessário compreender os conceitos do quadro e do enquadramento (ou campo), e do fora-de-quadro, fora-de-campo (ou extracampo) ou até mesmo do chamado *surcadrage*, ou “sobreenquadramento”. Todas essas definições são apresentadas por Aumont em seu *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2001), que afirma que a noção de quadro surge com a pintura, mas os termos enquadrar ou enquadramento são advindos do cinema. O quadro se refere ao limite físico da pintura ou do filme, isolando a obra do mundo, de forma simbólica. O quadro define, assim, o que existe dentro e fora da obra. O enquadramento (o campo fílmico) se refere à maneira com a qual se filma os valores expressivos do quadro. Aumont (2001) afirma que o fora-de-quadro, por exemplo, situa elementos não visíveis no quadro ao campo/quadro. Esse vínculo pode se dar de formas sonoras, narrativas ou mesmo visuais. Um elemento não representado em sua totalidade, as entradas e saídas de personagens pelas margens do quadro e o olhar de um personagem para fora do quadro são elementos do fora-de-campo estão presentes nas obras de Hopper. Aumont (2001, p.133) apresenta alguns conceitos de Noël Burch em *Práxis do Cinema* (1969): o “fora-de-campo concreto” e “fora de campo imaginário”, em que, respectivamente, o espectador compreende elementos não presentes no quadro e que foram outrora exibidos e, quando os mesmos não foram exibidos. O fora de campo imaginário se faz

frequentemente presente em Hopper, assim como o sobre-enquadramento, onde existe um quadro dentro de outro quadro, podendo ser delimitado por elementos como portas, janelas, espelhos, dentre outros.

Para a realização deste trabalho, se fizeram necessárias a pesquisa e análise advindas de um diálogo entre as artes plásticas e o cinema, baseando-se no princípio de que “o cinema sucede a pintura como dispositivo de tradução simbólica das maneiras de ver e de olhar o mundo”, como afirmado por Jacques Aumont em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema* (AUMONT, 2001). Assim, essa temática se mostra relevante, tendo em vista a importância da continuidade deste diálogo entre a pintura e o cinema, onde certas qualidades técnicas e estéticas dos filmes se baseiam no pictórico, nas técnicas de luz e sombra, cor e composição para denotar significação.

As representações interartes, como podem ser consideradas tais apropriações da pintura no cinema, se fazem como um método de edificação de ambas as obras, além de estabelecer um diálogo que nos remete a tais obras, mas que não se limita a isso, criando assim um terceiro olhar, inexistente antes dessa relação.

Como metodologia de pesquisa, foi essencial o levantamento bibliográfico acerca da biografia de Edward Hopper, a fim de conhecer o artista e analisar as suas obras. Além disso, fez-se necessário pesquisar sobre as teorias intermediáticas, as implicações pictóricas e fílmicas e as relações entre elas para subsidiar uma discussão entre as obras de Edward Hopper e suas possíveis reproduções ou referências a estas no cinema.

O primeiro capítulo, “Edward Hopper” contempla a biografia do autor, como sua data e local de nascimento, bem como referências familiares, do surgimento e evolução do seu interesse pela arte, além de sua formação como artista. São analisados também os aspectos gerais de sua obra acerca de recursos e técnicas utilizadas, aplicação de cores, luzes e sombras, além das temáticas recorrentes em sua obra, aspectos da psicanálise em sua obra, a representação da figura humana e dos espaços hopperianos, além de aspectos que correlacionam a obra de Hopper à subjetividade. São apresentadas imagens de algumas de suas obras para auxiliar na compreensão dos conceitos explorados no capítulo.

O segundo capítulo, intitulado “Associações entre Cinema e Pintura”, apresenta fundamentos teóricos da representação da imagem pictórica e fílmica, buscando interpretar as relações entre o cinema e a pintura, considerando o contexto histórico e a visão de mundo dos artistas, além de identificar em quais aspectos uma arte influencia a outra. Outro ponto considerado nesse capítulo é a criação de uma terceira imagem ou interpretação ao se comparar duas obras de arte. Para ilustrar esses conceitos, também são apresentadas imagens pictóricas e fílmicas que se relacionam entre si.

O terceiro capítulo da dissertação, “Edward Hopper e o Cinema” é dedicado a investigar a influência do cinema na obra de Hopper. Edward Hopper foi, como ele próprio cita, um espectador ávido do cinema, influenciado, principalmente por Godard e pelas produções hollywoodianas das décadas de 1930 e 1940. (RENNER, 1992; KRANZFELDER, 2003). O capítulo também trata da influência das obras hopperianas no cinema, como demonstrado através de análises de imagens fílmicas e pinturas de Hopper. A influência do cinema em suas pinturas é tão notória quanto o caminho inverso. Contudo, tal influência no fílmico se faz ainda mais incontestável através da cuidadosa observação do espectro humano em que se fomenta a obra de Hopper. Os conceitos e características retratados em suas pinturas em nível de forma técnica, como por exemplo seus estudos de luz, composição e cores, tanto quanto em nível de conteúdo, como a atmosfera fantasmagórica que retrata a solidão humana, se tornam presentes e essenciais a diversas obras cinematográficas, bem como a suas interpretações e, por fim, acabam por reconfigurar a si mesmas, as obras originais, em sua expertise e conceito.

A seguir, as Considerações Finais, com sugestão para investigações futuras e as Referências utilizadas nesta dissertação.

O Apêndice 1, após as considerações, contém imagens produzidas pela autora a fim de ilustrar a semelhança entre algumas obras citadas. Considerando o grande volume de obras (pinturas, fotografias e filmes) utilizadas nesta dissertação, o Apêndice 2, por sua vez, compreende uma tabela que relaciona as seguintes informações sobre as obras: nome do autor/diretor, ano de produção/lançamento, títulos em idioma original (como utilizado no texto) e títulos traduzidos para o português brasileiro e tem por finalidade facilitar a identificação das obras tendo em vista que neste trabalho elas foram referenciadas por seu nome original, em língua

estrangeira. Além disso, na versão virtual deste documento, foram incorporados *hyperlinks* em todas as imagens, direcionando para suas respectivas páginas *web*, em que é possível visualizar cada uma delas em alta resolução, além de nota de rodapé contendo o link para visualização das imagens.

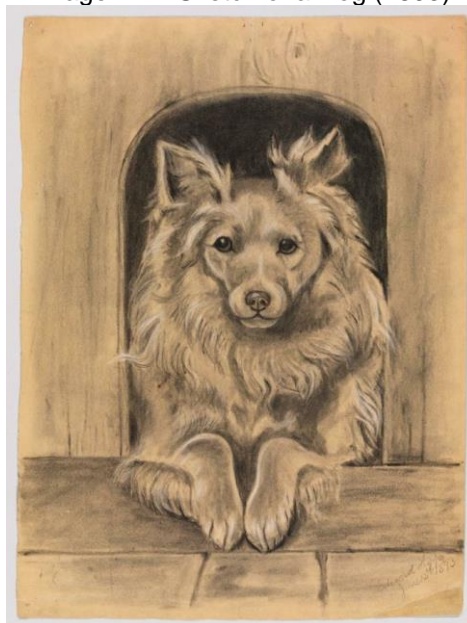
1 EDWARD HOPPER

1.1 Biografia

Em 22 de julho de 1882, o pintor Edward Hopper nasceu em sua casa² em Nyack, no Estado de Nova Iorque, sendo o segundo filho³ em uma família de classe média dos Estados Unidos da América. À época em que Hopper nasceu, sua cidade possuía cerca de 400 habitantes. Em sua infância, Hopper passava grande parte de seu tempo livre com seus amigos nas docas do rio Hudson⁴ e sempre gostou de nadar e pilotava e construía barcos. (LEVIN, 1998, p.4).

De acordo com alguns de seus biógrafos, como Gail Levin (1998) e Ivo Kranzfelder (2003), com apenas cinco anos de idade Hopper já demonstrava bastante interesse em desenhar. Seu talento era reconhecido e incentivado pelos pais, que o presentearam com um cavalete para desenho e pintura. Na caixa do cavalete, Hopper escreveu, profeticamente: *would be artist* (possível artista).

Imagem 1 - Sketch of a Dog (1893)



Fonte: HOPPER, Edward. Sketch of a Dog, 1893, carvão e giz branco sobre papel, 37.9 x 28.1 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest⁵

² Atualmente, a casa em que Hopper nasceu e cresceu funciona como um Centro Cultural Comunitário, o Edward Hopper House Art Center, aberto à visitação.

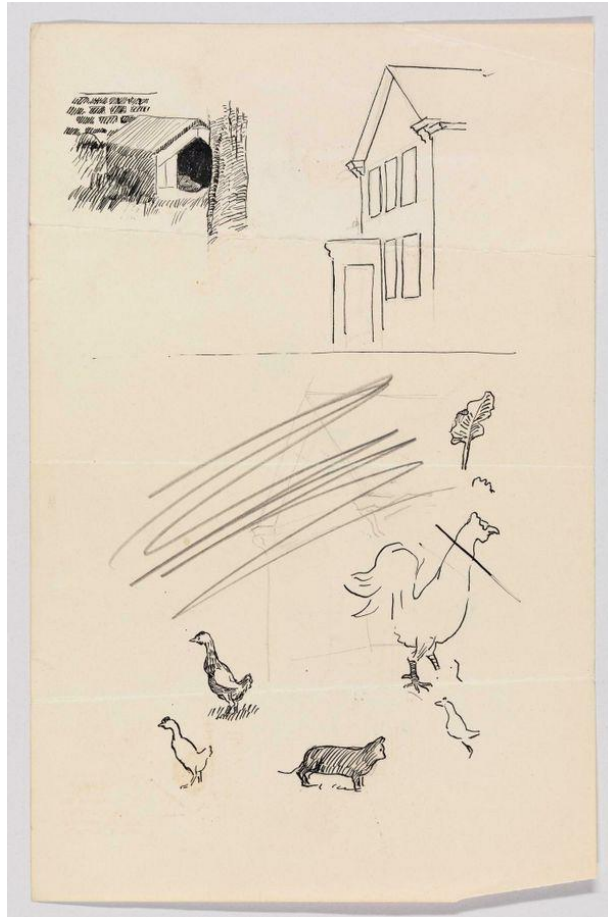
³ A irm a de Edward, Marion Louise Hopper, nasceu em 8 de agosto de 1880.

⁴ O Rio Hudson foi uma paisagem retratada por diversas vezes nas pinturas de Edward Hopper.

⁵ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/9248>.

Aos dez anos de idade, o artista já começava a trilhar seu caminho, assinando suas próprias obras, e começou a estudar desenho através de livros e revistas sobre o tema. Seus trabalhos dessa época revelavam intenso cuidado com a luz, um aspecto que permaneceu importante para ele por toda a vida. Hopper praticava constantemente, desenhando animais, formas geométricas e objetos e cenas de seu cotidiano (Imagens 1, 2 e 3). Sua família já percebia seu talento e inclusive comparava o desempenho artístico de Hopper com o de sua irmã, Marion, que não possuía a mesma habilidade ou técnica do irmão mais novo, o que os fazia acreditar que Edward possuía mais aptidão artística que o esperado para sua idade (LEVIN, 1998).

Imagem 2 - *Sketches of Doghouse, House Façade, Leaf, Chickens, and Cat* (1892-1895)



Fonte: HOPPER, Edward. *Sketches of Doghouse, House Façade, Leaf, Chickens, and Cat*, 1892-1895, lápis grafite e caneta sobre papel, 22.5 x 14.4 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest ⁶

⁶ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/21323>.

Imagem 3 - *Cylinder* (1894)

Fonte: HOPPER, Edward. *Cylinder*, 1894, carvão sobre papel, 37.9 x 27.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest ⁷

Hopper, assim como sua mãe e sua irmã, estudou em uma escola particular e, dada sua natureza curiosa e competitiva, tinha boas notas na infância. Segundo Levin (1997), em 1890, aos sete anos de idade, Hopper recebeu uma nota baixa em matemática, mas tendo em vista suas notas máximas em geografia, leitura, soletração, pontualidade e comportamento, sua média geral era de noventa e oito pontos. Entretanto, no ensino médio, Hopper já não obteve o mesmo êxito. Ele recebeu apenas menções honrosas pelo seu desempenho nas disciplinas de geometria plana e desenho. Embora não tivesse aulas de artes nas escolas em Nyack, sua habilidade ao desenhar lhe foi útil nas aulas de zoologia ou quando, ao se deparar com uma pergunta em uma prova, ele ilustrou sua resposta, impressionando sua professora.

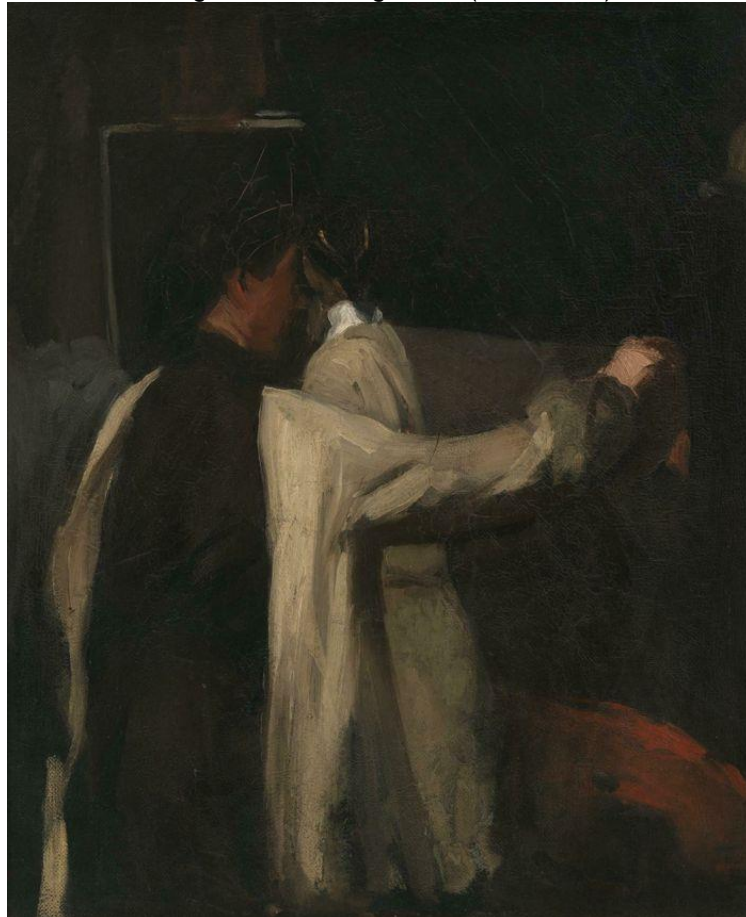
No Ensino Médio Profissionalizante, ele demonstrou interesse em abandonar os estudos formais para se dedicar às artes plásticas. A iniciativa teve

⁷ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/9408>.

apoio de seus pais, com ressalvas: para garantir sua maior estabilidade financeira, incentivaram que Hopper se tornasse ilustrador, enveredando-se por caminhos da arte comercial, já que a carreira como pintor poderia ser incerta, no que se tratava de garantir seu sustento.

Dessa forma, no século XX, no ano de 1900, Edward Hopper iniciou seus estudos em Ilustração com ênfase em grafismo, na Correspondence School of Illustrating de Nova Iorque. Depois de ter concluído o seu primeiro ano acadêmico, ele começou seus estudos em pintura, na New York School of Art⁸, tendo sido pupilo de William Merritt Chase, um dos mais importantes pintores impressionistas dos Estados Unidos. Este professor foi seu instrutor na técnica da pintura a óleo. Desde suas primeiras experiências com a pintura a óleo, Hopper fazia uso de uma paleta de cores escura (Imagens 4 e 5).

Imagem 4 - *Painting Class* (1903-1906)



Fonte: HOPPER, Edward. *Painting Class*, 1903-1906. Pintura, óleo sobre tela, 56.7 x 47 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest⁹

⁸ A *New York School of Art* passou a se chamar Parsons *The New School of Design*.

⁹ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6018>.

Imagem 5 - *Studies of Hands* (1905–1906)

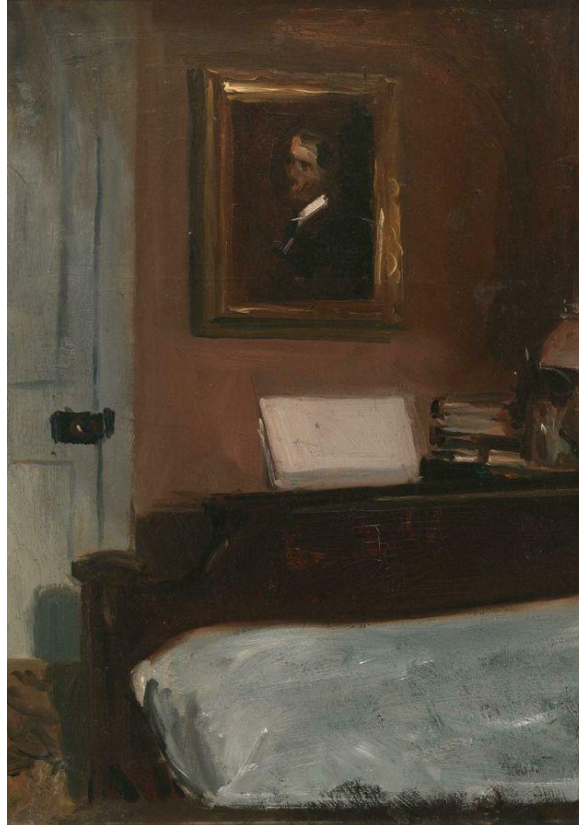
Fonte: HOPPER, Edward. *Studies of Hands*, 1905–1906. Pintura, óleo sobre madeira, 42.9 x 31.1 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest ¹⁰

Outro de seus professores foi Robert Henri, que também foi seu tutor. Ele teve grande influência no estilo hopperiano. Henri encorajou Edward Hopper a usar a arte de forma diferente da qual Hopper havia tido contato até o momento, incentivando o pupilo a perceber arte e beleza mesmo nas cenas mais comuns. O professor costumava dizer que “Não é o assunto que interessa, mas como você se sente a respeito dele” (MARKER, 1989, p. 90), incentivando Hopper a preferir retratar o que lhe interessava na vida e como isso o afetava, a despeito do que era ensinado nas escolas de arte da época. Entre 1905 e 1906, Hopper produziu um quadro intitulado *The Artist's Bedroom, Nyack* (Imagem 6) que ilustra o interesse de Hopper por retratar temas e espaços que normalmente são considerados ordinários. Nessa mesma imagem (6) é possível observar afixado na parede de um quarto um quadro que se assemelha com *Selfportrait* (1903), um auto retrato de Edward Hopper. Ainda nesse

¹⁰ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6062>.

mesmo período, a revista especializada em arte *The Sketch Book*, viria a publicar uma matéria sobre sua escola de pintura em Nova Iorque. No rol dos trabalhos que foram apresentados na publicação, figurava uma das obras de Hopper (KLANZFELDER, 2006).

Imagem 6 - *The Artist's Bedroom, Nyack* (1905-1906)



Fonte: HOPPER, Edward. *The Artist's Bedroom, Nyack*, 1905-1906. Pintura, óleo sobre linho, 35.6 x 25.4 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest ¹¹

Em 1906, ele finalizou seus estudos e viajou pela primeira vez para Paris. Na capital francesa, teve contato com exposições de grandes artistas impressionistas e pós-impressionistas como Paul Cézanne, Paul Gauguin e Henri Matisse. Durante esse período, Hopper elaborou diversos trabalhos com a aquarela¹² (Imagens 7 e 8) e, sob influência de Henry Bruce, um discípulo de seu tutor, Robert Henri, Hopper iniciou a sua chamada fase impressionista, adotando uma paleta de cores mais clara com a que costumava trabalhar. “Cheguei em Paris numa altura em que o pontilhismo [quer dizer, impressionista] terminava. Deixei-me influenciar por esse movimento,

¹¹ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6064>.

¹² Também chamada de “aquarela”, pintura na qual os pigmentos se encontram suspensos ou dissolvidos em água.

talvez convencido de que era esse o objetivo da minha viagem." (HOPPER *apud* KRANZFELDER, 2003, p. 19)

Imagem 7 - *L'Année Terrible: On the Rooftops* (1906)



Fonte: HOPPER, Edward. *L'Année Terrible: On the Rooftops*, 1906. Pintura, aquarela e caneta tinteiro, 55.1 x 37.5 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest¹³

Imagem 8 - *Woman at Café Table* (1906-1907)



Fonte: HOPPER, Edward. *Woman at Café Table*, 1906-1907. Pintura, aquarela e grafite, 50.6 x 37.8 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest¹⁴

¹³ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6914>.

¹⁴ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6931>.

Imagem 9 - *Le Parc de Saint-Cloud* (1907)



Fonte: HOPPER, Edward. *Le Parc de Saint-Cloud*, 1907. Pintura, óleo sobre tela, 60.3 x 73.5 cm, Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest ¹⁵

Imagem 10 - *Le Pont des Arts* (1907)



Fonte: HOPPER, Edward. *Le Pont des Arts*, 1907. Pintura, óleo sobre tela, 60.2 x 73.2 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest¹⁶

Hopper passou um ano na Europa, tendo visitado também Londres e Amsterdã, onde se impressionou pelo trabalho de Rembrandt. O estadunidense teria dito, em uma carta à sua mãe datada em 27 de julho de 1907, que a *Ronda Noturna*,

¹⁵ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6040>.

¹⁶ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/5894>.

de 1642, era a obra de arte mais impressionante que ele havia visto até então. (LEVIN, 1997).

Um ano mais tarde, de volta aos Estados Unidos da América, Hopper começou a trabalhar como ilustrador publicitário para a Sherman & Brian, se dedicando à pintura somente durante o seu tempo livre. Mesmo assim, em 1908, ele conseguiu realizar sua primeira exposição de arte, junto a outros antigos discípulos de seu professor e tutor Robert Henri. Os trabalhos expostos na ocasião eram três quadros a óleo dentre eles *Le parc de Saint-Cloud* (1907, Imagem 9) e *Le Pont des arts* (1907, Imagem 10), e uma ilustração.

Hopper voltou à França em 1909 e, novamente, em 1910, estendendo sua visita à Espanha, sendo essa a sua última viagem à Europa. Depois desse momento, Hopper nunca mais iria deixar os Estados Unidos da América. Nesse período, o pintor tornou a utilizar sua antiga paleta de cores, mais escura, com a qual se sentia mais confortável. “Eu me cansei daquilo [a paleta clara]. Os últimos trabalhos que fiz em Paris, se parecem muito mais com as coisas que faço agora”. (HOPPER *apud* LEVIN, 1997, p. 66). Porém, segundo O'Doherty (1996), Hopper disse futuramente que levou mais de dez anos para superar a Europa.

Imagem 11 - *Le Bistro or The Wine Shop* (1909)



Fonte: HOPPER, Edward. *Le Bistro or The Wine Shop*, 1909. Pintura, óleo sobre tela, 61 x 73.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest¹⁷

¹⁷ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6073>.

Na segunda década do século XX, a partir do ano de 1910, Hopper participou de uma série de exposições coletivas no MacDowell Club, de curadoria de Robert Henri, em Nova Iorque. Em 1913, o pintor expôs na *Armory Show*, uma relevante exposição internacional de arte moderna, composta por cerca de 1600 obras, das quais dois terços eram trabalho de outros artistas estadunidenses. Foi nessa exposição que Hopper vendeu pela primeira vez uma de suas obras, *Sailing* (1911, (Imagem 12). A venda lhe rendeu duzentos e cinquenta dólares. Nos anos seguintes, Hopper teve a oportunidade de expor seu trabalho em diversas outras exposições coletivas. Entretanto, não teve muito sucesso mercantil com seu trabalho e *Sailing* (1911) foi sua única obra comercializada num período de dez anos.

Imagem 12 - *Sailing* (1911)



Fonte: HOPPER, Edward. *Sailing*, 1911. Pintura, óleo sobre tela, 60.9 x 73.6 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.¹⁸

Em 1915, iniciou os seus trabalhos com água-forte¹⁹. Em 1918 foi organizada uma mostra competitiva de cartazes ilustrados sobre a guerra. O trabalho produzido por Hopper, intitulado *Smash the Hun!* (1918) foi o vencedor. Apesar da sua falta de apreço e quase desprezo pela ilustração, chama a atenção que essa obra foi a que, de fato, impulsionou a sua carreira. Em função do reconhecimento recebido, nesse período o pintor volta a ter suas obras comercializadas, sendo na maioria gravuras em água-forte. Não obstante, suas vendas não somavam valores expressivos e,

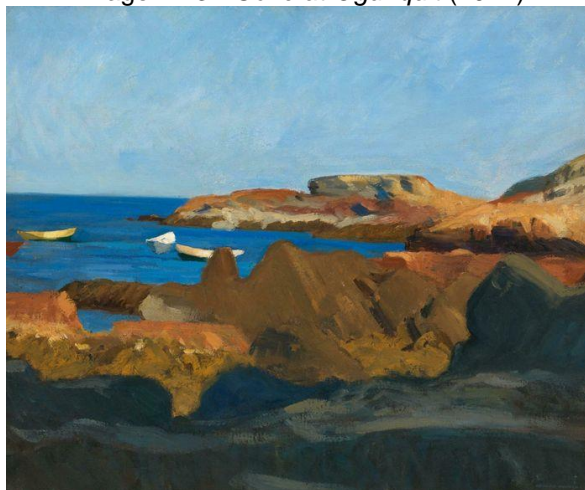
¹⁸ Disponível em <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/sailing-1911>.

¹⁹ Modalidade de gravura feita utilizando uma matriz de metal em que a imagem é conseguida por meio de corrosão.

ainda que seu interesse pela água-forte tenha lhe rendido atenção, especialmente de críticos e outros profissionais da mesma área (tendo sido publicados, em 1922 e 1924, alguns artigos sobre esses trabalhos), após cinco anos, o artista passou a se dedicar às pinturas a óleo, abandonando as gravuras. (KRANZFELDER, 2006, p. 13).

A primeira exposição consagrada do artista aconteceu em 1920, no clube em que o mesmo fundou em Nova Iorque junto a outros artistas, o Whitney Studio Club, onde artistas independentes expunham seus trabalhos. Na exposição, Hopper participou apresentando uma série de pinturas a óleo, produzidas durante os períodos que passara em Paris, quando o artista ainda fazia uso de uma paleta de tons mais claros, em contrapartida com a densidade dos tons escuros pelo qual seu trabalho é reconhecido atualmente. Embora tenha exposto, até 1922, obras com temáticas parisienses inspiradas em seus períodos de estadia na capital francesa e no contato com a arte europeia, Hopper se voltou para a pintura de cenários e temas estadunidenses, extremamente locais à sua realidade e repletos de conexão com sua vida e raízes, se permitindo se encantar com a beleza cotidiana natural da paisagem que o cercava. Expressivamente entusiasmado pelo magnetismo do estonteante litoral rochoso do Maine, cuja costa é repleta de faróis e onde, à época, Edward Hopper passava os verões, o artista passa a pintar incessantemente as paisagens da região, que desempenham importante papel na sua obra futura. (Imagens 13 a 16)

Imagem 13 - *Cove at Ogunquit* (1914)



Fonte: HOPPER, Edward. *Cove at Ogunquit*, 1914. Pintura, óleo sobre tela, 62.2 x 74.6 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest²⁰

²⁰ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/5903>.

Imagem 14 - *The Dories, Ogunquit* (1914)



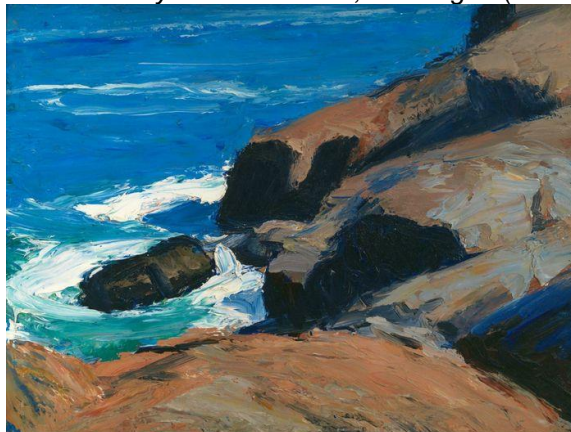
Fonte: HOPPER, Edward. *The Dories, Ogunquit*, 1914. Pintura, óleo sobre tela, 61.6 x 74.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest²¹

Imagem 15 - *Blackhead, Monhegan* (1916-1919)



Fonte: HOPPER, Edward. *Blackhead, Monhegan*, 1916-1919. Pintura, óleo sobre madeira, 24.1 x 33 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest²²

Imagem 16 - *Rocky Shore and Sea, Monhegan* (1916-1919)



Fonte: HOPPER, Edward. *Rocky Shore and Sea, Monhegan*, 1916-1919. Pintura, óleo sobre madeira, 24.4 x 33 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest²³

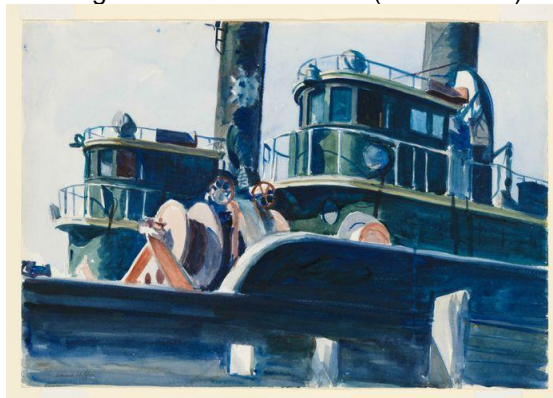
²¹ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/5904>.

²² Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6110>.

²³ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6104>.

No ano de 1923, tendo abandonado a água-forte, Edward Hopper torna a elaborar obras com a aquarela (Imagens 17 e 18), material com o qual não havia trabalhado desde suas estadias no continente europeu. Assim, ele se reaproximou de Josephine Verstill Nivison, uma artista de aquarelas que foi uma condiscípula de Robert Henri. Nivison já desfrutava de algum reconhecimento por suas obras e frequentemente expunha seu trabalho no Museu do Brooklyn. Impressionada com as novas obras de Hopper, e atentando para a possibilidade de lhe conceder espaço no mercado que já a havia recebido com certo destaque, ela chamou a atenção dos curadores e organizadores para a produção do pintor. Com o apoio da aquarelista, o trabalho de Hopper ganhou os holofotes e a atenção da crítica a partir desse momento e as obras de Nivison perderam espaço com o destaque conquistado por Hopper.

Imagem 17 - *Two Trawlers* (1923–1924)



Fonte: HOPPER, Edward. *Two Trawlers*, 1923-1924. Pintura, aquarela e grafite, 35.2 x 50.6 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest²⁴

Imagem 18 - *Reclining Nude* (1924-1927)



Fonte: HOPPER, Edward. *Reclining Nude*, 1924-1927. Pintura, aquarela e grafite, 35.2 x 50.5 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest²⁵

²⁴ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6834>.

²⁵ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6832>

Mesmo com o fato de que o avanço do trabalho de Hopper tenha causado proporcionalmente grande impacto negativo na carreira de Nivison, os dois se casaram em 9 de julho de 1924 e viveram até o fim de suas vidas no mesmo apartamento em Washington Square North, alugado por Edward desde 1913. Jo Hopper, como passou a ser chamada, foi responsável pelo maior e mais importante acervo de documentos e informações acerca de Edward Hopper e seu trabalho, grande parte através de seus diários. Josephine era não somente sua parceira em matrimônio, mas também na arte. Ela posou como modelo para diversas das obras de Hopper e manteve registros precisos dos processos artísticos de seu marido, dos quais participava ativamente.

Fotografia 1 - Edward e Jo Hopper (1933)



Fonte: Louise Dahl-Wolfe, Edward e Jo Hopper, © 1989 Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents / Artists Rights Society (ARS), New York²⁶

²⁶ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/12734>.

Em 1924, pela primeira vez, Hopper apresentou seu trabalho em uma exposição individual, em uma galeria de arte comercial. Na ocasião, todas as obras expostas no evento foram vendidas, além de cinco outras de seu acervo. Em função do sucesso dessa exposição, Hopper pôde finalmente abandonar a carreira de ilustrador comercial – que, apesar de ter garantido ao artista retorno financeiro, era considerada por ele como extremamente desagradável. Ele próprio afirmava que nunca trabalhara mais de três dias por semana como ilustrador, para poder ter tempo de se dedicar ao que realmente amava, a pintura. (KRANZFELDER, 2006, p. 15)

Em 1934, uma década após contraírem matrimônio, os Hopper mandaram construir uma casa com ateliê no estado de Massachusetts, onde passariam todos os seus verões futuros, observando e se permitindo serem inspirados pelas paisagens da região pelo resto de suas vidas. A partir desse período, pouco se notam quaisquer mudanças essenciais, tanto na obra artística quanto na vida pessoal de Edward Hopper, tendo encontrando sua assinatura como artista, bem como uma forma de externalizar o que sentia através de seu trabalho.

Entre 1941 e 1955 o pintor cruzou os Estados Unidos da América cinco vezes, no seu próprio carro, comprado em 1927 com os mil e quinhentos dólares arrecadados na venda de um único quadro, *Two on The Aisle*, datado do mesmo ano. Essa obra, atualmente, faz parte do acervo do Toledo Museum of Art. Durante as travessias que fez por seu país natal, Hopper se viu atraído pelas paisagens estadunidenses, letreiros em neon, hotéis vazios e janelas, tendo estes sido alguns dos elementos a que dedicava sua atenção com mais frequência, fazendo com que o artista tivesse reproduzido esses espaços/objetos por toda sua vida em sua obra.

A partir dos 42 anos de idade, Hopper pintou utilizando repetidamente o mesmo estilo até o fim de sua vida, aos 84 anos de idade. Faz-se necessário, então, estudar certos aspectos de suas pinturas para entender como as mesmas refletem a essência de sua obra.

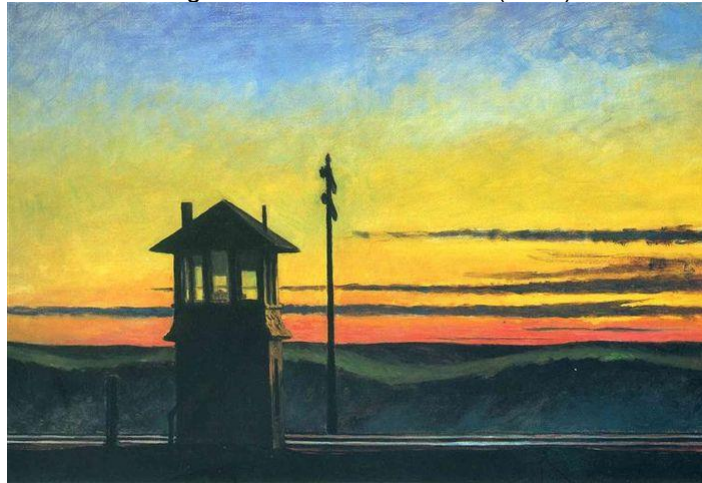
1.2 A obra hopperiana

Alguns dos temas retratados por Edward Hopper ainda em suas primeiras obras se repetiram com notória frequência ao longo de sua longa carreira como pintor.

A representação das paisagens naturais sob interferência ou em harmonia com a ação do homem e a presença do ser humano são os principais exemplos de temas repetidamente retratados pelo artista.

Em *Railroad Sunset* (1929, Imagem 19) está retratada a linha do trem como sendo uma fronteira física que divide o ponto de vista do espectador e a natureza ali posta. As cores expressivas e claras dirigem o olhar do espectador para a natureza, em contraste com a construção pouco iluminada e com bem menos destaque. Dessa forma, o espaço de intervenção humana é representado de forma sutil e tímida, quase que abandonado, tanto no universo em que ele existe quanto na observação do espectador. A interferência humana nessa obra não se sobrepõe à paisagem natural, mas, sim, a complementa.

Imagem 19 - *Railroad Sunset* (1929)



Fonte: HOPPER, Edward. *Railroad Sunset*, 1929. Pintura, óleo sobre tela, 74.5 x 122.2cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest²⁷

A linha férrea brilha sob a incidência da luz do sol. Dessa maneira, o espectador é convidado a prolongar seu olhar para além do quadro, ou mesmo para outra realidade, para onde a linha férrea se estende. Esse tipo de deslocamento do olhar (e da imaginação) do espectador para o além-quadro é muito comum nas obras de Hopper.

Muitas vezes, a representação dessa dualidade entre a natureza e a civilização ou simplesmente entre dois espaços distintos se dá por meio da separação de ambientes pelas janelas frequentemente retratadas em suas obras, através das quais os personagens observam algo. Não obstante, existem obras de Hopper em que

²⁷ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/5874>.

os espaços internos e externos não se diferenciam com muita clareza, já que não existe uma demarcação clara e bem definida entre eles. Na aquarela intitulada *Boy and Moon* (1906-1907, Imagem 20), por exemplo, o pintor deixa os ambientes se fundirem e é como se a paisagem observada pelo rapaz existisse dentro e fora do quadro. O quadro *East Side Interior* (1922, Imagem 21) também possui uma composição muito parecida. Uma mulher observa a janela situada à direita do quadro da mesma forma que o garoto em *Boy and Moon* (1906-1907) o faz. Mesmo o posicionamento do quadro na parede nas duas obras é similar, embora a postura das pessoas retratadas não seja a mesma.

Imagem 20 - *Boy and Moon* (1906-1907)



Fonte: HOPPER, Edward. *Boy and Moon*, 1906–1907, caneta e aquarela sobre papel, 40.6 x 33 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest²⁸

²⁸ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6922>

Imagem 21 - East Side Interior (1922)



Fonte: HOPPER, Edward. East Side Interior, 1922, água-forte, 20 x 24.9 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest²⁹

No fim de sua carreira, Hopper repete a temática da janela que se abre diretamente para a paisagem, retratando uma porta que dá para o mar em *Rooms By The Sea* (1951). Hopper gostava de experimentar, tanto com os materiais utilizados quanto no que se refere às perspectivas representadas em suas obras. Em carta dirigida ao então diretor da Addison Gallery of American Art, Hopper diz:

Para mim, a forma, a cor e a figura são principalmente meios para atingir um determinado fim, as ferramentas que emprego em meu trabalho, e não me interessam em si próprias. A mim, interessa-me em primeiro lugar o vasto campo de experiências e dos sentimentos que não são objetos nem da literatura, nem duma arte orientada meramente pelo artificial. [...] Quando estou a pintar, procuro sempre utilizar a natureza como meio, tentando fixar na tela as minhas relações mais íntimas ao objeto como aparece no momento em que mais gosto dele, quando os fatos correspondem aos meus interesses e ideias anteriores. Não posso dizer por que motivo gosto mais de escolher uns objetos do que outros, não sei mesmo especificar por quê, só posso dizer que penso que são o melhor meio para um resumo de minha experiência interior. (HOPPER *apud* O'DOHERTY; NAMUTH, 1973, p. 22)

As obras de Hopper frequentemente testemunham a comunicação entre dois cenários. Seja a paisagem natural em conflito com a interferência humana, uma janela

²⁹ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/7000>.

que dá para o interior de uma construção ou o contrário, uma janela que se abre para o que está fora. O rigor técnico e temático em suas obras faz do olhar do espectador um dos temas de suas telas. O conteúdo psicológico nas obras hopperianas se faz mais explícito ao fim da vida artística de Hopper, mas pode ser percebido em seus primeiros quadros. Esse conteúdo será analisado mais à frente, neste trabalho. Não houve grande ruptura na vida e obra de Edward Hopper. O próprio artista reconhece a continuidade presente em suas obras: “O artista continua a ser aquilo que mostrou ser no início, mudando apenas de maneira insignificante. Os diferentes modos em relação ao método ou aos temas mudam-no pouco, ou mesmo nada.” (HOPPER *apud* HOBBS, 1987, p.23)

Os quadros de Hopper, desde o início da década de 1920, mostram, essencialmente, as cidades de província, onde as belas paisagens são recortadas pela ferrovia, símbolo do progresso e desenvolvimento do século XIX, imagens comuns às pinturas regionalistas da época, classificadas como Pinturas de Cena Americana (*American Scene Painting*). Coincidindo com o período da Grande Depressão³⁰, esse movimento surgiu como resposta ao Modernismo Europeu³¹, buscando um padrão norte-americano, com tendências antimodernistas e realistas para a arte estadunidense. Esse movimento se iniciou na literatura no século XIX e avançou para a música e artes visuais do início do século XX. As grandes mudanças sociais e urbanas nas grandes cidades nos Estados Unidos da América inspiraram os artistas da época a retratar a típica vida e paisagem americana. A *Ashcan School*, da qual Robert Henri participou, também conhecida como *The Eight*, era um grupo de artistas da cidade de Nova York que buscava capturar a sensação dessa cidade no início do século XX, por meio de retratos realistas da vida cotidiana.

Na obra de Hopper, entretanto, segundo ele próprio, tais imagens não pretendem representar o ideal romântico regionalista. “O que me mete raiva é todo este barulho à volta da cena americana. Nunca tentei retratar cenas americanas à maneira de Benton, Curry ou dos pintores do Middle East. A meu ver, os pintores da cena americana caricaturaram a América.” (HOPPER *apud* LEVIN, 1979, p.8). A

³⁰ A Grande Depressão, também conhecida como Crise de 1929, foi a maior crise financeira da história dos EUA, e se encerrou apenas com o fim da Segunda Guerra Mundial.

³¹ O Modernismo (ou Movimento Modernista) se refere aos movimentos culturais, escolas e estilos artísticos da primeira metade do século XX, e valorizava a liberdade artística e o rompimento com o tradicional.

ferrovia, por si só, é pouco retratada por Hopper, e apenas como uma metáfora da presença humana, bem como os postes de luz e estradas.

Em *Railroad Train* (1908, Imagem 22), por exemplo, Hopper reproduz o comboio desaparecendo, de forma a evocar a continuação do movimento fora do quadro. O que existe fora do quadro se torna objeto de interesse do espectador, tendo em vista que, no quadro, resta pouco do trem retratado, além do rastro de fumaça e o vazio como uma janela para o que existe além do que é visto. O trem que vai embora simboliza a energia melancólica da partida e a promessa de um outro lugar, um destino. Novamente, está presente o caráter de deslocamento já citado como uma característica da obra de Hopper.

Imagem 22 - *Railroad Train* (1908)



Fonte: HOPPER, Edward. *Railroad Train*, 1908. Pintura, óleo sobre tela, 61.6 x 73.66 cm. Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, MA, gift of Dr. Fred T. Murphy³²

Victor Erice, cineasta espanhol, retratou no filme *El espíritu de la colmena* (*O espírito da colméia*, em português, de 1973), um comboio enquadrado de ângulo similar ao de Hopper, também com sua longa trilha de fumaça deixada para trás (Fotograma 1).³³

³² Disponível em https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not_detected_235609

³³ As similaridades entre as obras de Hopper e o cinema serão discutidas adiante, no Capítulo 3.

Fotograma 1 - *El espíritu de la colmena* (1973)

Fonte: *El espíritu de la colmena*, de Victor Erice (1973)³⁴

Em Hopper, as sombras são duras e ocultam mistérios. A luz é intensa e o sol frequentemente brilha em suas obras, mas não as aquece ou as torna mais alegres. As paisagens e construções se estendem para além dos limites do quadro e oprimem o pequeno universo contido na moldura. As personagens parecem desconfortáveis em si próprias e nos locais em que se encontram: hotéis, bares, estações, trens, escritórios - raramente um lar. Os personagens são, em sua maioria, errantes, viajantes solitários dentro do seu próprio mundo, introspectivos e reservados, perdidos em seus próprios pensamentos. A dúvida transcende os limites da tela ou do papel e paira sob a cabeça do observador, como uma nuvem melancólica.

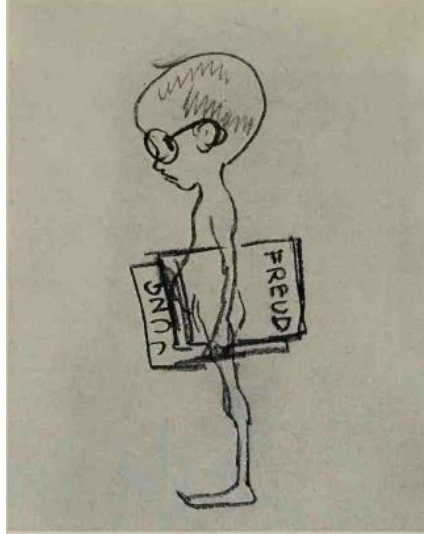
1.3 Aspectos da psicanálise na obra hopperiana

A obra de Hopper foi bastante influenciada pelos estudos da psicologia e filosofia. Em 1935, Hopper produziu uma caricatura de si mesmo, intitulada *Caricature of the artist as a boy holding books by Freud and Jung*³⁵ (Imagem 23), em que se vê uma criança esquelética, de cabeça desproporcionalmente grande, que usa óculos e segura junto ao corpo um par de livros em que se lê “Freud” e “Jung”.

³⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/ALVnLog.png>.

³⁵ “Caricatura do artista como um garoto segurando livros de Freud e Jung”. (Tradução nossa)

Imagem 23 - Caricature of the artist as a boy holding books by Freud and Jung (1934)



Fonte: HOPPER, Edward. Caricature of the artist as a boy holding books by Freud and Jung, 1934, lápis sobre papel, 10.5 x 7.9 cm. Levin (1997, p. 274)³⁶

Freud³⁷, um dos autores que Hopper admirava, buscava compreender a dimensão subjetiva do homem e de seus desejos e anseios. Em carta a Sandór Ferenczi, datada a 17 de novembro de 1911, Freud diz: “Não se deve lutar por eliminar os complexos, mas por colocar-se de acordo com eles: os complexos são, legitimamente, aquilo que dirige a conduta de um homem no mundo” (FREUD, 1993, p. 314).

Acerca do fenômeno representacional psíquico estudado por Freud, os processos se dão de forma analógica e imagética, e se relacionam através de associações, originadas na percepção sensorial do indivíduo. Para ele, a representação de um objeto, ou “coisa”, é “...um complexo de associações, formado por uma grande variedade de apresentações visuais, acústicas, táteis, sinestésicas e outras” (FREUD, 2010, p. 244) e a relação entre essas representações forma as ideias do indivíduo. Para entender o mundo, o indivíduo precisa conhecer a si próprio. Assim pensava Hopper.

Goethe escreveu que o propósito [...] é a reprodução do mundo que os rodeia como se fosse um reflexo do mundo que está dentro de nós. Tudo é coberto, recriado, relacionado, moldado e reconstruído de uma forma pessoal e original. Eu aplico esta ideia à minha pintura (HOPPER *apud* LEVIN, 1998, p.30).

³⁶ Disponível em <https://i.imgur.com/5szrbrs.png>.

³⁷ Sigmund Freud (1856-1939), médico neurologista e criador da Psicanálise.

Gail Levin, uma das biógrafas de Hopper, conta que Josephine menciona, em registros em seus diários, a paixão de seu marido pela teoria psicanalítica. Em uma visita a um amigo, ela recorda, em 1935 que “Edward falou sobre Freud a maior parte do tempo.” (LEVIN, 1998, p. 272)

Em 2005, foi publicado um artigo intitulado *Art et traversée du fantasme*³⁸ no qual Marco Antônio Coutinho Jorge, psicanalista e professor associado do Instituto de Psicologia da UERJ cita Hopper, relacionando a recorrente temática das janelas como uma metáfora do que existe entre o familiar e o estranho, o mundo particular e o que existe do lado de fora dele, afirmando que Freud utiliza a metáfora da casa para representar o corpo humano.

Le thème des figures devant des fenêtres est omniprésent dans sa peinture, des fenêtres que Lacan a utilisées comme métaphore pour situer le fantasme en tant que ‘fenêtre pour le réel’. *Room in Brooklyn*, de 1932, présente une femme assise avec le dos tourné vers le spectateur et devant une fenêtre qui donne sur les toits new-yorkais. Ce tableau est construit autour d’un vase de fleurs que domine notre regard. Le regard de la femme est tourné vers l’extérieur de la maison tandis que le nôtre est captivé par ce vase qui est d’ailleurs un puissant symbole du fantasme : si le vase est la construction du vide, comme le formule Lacan dans le séminaire sur L’éthique de la psychanalyse, les fleurs présentent la structure du fantasme : remplir le vide avec un objet érotique.³⁹ (JORGE, 2005).

Nesse trecho, Coutinho (2005) afirma que o tema das figuras diante das janelas é onipresente em Hopper, tema este que Lacan⁴⁰ utilizou como metáfora da fantasia como a janela para o real. Coutinho (2005) também afirma que, em *Room In Brooklyn* (1932), o vaso de flores em destaque seria mais um símbolo da fantasia: a figura do vaso, para Lacan, representa a construção do vazio. As casas e construções das obras de Hopper representam o indivíduo e seu mundo simbólico, contrastando com o mundo externo, onde os personagens e espectadores veem a natureza em seu estado bruto, com seus olhares absortos. "Hopper nous permet de reprendre notre thèse selon laquelle l’œuvre d’art est une construction imaginaire qui, dans le monde

³⁸ “Arte e a travessia da Fantasia”. (Tradução Nossa)

³⁹ “O tema das figuras diante das janelas é onipresente em sua pintura; janelas que Lacan usou como metáfora para situar a fantasia como uma ‘janela para o real’. *Room in Brooklyn*, de 1932, apresenta uma mulher sentada com as costas voltadas para o observador e em frente a uma janela com vista para o horizonte de Nova Iorque. Esta pintura é construída em torno de um vaso de flores dominado pelo nosso olhar. O olhar da mulher está voltado para o exterior da casa enquanto o nosso é cativado por este vaso que é, aliás, um poderoso símbolo da fantasia: se o vaso é a construção do vazio, como a fórmula de Lacan no seminário A ética da psicanálise, o as flores apresentam a estrutura da fantasia: preencher o vazio com um objeto erótico.” (Tradução Nossa)

⁴⁰ Jacques Lacan (1901-1981), psicanalista francês.

symbolique, indique le réel fondant de la structure psychique.⁴¹" (JORGE, 2005). Assim, entende-se que Hopper permite afirmar que a obra de arte é uma construção imaginária fundada na estrutura psíquica, dentro do universo simbólico. O universo do real é percebido pelo olhar que, de dentro do mundo simbólico, se dirige para o que está fora do campo de visão.

Hopper sempre admirou Baudelaire⁴² e ambos tratam do sentimento da transitoriedade da vida moderna em suas obras, da nostalgia perene, pelo que existe de ruína extraordinária no banal. Além disso, ambos creem no artista como um ser que se mistura à multidão e a observa, como um errante (LEVIN, 1998).

Em diversas obras, Hopper substitui as formas orgânicas e paisagens naturais por formas artificiais e construções humanas, ainda retratando um recorte de um todo que se estende para fora do quadro. Em *Early Sunday Morning* (1930, Imagem 24) Hopper exibe uma construção que ocupa a maior parte do quadro. Entretanto, é possível perceber um outro edifício muito mais alto, além da sombra projetada sobre a construção principal, afirmando a existência de um complexo de construções muito maior do que vemos retratado. Sugere-se a presença humana, sem a retratar explicitamente. O comércio está fechado e não há movimentação de pessoas na rua.

Imagem 24 - *Early Sunday Morning* (1930)



Fonte: HOPPER, Edward. *Early Sunday Morning*, 1930. Pintura, óleo sobre tela, 89.4 x 153 cm. Whitney Museum of American Art, New York⁴³

⁴¹ "Hopper nos permite retornar à nossa tese de que a obra de arte é uma construção imaginária que, no mundo simbólico, indica a realidade fundamental da estrutura psíquica". Tradução nossa.

⁴² Charles Baudelaire (1821-1867), teórico e poeta francês, precursor do simbolismo na poesia.

⁴³ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/46345>.

Em *Rooms For Tourists* (1945) (Imagem 25), o artista novamente nos mostra um local onde possivelmente existe a figura humana: à primeira vista, um hotel com iluminação acolhedora é retratado na obra, situado em meio a uma rua escura. Suas luzes quentes irradiam das janelas e sugerem abrigo do frio e da escuridão. No entanto, com um olhar mais cuidadoso percebe-se que não existe nenhuma pessoa dentro dessa construção (ou ao menos no campo de visão do espectador). Outro ponto curioso é a iluminação na fachada do hotel. Não existe nenhuma indicação de outra fonte de luz e as luzes internas excedem os limites internos do prédio, quase como se este irradiasse luz própria. Edvard Munch em *The Storm* (1893, Imagem 26), retrata uma casa estranhamente iluminada externamente, por suas próprias luzes internas. Ambas as obras remetem a uma aura fantasmagórica, que foge às leis do realismo.

Imagem 25 – *Rooms for Tourists* (1945)



Fonte: HOPPER, Edward. *Rooms for Tourists*. 1945. Pintura, óleo sobre tela, 76.8 x 107 cm. Yale University Art Gallery⁴⁴

⁴⁴ Disponível em <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52638>.

Imagem 26 – *The Storm* (1893)

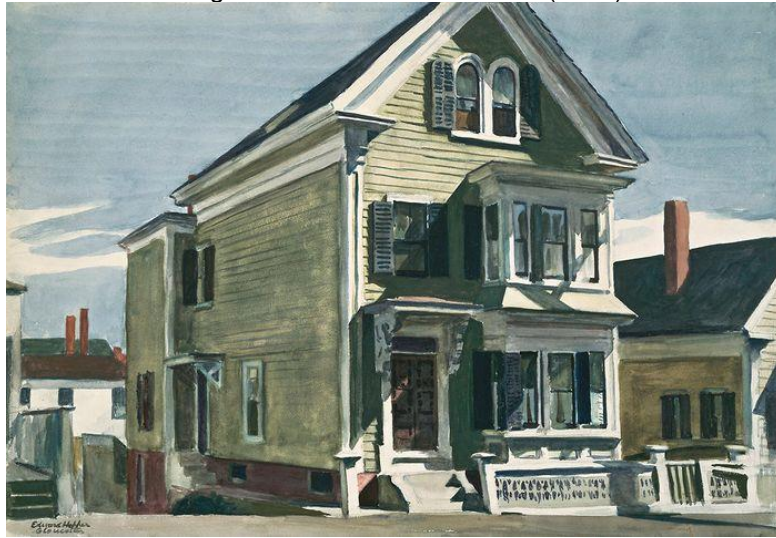
Fonte: MUNCH, Edvard. *The Storm*. 1893. Pintura, óleo sobre tela, 91.8 x 130.8 cm, The Munch Museum / The Munch-Ellingsen Group / Artists Rights Society (ARS), New York⁴⁵

No *Simpósio Hopper*, em 2012, promovido pelo Museu Thyssen-Bornemisza, em Madri, Didier Ottinger⁴⁶ defende que a pintura de Hopper é “cheia de fantasmas”. Os elementos presentes nas suas obras remetem à solidão e ao silêncio. Os edifícios estão frequentemente vazios, com janelas abertas através das quais não se pode ver ninguém. Os espaços retratados por Hopper geram fascínio e curiosidade, embora nada tenham de único ou excepcional. O *New York Times*, em 20 de julho de 2012, publicou em sua página web um ensaio intitulado *The Original Edward Hopper Houses*, comparando as casas e edifícios pintados por Edward Hopper com aquelas que teriam sido as construções reais que o inspiraram.

⁴⁵ Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/80644>.

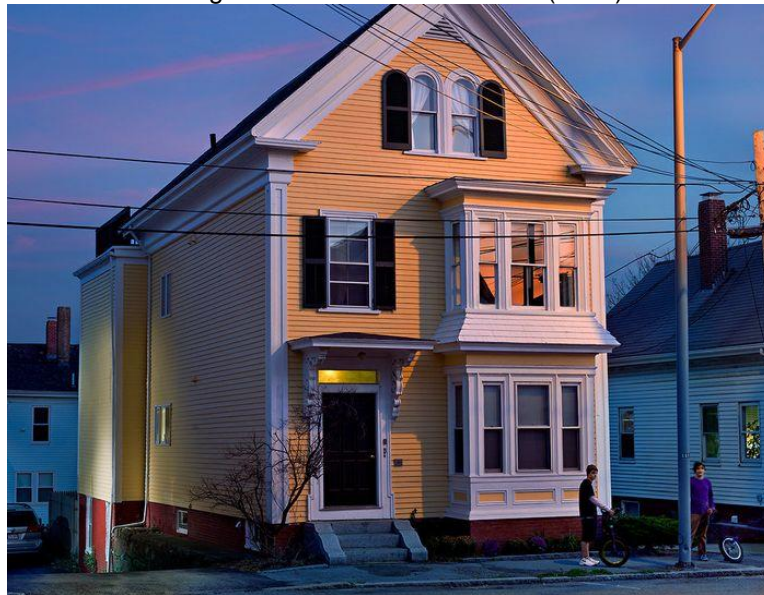
⁴⁶ Crítico e curador de arte, além de diretor assistente do Museu Nacional de Arte Moderna parisiense.

Imagem 27 - *Anderson's House* (1923)



Fonte: HOPPER, Edward. *Anderson's House*, 1923. Pintura, aquarela sobre grafite, 35.4 x 50.7 cm. Boston Museum of Fine Arts, Bequest of John T. Spaulding. Bosman (2012)⁴⁷

Fotografia 2 - *Anderson's House* (2012)



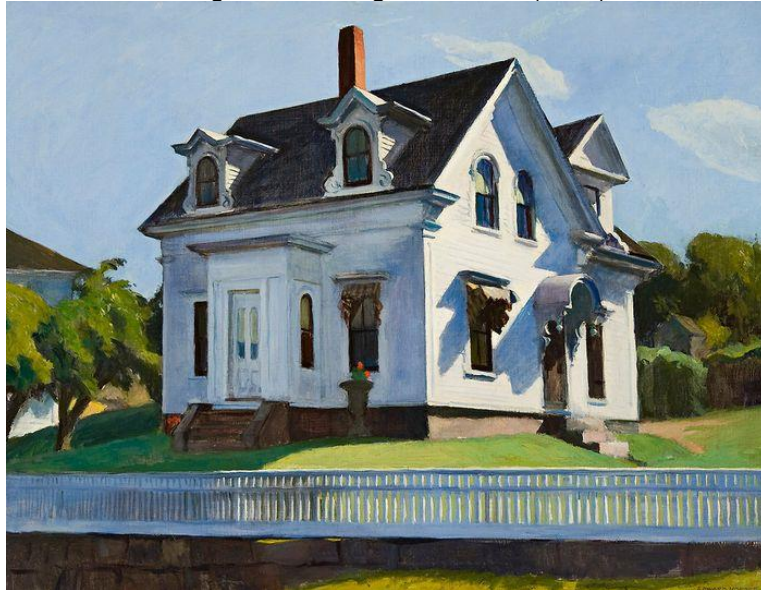
Fonte: HALABAN, Gail Albert. Edwynn Houk Gallery. Bosman (2012)⁴⁸

Na Fotografia 2, possivelmente, a casa que inspirou a *Anderson's House* de Hopper (1923, Imagem 27), datada e assinada em 1923 em Gloucester, uma cidade no Cabo Ann, localizada no condado de Essex, em Massachusetts (EUA). Ainda no Cabo Ann, Hopper pintou a *Hodgkin's House* (1928, Imagem 28), possivelmente inspirada na casa fotografada posteriormente por Gail Albert Halaban (Fotografia 3).

⁴⁷ Disponível em shorturl.at/iksBG.

⁴⁸ Disponível em shorturl.at/iksBG.

Imagem 28 - *Hodgkin's House* (1928)



Fonte: HOPPER, Edward. *Hodgkin's House*, 1928. Pintura, óleo sobre tela, 71.1 x 91.4 cm. Bosman (2012)⁴⁹

Fotografia 3 - *Hodgkin's House* (2012)



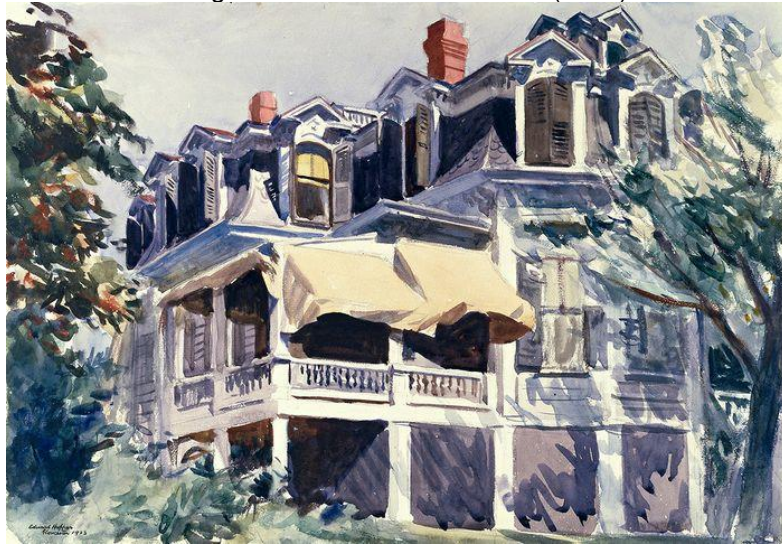
Fonte: HALABAN, Gail Albert. Edwynn Houk Gallery. Bosman (2012)⁵⁰

Além dessas, o ensaio publicado pelo *New York Times* apresentou quatro outras pinturas, das quais se destaca a aquarela intitulada *The Mansard Roof* (1923, Imagem 29).

⁴⁹ Disponível em shorturl.at/iksBG.

⁵⁰ Disponível em shorturl.at/iksBG.

Imagem 29 - *The Mansard Roof* (1923)



Fonte: HOPPER, Edward. *The Mansard Roof*, 1923. Pintura, aquarela, 35.6 x 50.8 cm. Brooklyn Museum, New York City, NY, US Bosman (2012)⁵¹

Fotografia 4 - *The Mansard Roof* (2012)



Fonte: HALABAN, Gail Albert. Edwynn Houk Gallery. Bosman (2012)⁵²

A página da web *mapio.net*, um domínio utilizado no ramo imobiliário, publicou uma fotografia (Fotografia 5) da mesma casa, situada na Rocky Neck Avenue, também em Gloucester, inclusive se referindo a ela como a casa da pintura de Hopper, mostrando a relevância que o artista possui no imaginário relacionado aos espaços estadunidenses.

⁵¹ Disponível em shorturl.at/iksBG.

⁵² Disponível em shorturl.at/iksBG.

Fotografia 5 - *The Mansard Roof* (Edward Hopper Painting [s.d])

Fonte: Mapio.net⁵³

Em breve comparação entre as fotografias e a pintura de Hopper, é possível identificar características do estilo do autor e seus efeitos na interpretação da obra. A casa com mansarda⁵⁴ pintada por Hopper, embora respeite as proporções realistas, dado o uso das cores claras e da técnica aquarela, é mais delicada e possui certo aspecto etéreo. As árvores e folhagens, com suas formas difusas, ocultam parcialmente a construção. Em relação à *The Mansard Roof*, é bastante interessante destacar o caráter de movimento que Hopper concedeu à construção, retratando toldos sobre as janelas balançando sob o vento. A casa faz parte de um cenário de mistério e encantamento, e parece menos uma construção rígida e mais como um personagem que se movimenta como se dançasse ao vento e tivesse algo a dizer.

Os espaços hopperianos são, essencialmente, não-lugares. Segundo Marc Augé, etnólogo e antropólogo francês, um não-lugar é um espaço onde os seres humanos permanecem anônimos e que não possui significado suficiente para serem considerado um lugar, por si só (AUGÉ, 2015, p. 100), em oposição ao que seria o lugar antropológico, que seria o espaço ao qual o indivíduo incorpora sua própria identidade, se relaciona com outrem, constrói e compartilha referências sociais. O não-lugar, portanto, é um espaço de solidão, incógnito e que não gera a sensação de identificação e pertencimento.

⁵³ Disponível em <https://mapio.net/pic/p-22389337>.

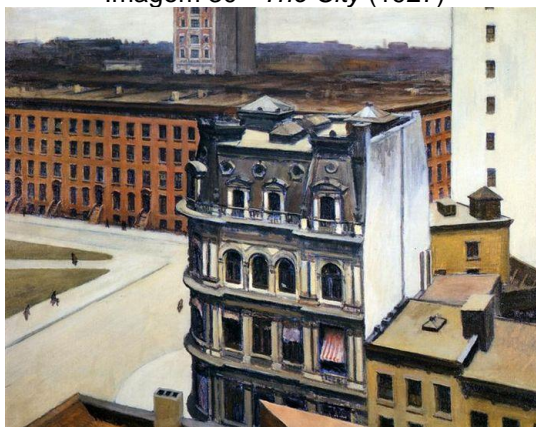
⁵⁴ Nome dado ao cômodo de uma casa situado numa abertura do telhado, com parede inclinada e teto baixo.

Em suas viagens pelos Estados Unidos da América, Hopper pôde observar esses espaços - meios de transporte, hotéis, mercados, postos de gasolina, teatros, estradas -, meros locais de passagem e casarões abandonados e retratá-los em suas obras. Todos esses lugares são familiares ao espectador, considerando-se que compõe cidades em todo o mundo e estão presentes na vida cotidiana, mas são espaços monótonos, que não fazem parte do imaginário dos lugares afetivos, salvo em casos específicos. As memórias que se têm desses lugares são difusas e opacas, em sua maioria, mas Hopper os transforma em cenários para o encontro com a reflexão. Esses tais locais de passagem trazem à tona a influência do interesse por viajar que Hopper tinha e frequentemente retratou em sua obra. Baudelaire, uma vez, disse: “Sempre me parece que estarei bem onde não estou, e essa questão sobre o deslocamento ocupa perenemente minha alma” (BAUDELAIRE *apud* BOTTON 2002, p.28), o que nos remete ao caráter de transitoriedade presente tanto em sua obra quanto na obra de Hopper.

1.4 A figura humana e o universo espectral de Hopper

A figura humana nem sempre está oculta nas obras de Hopper, mas sempre remete a esse lugar fantasmagórico. Em *The City* (1927, Imagem 30), Hopper sugere a movimentação de pessoas na rua.

Imagem 30 - *The City* (1927)



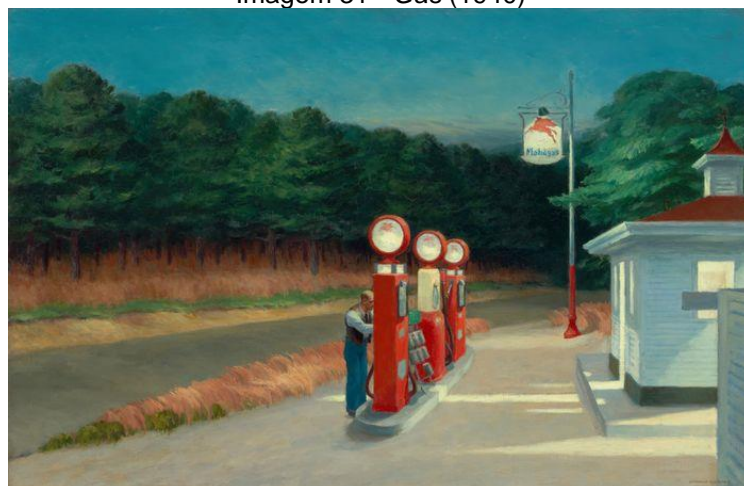
Fonte: HOPPER, Edward. *The City*. 1927. Pintura, óleo sobre tela, 93.98 x 69.85 cm.⁵⁵

⁵⁵ Disponível em <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/the-city>

Ainda que os prédios ocupem a maior parte da tela, percebe-se que todas as pessoas ali presentes, retratadas de forma difusa, andam curvadas, como se tivessem dificuldade de se locomover. Não se pode assumir a possibilidade de uma ventania ser a responsável por isso, tendo em vista que esses corpos se curvam em direções diferentes. É como se cada um desses indivíduos fosse um lento fantasma, seguindo um tortuoso caminho, alheio a outrem. A inexpressividade da figura humana é algo que se destaca em todas as obras de Hopper em que ela se faz presente.

Hopper mostra, à sua maneira direta, ainda que sutil, certas composições entre pessoas e objetos inanimados nas quais as figuras humanas, ainda que pareçam inexpressivas e desconectadas, estão inevitavelmente relacionadas a tudo ao seu redor. Um bom exemplo disso é a pintura que Hopper faz em 1940 retratando um posto de gasolina, *Gas* (1940, Imagem 31), um lugar comum, por onde as pessoas passam rapidamente, sem qualquer interesse profundo, talvez para nunca mais retornar. Dos que estão com frequência naquele lugar, como o frentista, pouco se sabe. Hopper esconde parcialmente a figura do trabalhador atrás das bombas de gasolina. Esse homem trabalha de forma mecânica, inexpressiva, e não é possível saber sobre ele nada além do papel que ele cumpre na ordem social como funcionário do posto de gasolina. Pouco importa, de fato, tendo em vista que nosso olhar se perde do homem e se volta para as luminosas bombas de gasolina, pintadas em um vivo tom de vermelho.

Imagem 31 - *Gas* (1940)



Fonte: HOPPER, Edward. *Gas*, 1940. Pintura, óleo sobre tela, 66.7 x 102.2 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque, Mrs. Simon Guggenheim Fund⁵⁶

⁵⁶ Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/80000>.

Em tradução livre de um dos poemas mais populares de Robert Frost, *Acquainted with the Night* (1928): “Eu vi a pista mais triste da cidade, eu passei pelo vigia em sua ronda e baixei os olhos, sem vontade de explicar” (tradução nossa).⁵⁷

A sensação que se têm é que Hopper, em suas obras, é como o eu-lírico de Frost: vagueia pelos locais mais ordinários e passa pelas pessoas mais pífias e miseráveis ao seu redor, reconhece-os, mas não entrega ao espectador nenhuma conjuntura absoluta sobre eles.

Hopper não parece apenas convidar para comentários verbais sobre o observador e o observado, mas um e outro entregam-se a um jogo, no qual o público observador acompanha a procura da identidade por parte do artista. Os elementos de tal jogo são uma parte do conteúdo dos quadros – desaparecimento, silêncio, sossego, tensão, confusão, olhares fugidios, mas nenhum desfecho. (RENNER, 1992, p. 90)

Em fevereiro de 1950, Howard Devree⁵⁸ publicou no *New York Times* a seguinte afirmação: "a contraparte literária de Hopper são alguns dos versos de Robert Frost (...)" (DEVREE *apud* LEVIN, 1997, p. 423), traçando as semelhanças entre as obras de ambos. Também no *New York Times*, Stuart Preston⁵⁹ comparou Hopper a Frost, dizendo que Hopper combinava "um estilo simples e direto com um ponto de vista austero e poético, que lembrava a poesia de Robert Frost." (PRESTON, 1960, p. 45) O próprio Hopper mencionou o trabalho de Frost em entrevistas. Uma vez, ele disse: "Eu sou um grande admirador de Frost. [...] Ele é muito pictórico, concretamente pictórico, em minha opinião." (LEVIN, 1997, p. 399) e Josephine registrou em seu diário, em 11 de dezembro de 1955 que Frost disse a Hopper que ele era “um dos homens que mais tinha interesse em conhecer e que apreciava muitíssimo seu trabalho” (LEVIN, 1997, p. 491). O eu-lírico de *Ghost House* (1955), de Frost parece morar em uma das casas que Hopper pintou, uma morada desaparecida e distante, em uma estrada abandonada e esquecida:

I dwell in a lonely house, I know (...)
I dwell with a strangely aching heart

⁵⁷ I have looked down the saddest city lane. I have passed by the watchman on his beat. And dropped my eyes, unwilling to explain. (FROST, 1995, p. 234)

⁵⁸ Howard Devree (1890-1966) foi um editor do *New York Times* e crítico de arte.

⁵⁹ Stuart Preston (1915-2005) foi um repórter e crítico de arte do *New York Times*.

In that vanished abode there far apart
 On that disused and forgotten road(...)
 (FROST, 1956, p. 6).⁶⁰

A reflexão acerca da temática da solidão, à qual tanto remete a obra de Hopper, também foi explorada no curto texto publicado em uma página do Twitter, onde se lê a frase *"we are all edward hopper paintings now"* (TISSERAND, 2020) acompanhada de quatro pinturas de Edward Hopper. "Somos todos pinturas do Edward Hopper agora" (tradução nossa), disse o escritor estadunidense Michael Tisserand, e essa publicação foi curtida por mais de 200 mil pessoas e compartilhada por outras 68,5 mil. No dia 27 de março de 2021, o jornal inglês *The Guardian* publicou em seu site um artigo escrito por Jonathan Jones, chamado, em tradução livre, "Somos todos pinturas de Edward Hopper agora: seria ele o artista da era do coronavírus?", no qual ele discorre sobre a alienação da vida moderna, além da iminente crise de solidão que ameaça assolar o mundo como uma das consequências da pandemia do Covid-19.

Ao descrever o trabalho de Hopper, Jones (2020) também diz: "Este pintor nascido no estado de Nova Iorque em 1882 fez da solidão a sua obra." e prossegue relacionando a obra hopperiana com o momento em que vivemos:

Todos nós esperamos desafiar a visão aterrorizante de Hopper de indivíduos alienados e atomizados e, em vez disso, sobreviver como uma comunidade, mas, ironicamente, temos que fazer isso permanecendo longe uns dos outros. [...] A mensagem de Hopper é que a vida moderna pode ser bastante solitária. Suas pessoas são isoladas tanto umas entre as outras ou em um restaurante quanto nas janelas de seus próprios apartamentos. Nisso, ele é tipicamente um artista moderno. [...] Hoje, nós somos apenas melhores em esconder o isolamento que esses artistas pensaram que definiria a condição da modernidade. Em tempos normais, nós sentamos sozinhos em cafés também, exceto pelo fato de que agora temos telefones celulares para nos fazer sentir seres sociais. (The Guardian, 2020, p.1)

Esse trecho destaca o caráter atemporal da obra de Hopper, considerando que seus temas, como a solidão e a melancolia, estão sempre presentes na vida humana.

1.5 Hopper: o pintor do silêncio

⁶⁰ "Eu vivo em uma casa solitária, eu sei (...) Eu vivo com um coração estranhamente dolorido. Naquela morada desaparecida muito distante. Naquela estrada sem uso e esquecida (...)" (FROST, 1956, p.6) Tradução nossa.

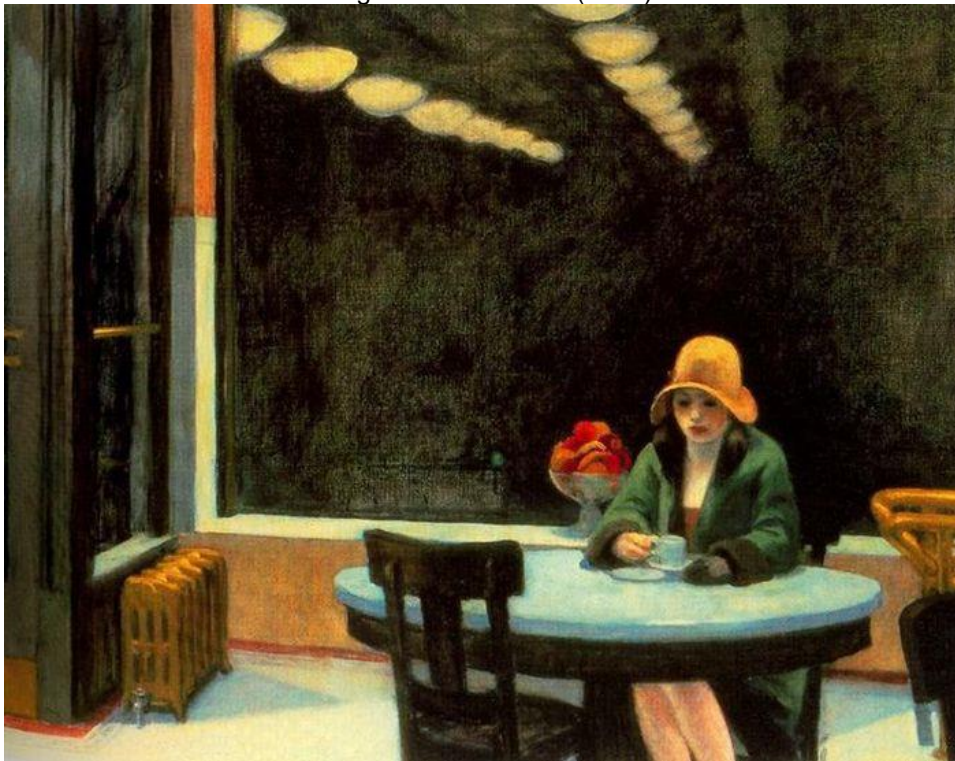
Ao se ler uma descrição da pintura de Edward Hopper como silenciosa, uma pergunta pode ser feita: “Não seriam todas as pinturas silenciosas?” No entanto, pensar no “aspecto sonoro” das artes plásticas pode ser um valioso recurso na interpretação delas próprias. Mesmo que a obra não emita ondas sonoras, de fato, muitas pinturas podem se fazer ouvir, ao espectador que se submete de forma mais imaginativa ao caráter narrativo retratado na imagem. Em *Guernica* (1937), por exemplo, Pablo Picasso retrata o bombardeio à cidade homônima à obra durante a Guerra Civil Espanhola. A bocarra escancarada de pessoas e animais podem nos fazer imaginar seus gritos e lamentos agonizantes abafados sob o estrondo das bombas da força aérea alemã. Renoir, por sua vez, pintava com frequência cenários essencialmente musicais - bailes (*Le bal du Moulin de la Galette*, 1876), danças (*Bal à Bougival*, 1883) e lições de música (*Jeunes filles au piano*, 1892) - que também oferecem ao espectador mais imaginativo e imerso naquelas imagens experimentar (ou pelo menos imaginar) a melodia da cena. O grito do personagem da série de pinturas de Edvard Munch, intitulada *Skrik* (1893) também ecoa na imaginação de quem observa a pintura. É possível imaginar por horas a fio o diálogo caloroso dos dois homens em *Two old men disputing*, de Rembrandt (1628). Em contraponto, diversos artistas plásticos constroem a narrativa presente em suas obras sob um aspecto mais silencioso. Alain Corbin, em 2018, escreveu todo um capítulo dedicado à força do discurso do silêncio, no livro *A history of silence: from the renaissance to the present day*, e Hopper é um dos artistas que mais trabalhou para configurar e traduzir o silêncio em suas obras, como afirma O’Doherty ao descrever a constante presença do silêncio na obra hopperiana: “O silêncio também é o tema de muitas das mais importantes pinturas de Hopper. Um silêncio mais ativo que passivo, sobretudo porque sugere calma, tranquilidade ou placidez.” (O’DOHERTY; NAMUTH, 1973, p. 26). Lloyd Goodrich, ex- diretor do Whitney Museum of American Art, definiu hopper como “um profeta da solidão, um individualista lacônico que capturou a melancolia silenciosa das pequenas cidades americanas.” (GOODRICH *apud* OLIVEIRA, 2019, p.1)

As formas e composições de Hopper sussurram aos ouvidos da imaginação. O esvaziamento dos espaços, o mutismo das cores e o devaneio das personagens convidam o espectador a também se calar para tentar entendê-los ou, ao menos,

percebê-los. O próprio Hopper, em entrevistas, fazia uso de longas pausas e reflexões silenciosas para, então, responder em frases curtas e sucintas o que lhe era perguntado - um homem de poucas palavras. Quando a Academy of Arts and Letters lhe concedeu medalha de ouro por suas pinturas, Hopper fez um discurso de apenas uma palavra: "Obrigado." (STEPHAN, 2010) O olhar voyeurista de Hopper demanda silêncio - como se pode observar ruidosamente por trás de cortinas e paredes de suas telas sem ser notado? É preciso que o silêncio existente em suas obras seja replicado na realidade, ao analisar as mesmas.

Em *Automat* (Imagem 32), foi retratada uma mulher em um *automat*⁶¹. O restaurante está vazio, exceto por essa personagem, que observa, contemplativa, uma xícara de café. "Os olhos da mulher estão lançados para baixo e seus pensamentos virados pra dentro" (HOPPER, 2003, p. 57).

Imagem 32 - *Automat* (1927)



Fonte: HOPPER, Edward. *Automat* (1927). Pintura, óleo sobre tela, 71.4 x 91.4 cm. Des Moines Art Center.⁶²

⁶¹ Tipo de restaurante autômato que oferece refeições e bebidas prontas através de máquinas alimentadas por dinheiro.

⁶² Disponível em <https://www.edwardhopper.net/images/paintings/automat.jpg>.

Essa pintura foi exibida pela primeira vez na abertura da segunda exibição solo de Edward Hopper, na Galeria Rehn, em Nova Iorque, em 14 de fevereiro de 1927, dia em que se comemora o dia dos namorados nos Estados Unidos da América. A solidão da mulher retratada contrasta com o que viria a ser essa data comemorativa. Schmied (1999, p. 76), diz que "a mulher segura a xícara de café como se fosse a única coisa a que pudesse se prender". A mulher está maquiada e bem vestida, o que pode indicar algum *status* social, mas além disso, pouco podemos dizer sobre ela.

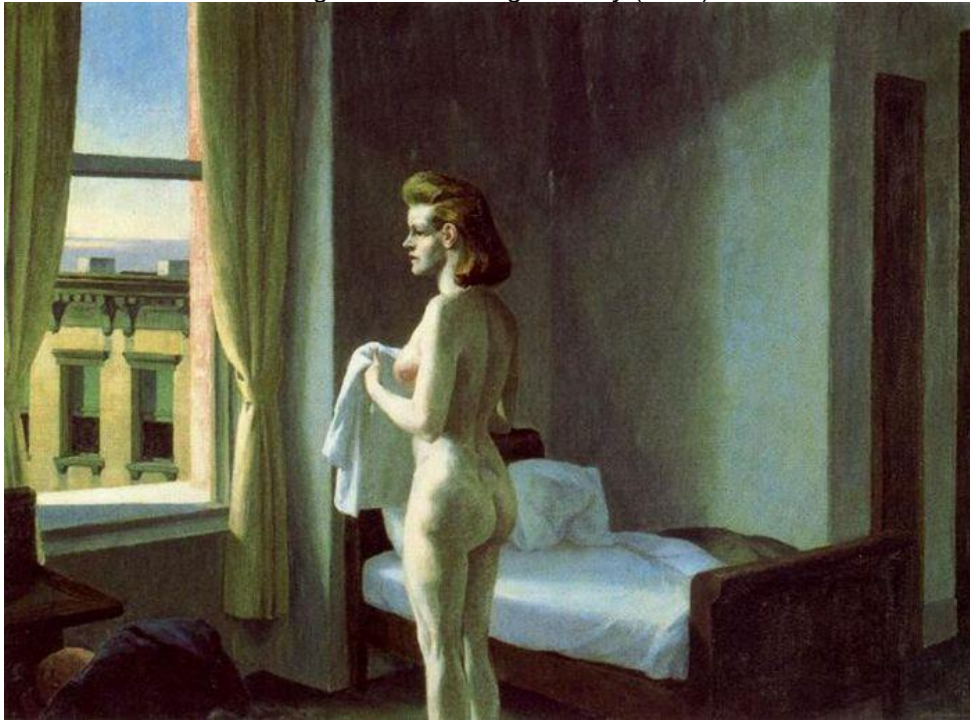
A figura feminina retratada nas obras de Hopper, mesmo que desnuda, não existe sob pretextos erotizadores, ao menos conscientemente. Mesmo quando a figura feminina é retratada despida, Hopper buscava direcionar o olhar do seu espectador para algo além do corpo feminino, muitas vezes para algo que está além da tela, além do alcance dos olhos do observador, como se a resposta que pode quebrar o silêncio das figuras retratadas só fosse obtida através da mesma contemplação praticada por elas.

Mulheres sonâmbulas e diáfanas com olhares que transcendem seus respectivos espaços físicos desfilam por meio de várias obras de Hopper. Parecem olhar para algo ou alguém, mas provavelmente dirigem o olhar para o nada, testemunhas do que poderia ser tudo o que existe, sugerindo uma calma desconexão da realidade. ⁶³ (FAENA, [s.d.] p.1)

Em *Morning In a City* (1944, Imagem 33) e *A Woman in the Sun*, (1961, Imagem 34), há uma mulher, nua, observando algo do lado de fora da janela em frente a si. Em *Morning in a City* (1944), a mulher cobre parcialmente o corpo com um tecido, não a fim de ocultá-lo do observador do quadro, mas possivelmente do que existe além daquela janela. Em *A Woman in the Sun* (1961), a mulher segura um cigarro em suas mãos, observando atenta e silenciosamente algo que acontece do lado de fora de sua janela (janela esta que nem está presente na pintura, apenas sugerida, dada a iluminação e o que parece ser uma cortina no canto direito).

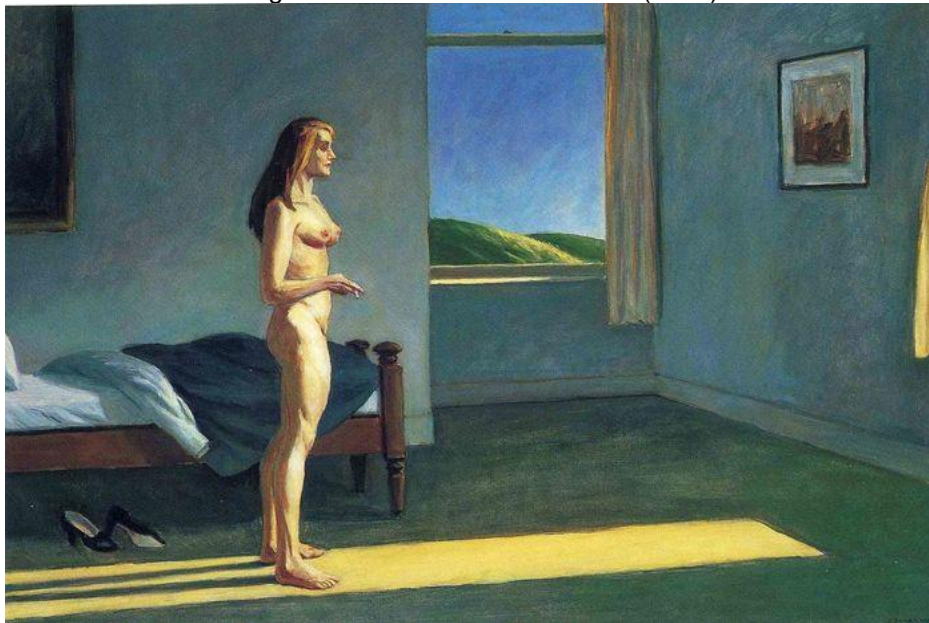
⁶³ Tradução nossa.

Imagem 33 - *Morning in a City* (1944)



Fonte: HOPPER, Edward. *Morning in a City*, (1944). Pintura, óleo sobre tela, 112.5 cm x 152 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest⁶⁴

Imagem 34 - *A Woman in The Sun* (1961)



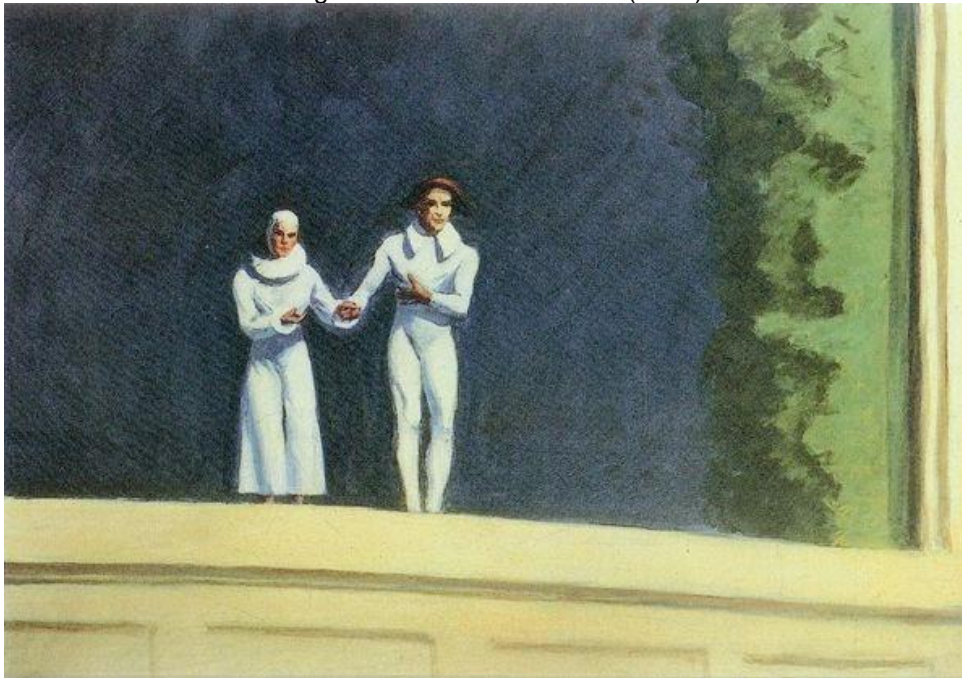
Fonte: HOPPER, Edward. *A Woman in The Sun*, (1961). Pintura, óleo sobre tela, 101.9 x 152.9 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest.⁶⁵

⁶⁴ Disponível em <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/morning-in-a-city>.

⁶⁵ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/1337>

Pode-se caracterizar a obra hopperiana como um conjunto de silenciosas imagens e símbolos sob um olhar *voyeurista* (que busca muito além da nudez feminina retratada em diversos de seus quadros). A pintura, de acordo com Hopper, trabalha com uma codificação psicológica, propondo uma crítica à percepção do quadro, estendendo-se para o que está além dele. Por trás da pintura de temática realista, Hopper reconhece o olhar humano, numa ordem simbólica para identificar o papel do indivíduo, suas limitações e desejos. Hopper constrói, nos símbolos da civilização, uma verdade da percepção. Os elementos no interior da cena dialogam entre si e, por fim, com o espectador. As casas e as personagens de Hopper devem ser entendidas como uma metáfora da caracterização da condição humana. A natureza humana, assim como as paisagens de Hopper, é dura e desolada, mas ambas - felizmente, em sua grandeza imensurável, nos dão espaço para imaginar, sonhar e criar. Assim fez Edward Hopper, em toda a sua vida.

Imagem 35 - *Two Comedians* (1965)



Fonte: HOPPER, Edward. *Two Comedians* (1965). Pintura, óleo sobre tela, 73.7 x 101.6 cm. Coleção privada⁶⁶

O quadro acima, *Two Comedians* é a última obra conhecida de Hopper, pintada em 1965, dois anos antes de sua morte. Nele, o artista retratou a si mesmo e sua

⁶⁶ Disponível em <https://www.edwardhopper.net/images/paintings/two-comedians.jpg>.

esposa como dois atores saudando o público ao fim de uma apresentação teatral, se despedindo do espetáculo que foi a sua própria vida.

Hopper, em decorrência de problemas de saúde, faleceu em 15 de maio de 1967, dentro de seu apartamento em Nova Iorque, poucos meses antes de completar oitenta e cinco anos. Em carta à uma amiga Catherine Rogers, datada de 04 de junho de 1967, Josephine falou sobre a morte do marido:

E quando a hora chegou, ele estava em casa, aqui em sua grande cadeira no grande estúdio - e levou um minuto para morrer. Sem dor, sem som, os olhos sérios e até felizes e lindos na morte, como um El Greco. (...) Ele não queria ir e eu pensei que talvez ele ficasse mais um pouco sob esses cuidados. Então ele se foi de repente. Um minuto e acabou! Não esperou por mim. Ficamos sozinhos lá no final da tarde e ele em sua cadeira. Sem luta, sem dor, parecia satisfeito, e estava tão lindo! (HOPPER *apud* LEVIN, 1997, p. 577)

O funeral e o sepultamento de Edward aconteceram dois dias após sua morte, com a presença de oito pessoas, apenas os amigos mais próximos. Josephine disse, à época, que estavam presentes aqueles que "E.H." gostaria que participassem. Seu obituário cobriu a primeira página de diversos jornais e veículos de comunicação em todo o mundo noticiaram sua morte.

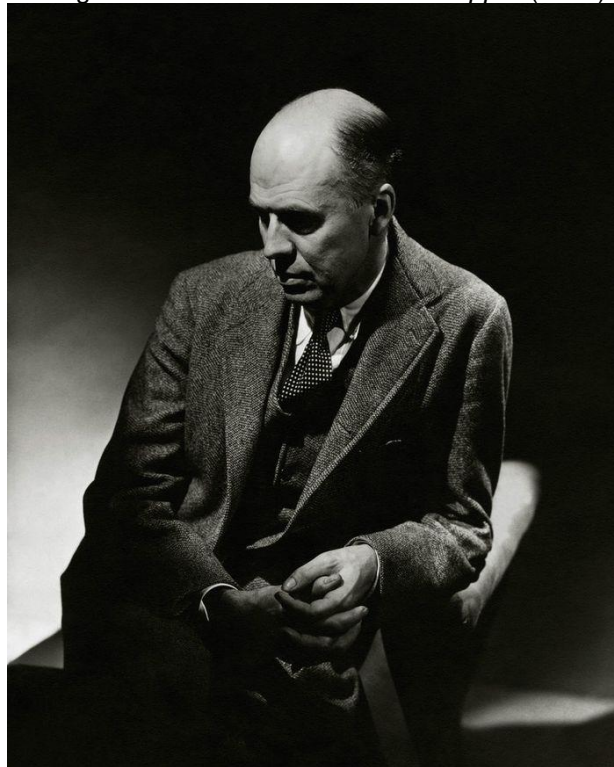
Jo estava doente, praticamente cega e sozinha. Na mesma carta escrita a Rogers, disse que Dorothy Ferris, uma amiga viúva há cinco anos, entrara em contato. "Ela sobreviveu. Mas quem iria querer sobreviver? Eu perguntei E.H. se ele quer que eu vá junto dele. Nós sempre íamos juntos, escalando a Pirâmide do Sol ou além de Guadalupe." Josephine faleceu quase dez meses após o marido, em março de 1968, tendo deixado ao Whitney Museum of American Art todo o seu acervo pessoal, composto de suas obras e diários, bem como mais de três mil obras de Edward Hopper, além daquelas contidas em outros museus e coleções particulares, seguindo o desejo do marido, embora não confiasse nos responsáveis pelo museu (LEVIN, 1997)

O Whitney Museum of American Art anunciou à imprensa a posse da coleção apenas três anos após obtê-la, sem menção às obras de Josephine, que foram, em sua maior parte, descartadas pelo museu (salvo aquelas que confundiram por obras de seu marido). Levin disse ainda que, em 1976, quando trabalhou como curadora da coleção de Hopper, as três únicas obras de Jo que haviam sido adicionadas ao acervo

do museu haviam desaparecido sem jamais terem sido exibidas. Atualmente, o Whitney conta com duas obras de Josephine em seu catálogo, sendo as únicas sobreviventes fora de coleções particulares. Os diários de Josephine, distribuídos através de seu testamento a Lloyd Goodrich, bem como seus registros fotográficos sobre sua obra e a obra de seu marido são ainda uma das principais formas de se aproximar e interpretar a vida e obra de Edward Hopper, mas deve-se lamentar a perda do restante de sua obra. É trágico e lastimável que Josephine tenha apoiado Hopper em toda a sua carreira e vida pessoal, posado e criado junto a ele e tenha tido sua própria produção desprezada.

As ideias de Hopper, assim como o mundo contido em seus quadros, não podem ser restritas por paredes ou janelas, se espalham por todo o mundo e permanecem registradas em suas gravuras, pinceladas de tinta a óleo, registros em cadernos e diários e no imaginário estadunidense, inspirando os espectadores de suas obras a sonhar.

Fotografia 6 - *A Portrait of Edward Hopper* (1934)



Fonte: NELSON, Lusha. *A Portrait of Edward Hopper*, 1934, Fotografia. Chase (1934)⁶⁷

⁶⁷ Disponível em <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/a-portrait-of-edward-hopper-lusha-nelson.jpg>.

2 ASSOCIAÇÕES ENTRE CINEMA E PINTURA

2.1 Fundamentos da representação da imagem pictórica e fílmica

Para abordar a questão da representação através da imagem pictórica, primeiramente, faz-se necessário compreender o significado desse substantivo. Segundo o dicionário *Michaelis* da língua portuguesa (2015), representação pode ser definida como “a imagem ou ideia que traduz nossa concepção de alguma coisa ou do mundo”. Etimologicamente, representar significa trazer à frente, registrar aquilo que pode não estar mais presente no futuro.

Representar tem vários sentidos. Em primeiro lugar, entende-se por este termo aquilo por meio de que se conhece algo e nesse sentido o conhecimento é representativo e representar significa ser aquilo por meio de que se conhece alguma coisa. Em segundo lugar, entende-se por representar o fato de se conhecer alguma coisa conhecida a qual conhece-se outra coisa e neste sentido a imagem representa aquilo de que é imagem, no ato da lembrança. Em terceiro lugar, entende-se por representar causar o conhecimento da maneira como o objeto causa o conhecimento. (ABBAGNANO, 1970, p. 820)

Assim, a partir da experiência sensível da observação de alguma obra de arte por uma pessoa, o desconhecido torna-se conhecido e pode remeter à experiência vivida por aqueles que construíram a representação artística. Tal experiência pode representar o mundo sob diversos vieses: social, político, cultural, estético, dentre outros.

Esse registro é construído como memória, de maneira que as formas e signos presentes na representação possam constituir uma visão de mundo. Quem representa uma ideia em uma pintura, por exemplo, o faz a partir de uma codificação que se torna referência para a interpretação futura. “É a imagem que nos dá uma percepção imediata (não transformada e não mediada) do mundo.” (ANDREW, 1989, p.192)

Desde a pré-história o homem faz uso da arte como meio de representação. No período Paleolítico, o ser humano utilizava as cavernas como suporte para a arte rupestre, o que nos permite conhecimento sobre materiais, técnicas e pensamentos do homem primitivo, além de noções e relatos de como ele interpretava o tempo e espaço ao seu redor. Algumas das primeiras manifestações artísticas nas cavernas

retratavam os ciclos de plantio, os animais e determinados signos da conduta social do período.

Imagem 36 - A Caça do Bisão



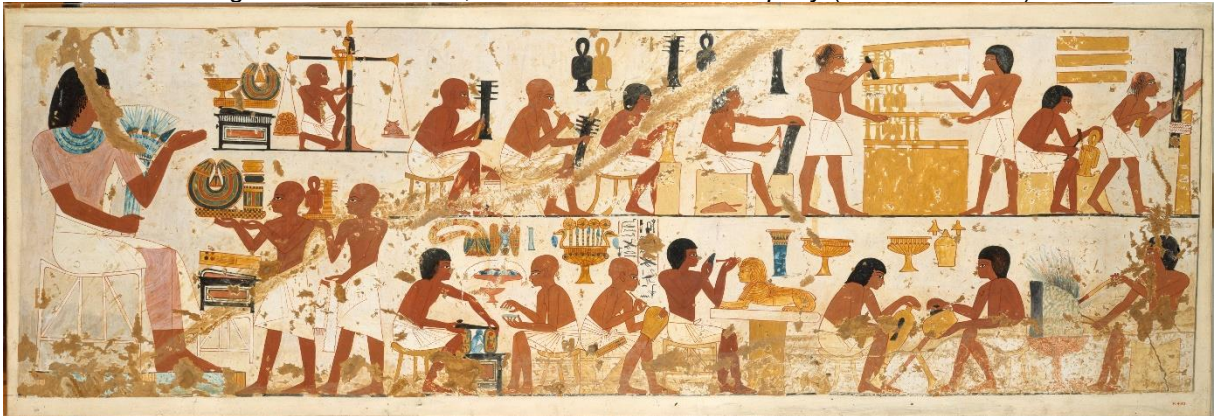
Fonte: V Encontro da Engenharia do Conhecimento. ARTE RUPESTRE, 2014⁶⁸

Segundo Cabral (2011), foram as pinturas rupestres as primeiras a se manifestarem entre as diversas linguagens artísticas e técnicas de criação visual que se valeram de instrumentos e métodos utilizados e criados pelos indivíduos, no desenvolvimento do processo civilizatório. A Imagem 36 contém um registro de atividades de vida cotidiana que envolvem a caça e o combate, por exemplo.

A partir da invenção da escrita, inicia-se o período histórico conhecido como Antiguidade, do qual se origina o que hoje conhecemos como Arte Antiga. Um exemplo de como a Arte Antiga é um importante mecanismo de compreensão da sociedade se dá através das imagens produzidas no Egito Antigo. A característica hierárquica era notória nas pinturas da época (Imagem 37): a figura do faraó era representada em maior tamanho, seguida de sua família, sacerdotes, soldados e do povo em geral. (GOMBRICH, 1988) A utilização do tamanho das figuras como denotativo hierárquico também é percebida na Arte Românica da Idade Média, em que Jesus é retratado em maiores dimensões, denotando seu protagonismo, bem como da importância da temática religiosa (Imagem 38).

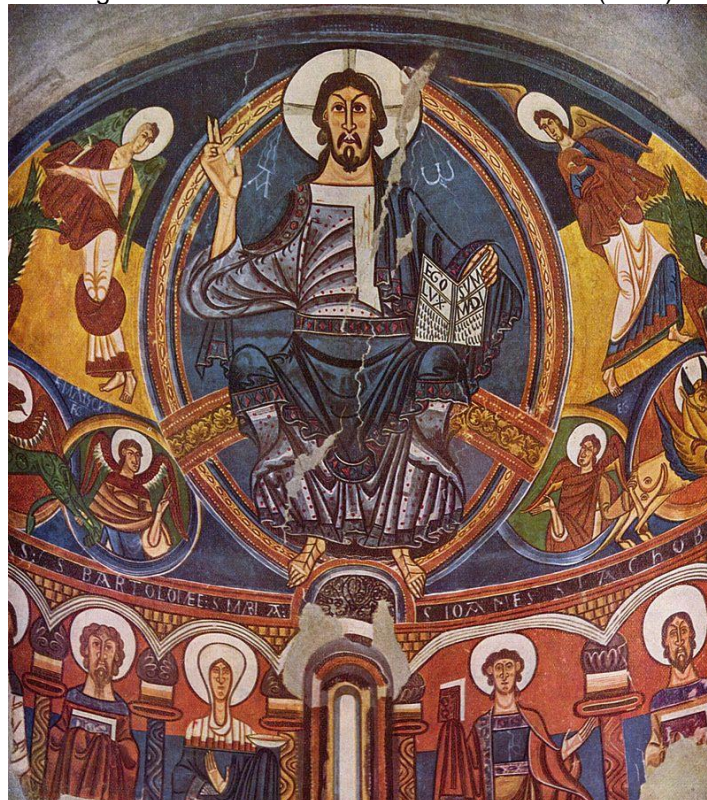
⁶⁸ Disponível em <http://ojs.eniac.com.br/index.php/Anais/article/download/201/231/0>.

Imagem 37 - *Craftsmen, Tomb of Nebamun and Ipuky (1390-1349 a.C.)*



Fonte: The Met Museum, Rogers Fund, 1930⁶⁹

Imagem 38 - *Ábside de Sant Climent de Taüll (1123)*



Fonte: Museum Nacional D'Art de Catalunya⁷⁰

Na Idade Moderna, os temas religiosos na arte dão lugar ao humanismo, buscando retratar a concepção científica do homem e do universo. O Modernismo surge em contraponto ao que se considerava ultrapassado na época, após um longo período de influência renascentista na arte. As pinturas do século XIX documentam

⁶⁹ Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548568>.

⁷⁰ Disponível em https://www.museunacional.cat/sites/default/files/015966-000_16918.JPG.

as mudanças no mundo e na natureza após a criação da máquina a vapor, que impulsionou a Revolução Industrial, que ocorreu de 1760 a 1840. (ASHTON, 1760) Tais modificações eram retratadas na arte através do olhar do homem da época, que passou a experimentar o uso de cor, perspectiva, luz e sombra em seus processos artísticos. Além dessas experimentações, é observada uma mudança na temática recorrente nas obras de arte plástica da época, dando lugar às vilas suburbanas, as redes ferroviárias, a cidade e o cotidiano do homem comum. A arte passou a utilizar outros suportes em sua realização e a traduzir a visão individual do artista, não se limitando à representação realista.

Se você observar algumas paredes sujas de manchas ou construídas com pedras diferentes e se puser a inventar cenas, ali poderia ver a imagem de diferentes paisagens, embelezadas com montanhas, rios, rochas, árvores, planícies, grandes vales e colinas de todos os tipos [...] Ocorre em relação a essas paredes o que ocorre em relação aos sinos, em cujo badalo você escuta o que quer. (DA VINCI *apud* CARREIRA, 2000, p. 174)

Também no século XIX, Louis-Jacques Daguerre e Joseph Nicéphore Niépce inventam a fotografia, desencadeando uma crise na pintura. Diversos pensadores da época criticaram fortemente o advento da fotografia. Para Baudelaire (ENTLER, 2008), a fotografia cabia aos pintores frustrados e à burguesia fútil, alegando que somente quem fazia a imagem fotográfica era a máquina, sem qualquer caráter artístico. Baudelaire (2018) disse: “É inútil e tedioso representar o que existe, porque nada que existe me satisfaz... Eu prefiro os monstros da minha fantasia ao que é positivamente trivial.”⁷¹ (BAUDELAIRE, 2018, p. 102, tradução nossa), afirmando que o retrato do real, do que não pertencia à fantasia humana, pouco o interessava. Baudelaire até mesmo se referiu à fotografia como a inimiga mortal da arte.

Embora a fotografia tenha inicialmente sido encarada como uma ameaça à pintura ou à arte plástica formal, a Arte Moderna e as novas tecnologias ligadas à fotografia fizeram com que os pintores se adaptassem ao novo mercado, criando novas formas de representação. Dessa forma, a pintura e a fotografia acabam por se relacionar. O próprio Baudelaire, em carta à sua mãe em 1865, embora ainda relutante

⁷¹ Originalmente, “*It is useless and tedious to represent what exists, because nothing that exists satisfies me... I prefer the monsters of my fantasy to what is positively trivial.*”

com a fotografia, afirma desejar possuir uma fotografia de sua mãe, um retrato com características artísticas, com a fluidez de um desenho:

Gostaria de ter seu retrato. É uma ideia que se apoderou de mim. Há um excelente fotógrafo em Havre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes, têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes. Além disso, eu gostaria que o rosto tivesse a dimensão de duas polegadas. Apenas em Paris há quem saiba fazer o que desejo, quero dizer, um retrato exato, mas tendo o flou de um desenho. Enfim, pensaremos nisso, não? (BAUDELAIRE *apud* ENTLER, 2008, p.1)

Assim, o próprio Baudelaire assume que a fotografia pode usufruir do caráter de memória, afeto e ideia a que se referiam a pintura e a expressão artística, desde que não fosse uma imagem dura e trivial. Por fim, Baudelaire até mesmo se deixou ser fotografado por alguns fotógrafos e dedicou o poema *Le Rêve d'un Curieux* (1857)⁷² a Nadar⁷³, que se tornou seu amigo. Nadar, por sua vez, escreveu *Charles Baudelaire, intime, Le poete vierge*⁷⁴, livro publicado em 1911.

Tanto a pintura quanto a fotografia demonstram preocupação em registrar a sociedade de forma legítima, mas, inicialmente, a fotografia se preocupava com a representação fidedigna da realidade, com a autenticidade do real, diferente da pintura daquele período, que visa a percepção de um determinado momento pelos olhos do artista. Para Peter e Silva (1999, p.13), a fotografia é a linguagem da imagem real.

[...] a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente em sua própria essência a obsessão do realismo. [...] A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictural. Quaisquer que sejam as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, ou seja, tornando aquilo presente no tempo e no espaço. A fotografia beneficia-se de uma transparência de realidade da coisa de sua reprodução. (BAZIN *apud* DUBOIS, 1993, p. 31-35)

⁷² O sonho de um curioso (tradução nossa)

⁷³ Félix Nadar, pseudônimo do fotógrafo Gaspard-Félix Tournachon.

⁷⁴ Charles Baudelaire, íntimo, o poeta virgem.

Mauad (1996) defende a fotografia como fonte histórica, para além do aspecto ilustrativo e Horn (2010) afirma que a fotografia documental cedeu espaço à fotografia como forma de expressão. Ou seja, ambas as ideias entram em acordo quando se analisa a fotografia como uma arte com potencial documental ou realista, mas que permite ao artista se expressar.

A fotografia seria o simulacro mais próximo desta ideia de representação visual que gera verossimilhança direta com o objeto fotografado. Enquanto uma pintura jamais pode ser outra coisa senão uma interpretação seletiva, a foto pode ser uma transparência ou constatação. (HORN, 2010, p.2)

A imagem, portanto, pode ser tanto uma representação do real quanto simulacro. Além disso, em seu papel representativo, registra o modo de vida e pensamento de uma época e produzem significado no contato com o seu observador, como o cinema. Ou seja, a captura da imagem envolve um processo artístico mas também a sua relação com o observador é responsável por imaginar e interpretá-lo.

O observador é o campo no qual se pode dizer que se materializa, se torna visível, a visão na história. A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação. (CRARY, 2012, p.15)

Aumont (2004) defende que o cinema se assemelha em muito à fotografia: “Para o cinema, se existe uma aproximação mais pertinente às suas idiossincrasias, seria com a imagem fotográfica.” (AUMONT *apud* ANDREGHETTO, 2013, p.243). Ora, se o cinema se aproxima da fotografia, é possível também afirmar que se aproxima da pintura, considerando as relações entre pintura e fotografia.

Tanto a fotografia surge como dispositivo de sucessão da pintura e se relaciona com ela como a própria pintura passou por processos de inovação de suas tecnologias que permitiram ao artista experimentar com a realização imagética:

A mudança para o óleo veio grandemente liberar os pintores, permitindo-lhes criar rapidamente composições muito maiores (pensemos, por exemplo, nas obras de Veronese e Ticiano), assim como ter mais tempo para modificá-las quando necessário. Essa mudança na tecnologia de pintura levou os pintores renascentistas a criar novos tipos de composições, novos espaços pictóricos e novas narrativas. Similarmente, ao permitir que um cineasta possa tratar a imagem do filme como uma pintura a óleo, redefine o que pode ser

feito no cinema através da tecnologia digital. (MANOVICH, 2001, p.305).

Nesta dissertação, portanto, faz-se necessário destacar o trabalho de fotógrafos que se inspiraram em Edward Hopper. Richard Tuschman, autor da celebrada série *Hopper Meditations* reproduziu diversos quadros de Hopper através de fotografias digitais (Fotografias 7, 8 e 9).

Fotografia 7 - *Hotel by Railroad* (2013)



Fonte: TUSCHMAN, Richard. Courtesy of Klompching Gallery, New York, "*Hotel by Railroad*", 2013, Archival Pigment Print, from the series 'Hopper Meditations. Richard Tuschman's Fine Arts Portfolio.⁷⁵

Fotografia 8 - *Woman at a Window* (2013)



Fonte: TUSCHMAN, Richard. Courtesy of Klompching Gallery, New York, "*Woman at a Window*", 2013, Archival Pigment Print, from the series 'Hopper Meditations. Richard Tuschman's Fine Arts Portfolio.⁷⁶

⁷⁵ Disponível em <https://www.richardtuschman.com/FINE-ART-PORTFOLIOS/HOPPER-MEDITATIONS/13/thumbs-caption>.

⁷⁶ Disponível em <https://www.richardtuschman.com/FINE-ART-PORTFOLIOS/HOPPER-MEDITATIONS/6/thumbs-caption>.

Fotografia 9 - *Morning in a City* (2013)

Fonte: TUSCHMAN, Richard. Courtesy of Klompching Gallery, New York, "Morning in a City", 2013, Archival Pigment Print, from the series 'Hopper Meditations'. Richard Tuschman's Fine Arts Portfolio.⁷⁷

Em nota em seu *site*, o fotógrafo diz:

Sempre amei a forma com que as pinturas de Hopper, ainda que com economia de meios, são capazes de abordar os mistérios e complexidades da condição humana. Colocando uma ou duas figuras em ambientes íntimos e humildes, ele criou cenas silenciosas que são psicologicamente atraentes com narrativas abertas. Os estados emocionais dos personagens podem parecer oscilar paradoxalmente entre devaneio e alienação, ou talvez entre desejo e resignação. A iluminação dramática aumenta os tons emocionais, mas qualquer interpretação final é deixada para o espectador. Todas essas são qualidades que espero incorporar também às minhas imagens (TUSCHMAN, 2014, p.1).

Sobre a série, no entanto, Tuschman diz que seu trabalho difere um pouco do de Hopper, afirmando que seu trabalho é mais sombrio e que o de Hopper possui uma luz mais dura. Afirma também se inspirar no *chiaroscuro*⁷⁸ de Rembrandt, outro pintor que admira. Além disso, afirma que desejava que a luz agisse como um personagem, casando a teatralidade de Rembrandt com a humildade de Hopper;

⁷⁷ Disponível em <https://www.richardtuschman.com/FINE-ART-PORTFOLIOS/HOPPER-MEDITATIONS/16/thumbs-caption>.

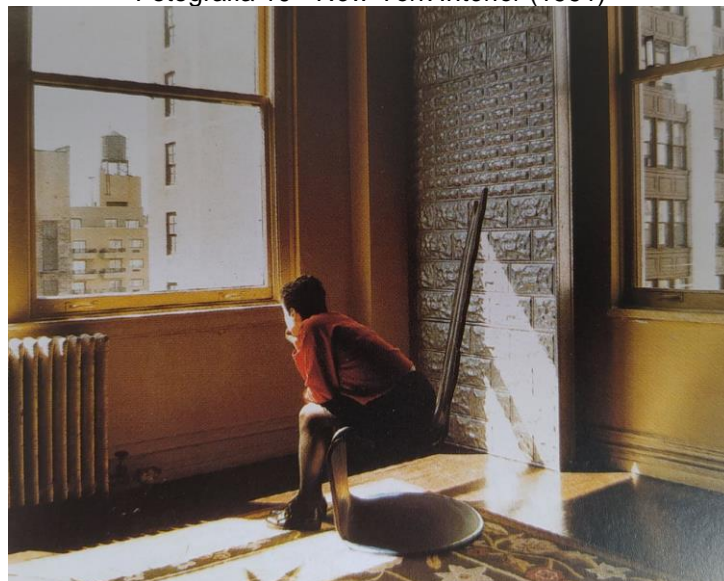
⁷⁸ Palavra italiana que significa "claro e escuro", utilizada nas artes para descrever "luz e sombra"

buscando também que seus personagens façam referência ao universo dos personagens de Hopper, evocando temas atemporais e universais como solidão, alienação e saudade. (TUSCHMAN, 2014) Em entrevista à premiação da LensCulture Exposure, Richard Tuschman disse: “senti muita afinidade por seus interiores [referindo-se a Hopper] (...), mas também o conteúdo psicológico de suas obras realmente ressoava em mim.” (TUSCHMAN, 2013, p.1)

Outro fotógrafo que se inspirou em Edward Hopper em suas fotografias foi Joel Meyerowitz. Em acordo com Kranzfelder (2003), é possível perceber que a composição da Fotografia 10, a *New York Interior* de Meyerowitz (1991) se assemelha à *Eleven A.M.* (1926), de Hopper. Assim como a jovem na fotografia, a mulher pintada por Hopper observa algo que o espectador do quadro não pode identificar. O sol que entra pela janela aquece o personagem. “Meyerowitz refere-se ao instante fotográfico de que se apercebe finalmente nos quadros de Hopper” (Kranzfelder, 2003, p.47) e acrescenta:

É nesse momento de silêncio, com o qual o fotógrafo torna a carregar o tempo cotidiano, que reside a afinidade com Edward Hopper. É a associação particular entre a consciência e a concentração, é a sua paciência e a sua surpresa e, finalmente, a sua fusão com o mundo dos fenômenos que permite a Hopper impregnar o seu trabalho com essa qualidade indefinível tão importante para todos nós quando procuramos falar dos seus quadros. (MEYEROWITZ *apud* Kranzfelder, 2003, p.47)

Fotografia 10 - *New York Interior* (1991)



Fonte: MEYEROWITZ, Joel. In Kranzfelder, 2003, p.47⁷⁹

⁷⁹ Disponível em <https://i.imgur.com/pACF8aD.png>.

Não somente a fotografia e a pintura estão profundamente relacionadas como também todos os tipos de arte. Segundo Canudo (1995), arte é toda e qualquer qualquer manifestação estética e/ou comunicativa realizada por meio de diferentes linguagens, sendo estas: a arquitetura, a escultura, a pintura, a música, a dança, a poesia, o cinema ou qualquer combinação entre elas (como por exemplo o teatro). Essas artes podem ser experimentadas de formas visuais, auditivas ou mistas (audiovisuais).

Nelson Brissac Peixoto (1999) diz que todas as formas de cultura e arte que se constituem como imagens estão entrelaçadas. Brissac (1999) elabora o conceito de “entrelaço” entre as artes ou as obras, isto é, entre duas linguagens artísticas diferentes (como o cinema e a pintura) ou duas obras de arte distintas. Esse conceito discute o que é “invisível e o que é vidente”, como se as duas imagens fossem colocadas frente a frente e atuassem como espelhos, provocando uma imagem com espaço ampliado. Assim, entende-se que essas obras se relacionam, sem abdicarem da lógica de independência.

Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade [...] algo que acontece entre os elementos, mas que não se reduz aos seus termos. [...] Assim é que a pintura sai da sua moldura e realiza-se na escultura; a escultura ultrapassa-se e realiza-se na arquitetura; e circunvizinhança, de modo a realizar a arquitetura no urbanismo [...] (BRISSAC, 1999, pp. 238-240)

As formas tomam forma a partir desse campo de intersecção entre múltiplos olhares. A natureza artística é transitiva e heterogênea por se apropriar de coisas e pensamentos. Assim, a arte sempre se transforma e se soma.

[...] um determinado objeto ou texto pode ser lido através de outro, pois há aqui uma trama de referências que não são necessariamente dadas sob uma forma ou modelo (e também de lugar). Um exemplo é a inter-relação de diferentes imagens (cinema, vídeo, fotografia, pintura e arquitetura). Uma remete à outra sem necessidade de fidelidade, pois cada imagem pode ser modificada, deturpada, ampliada, aumentada nos seus detalhes. [...] (ALVES, 2008, pp.113-115)

Segundo ALVES (2008) todas as formas artísticas e culturais se relacionam num lugar próprio da imagem. Brissac (1999, p.246) afirma também que “a pintura é o agente da passagem entre imagem e cinema” e que “não há incompatibilidade entre pintura

e cinema quanto as suas interações.” É possível entender que no cinema, a influência da pintura é relevante dada a construção da composição pictórica na cena fílmica. Brissac (1999) afirma que a pintura ensina o cinema a ver as coisas sob uma perspectiva mais elaborada, no que diz respeito à composição pictórica.

A pintura é uma referência de comunicação imagética das mais antigas, reunindo, portanto, uma série de predicados artísticos de composição de um visual humano, material e estético e que são referências para outras artes, como o cinema, o vídeo, a arquitetura, a fotografia, etc. No cinema, a influência da pintura, de sua decomposição pictórica, é relevante no que se refere à construção de cenas, personagens e lugares, uma espécie de modelo para a construção de imagens fílmicas e fotográficas. [...] Ou seja, a pintura na sua pictoridade e movimento tem uma relação de contiguidade com o cinema. Essa intersecção é anamorfose que se revela permanentemente entre pintura e cinema. A natureza intrínseca da pintura pressupõe combinações pictóricas e movimentos que se manifestam por causa dos detalhes, aspectos, luz e sombras que recobrem a obra como um todo – que podemos chamar de enquadramento. (ALVES, 2008, pp.116-117)

O enquadramento cinematográfico pode, portanto, ser entendido como uma representação pictórica. Para Brissac (1999) o cinema se aproxima mais da pintura que a fotografia, tendo em vista o seu caráter de movimento e deslocamento.

O cinema, ao contrário da fotografia, que procede por instantâneos, pode assumir a produção de detalhes que é própria da pintura, fazendo a câmara se deslocar, aproximando-se ou afastando-se da tela, parando num rosto, numa mão. (BRISSAC, 1999, p. 247).

A pintura traz elementos de composição que são incorporados no enquadramento fílmico para produzir imagens, consoante com as ideias de BRISSAC (1999). O cinema se aproxima da pintura na construção do enquadramento. Cada *frame*⁸⁰ ou enquadramento de um filme seria uma imagem próxima da imagem pictórica. Ao analisar individualmente os *frames* da imagem cinematográfica, novas imagens além daquela entregue pelo filme são formadas. Uma imagem se forma a partir da outra. “Não vai de um ponto ao outro, mas passa entre os pontos. Uma pintura que se faz entre as coisas” (BRISSAC *apud* ALVES, 2008, p.118). Alves (2018) menciona a conclusão de Brissac de que “o vídeo se aproximou da pintura para poder

⁸⁰ Do inglês “moldura”, se refere a cada enquadramento, quadro ou fotograma de um vídeo.

produzir ‘imagens entre coisas’ nas suas interrupções. Por isso a imagem de vídeo está ‘próxima da pictórica’.” (ALVES, 2008, p.118)

Numa mesma perspectiva, apresentada no texto *A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin*, Coli (2010) discute sobre a interseção entre as obras de arte, denominada por ele como “a terceira margem do rio”, a partir da obra homônima de Guimarães Rosa:

Os historiadores da arte costumam dizer que é preciso treinar o olho. Isto significa incorporar um saber, sempre silencioso, sempre intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas. Mas que lugar é esse que a proposição ‘entre’ indica? Não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde no semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão. (COLI, 2010, p. 268)

Coli (2010) defende que é nessa terceira margem do rio que surgem e se evidenciam as relações invisíveis entre duas obras de arte distintas. O cinema, ao se apropriar das artes plásticas, faz com que essas obras também dele se apropriem. Nosso olhar deve se voltar para a fusão dessas imagens, metamorfoseando o entendimento de cada uma das obras originais, mas ainda mantendo suas qualidades individuais. Jacques Aumont (2004), em *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*, também discute a proximidade entre as diferentes artes, defendendo que a existência de relação entre os irmãos Lumière e os artistas impressionistas é possível, uma vez que ambos buscavam efeitos da realidade com o enquadramento (*frame*), que pertence ao pictórico. Assim, é possível relacionar os efeitos de realidade na imagem analisando-se os conceitos de luz, cor e sombra. Aumont (2004) também relaciona o cinema e a fotografia, afirmando que: “O cinema é herdeiro da fotografia parada e de seu inquestionável vínculo com a realidade visível.” (AUMONT, 2004, p.116). Para além disto, o cineasta pode e deve fazer o que quiser em seu filme, baseando-se em qualquer outra linguagem artística, meio ou suporte, desde que tenha intenções puras. (AUMONT, 2004) Um exemplo de cineasta que utilizou da fotografia como inspiração para sua obra foi Stanley Kubrick, que baseou as Grady Twins (Fotograma 2), do filme *The Shinning*, de 1980 (*O Iluminado*, em português) na fotografia *Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967* (1967), de Diane Arbus (Fotografia 11).

Fotograma 2 – As Grady Twins em *The Shining* (1980)



Fonte: *The Shining* de Stanley Kubrick (1980)⁸¹

Fotografia 11 - *Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967* (1967)



Fonte: ARBUS, Diane. *Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967*. 1967. Fotografia, 50.8 x 40.6 cm.⁸²

⁸¹ Disponível em <https://i.imgur.com/iISUIT8.jpg>.

⁸² Disponível em: <https://publicdelivery.org/diane-arbus-twins/>

Assim como Brissac (1999), Deleuze (1985) afirma que ao se interromper um filme, o transformamos em outra coisa, uma imagem parada, fotográfica. O tempo é um fator determinante para se discutir as características filmicas e interpretá-las. É dentro desta perspectiva que o cinema e a pintura se assemelham: quando o quadro fílmico e o pictórico são comparados. O cinema também possibilita uma mutabilidade do olhar do espectador, tendo em vista os movimentos e ângulos utilizados na produção da obra cinematográfica. Para Aumont (2004), é no cinema que será possível a representação do tempo em seu estado imaculado. “Uma arte como o cinema produz um efeito de continuidade em eventos que reconhecidamente não são contínuos, nem contíguos, escondendo as elipses através das quais ele condensa o fluir do tempo e do espaço.” (MACHADO, 1995, p.107).

O enquadramento do filme associado ao movimento permite ao espectador perceber a existência de algo que se encontra além do quadro e, em alguns casos, até mesmo imaginar o que seria. O cinema cria uma ferramenta para a interpretação do espectador do que existe além do visível.

O simples fato de se posicionar a câmera em um ângulo diferente da altura dos olhos diz muito ao espectador sobre o que está enquadrado. *Plongés*⁸³ e *contraplongés*⁸⁴ trazem ao espectador a noção de hierarquia do objeto ou personagem que ele observa, tal qual nas antigas pinturas egípcias. Planos fechados e lentes teleobjetivas trazem a sensação de esmagamento e soterramento do objeto ou personagem que se vê na tela.

Em *Gisaengchung*⁸⁵ (em português, *Parasita*, de 2019), premiado filme do diretor sul-coreano Bong Joo-ho, vemos o mesmo personagem, Geun-Se (interpretado por Myeong-hoon Park) ser retratado em *plongés* (Fotograma 3) e *contraplongés* (Fotograma 4). No primeiro caso, o personagem é retratado em situação de vulnerabilidade e a câmera, posicionada acima dele, apontando para baixo, o faz parecer menor, inferior. Já quando vemos o personagem de baixo para cima, ele parece estar em posição de superioridade e maior.

⁸³ Do francês, "mergulho", se refere ao ângulo de filmagem em que a câmera se encontra acima do nível dos olhos do sujeito ou acima do objeto a ser filmado, inclinada para baixo.

⁸⁴ Do francês, "contra mergulho", se refere ao ângulo de filmagem em que a câmera se encontra abaixo do nível dos olhos do sujeito ou acima do objeto a ser filmado, inclinada para cima.

⁸⁵ Parasita (2019)

Fotograma 3 - Plongéé – Geun-Se e Moon-Gwang em *Gisaengchung* (2019)



Fonte: *Gisaengchung*, de Bong Joon-ho (2019)⁸⁶

Fotograma 4 - Contraplongéé - Geun-Se em *Gisaengchung* (2019)



Fonte: *Gisaengchung*, de Bong Joon-ho (2019)⁸⁷

Esse recurso de ângulo de visão, bastante utilizado no cinema, também pode ser percebido nas artes plásticas. Hopper também fazia bastante uso de diferentes ângulos de visão em suas obras. Um exemplo disso é a água-forte intitulada *Night Shadows* (1921, Imagem 39).

⁸⁶ Disponível em <https://pixhost.icu/avaxhome/99/13/00741399.png>.

⁸⁷ Disponível em <https://i.imgur.com/Xah8O8d.png>.

Imagem 39 - *Night Shadows* (1921)

Fonte: HOPPER, Edward. *Night Shadows*, 1921, água-forte, Placa:17,6 x 20,7 cm; Folha: 24 x 28.6 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque⁸⁸

Em *Night Shadows* (1921) o espectador tem uma visão panorâmica de uma esquina. Poucos elementos se concentram na obra: uma fachada de loja; a sombra de um poste de luz e um pedestre que caminha em direção ao fora-de-quadro - um cenário comum, mas que adquire uma atmosfera ameaçadora e misteriosa, tendo em vista as sombras intensas e a perspectiva voyeurista, que, aliada ao *plongée*, aumenta a sensação de vulnerabilidade do pedestre. Sobre esta obra, o Whitney Museum of American Art (2010) defende que:

Nessa cena noturna, *Night Shadows*, ele utiliza traços lineares na gravura para retratar um fragmento de luz refletida em uma rua escura e quase vazia. Com seu ponto de vista incomum, sugerindo uma vista de uma janela do andar superior, a composição enfatiza a vulnerabilidade do transeunte solitário e assume um tom voyeurístico, até mesmo sinistro. Como muitas das obras de Hopper, *Night Shadows* apresenta a vida moderna permeada por uma sensação de solidão e alienação.⁸⁹ (WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, 2010, p.1, tradução nossa)

⁸⁸ Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/74938>.

⁸⁹ "In this nocturnal scene, *Night Shadows*, he uses linear strokes of etched line to portray a patch of raking light on an otherwise dark, nearly empty street. With its unusual vantage point suggesting a view out of an upper-story window, the composition emphasizes the vulnerability of the lone passerby and assumes a voyeuristic, even ominous tone. Like many of Hopper's works, *Night Shadows* presents modern life as pervaded by a sense of solitude and alienation.", disponível em: <https://whitney.org/collection/works/7014>.

Embora os objetos retratados em *Night Shadows* (1921) sejam comuns ao trabalho de Hopper, existe outra característica incomum nesta obra: Hopper costumava imprimir uma pequena tiragem de suas obras, mas no caso dessa obra, a placa da gravura foi revestida em aço para maior durabilidade e uma impressora comercial foi utilizada para uma tiragem de centenas de gravuras. (THE MET, 2016). Sob este ângulo de visão, ao retratar a vista da janela, Hopper transporta o espectador para o quarto da qual se observa a cena e faz com que o espectador faça parte da narrativa e assuma a posição de *voyeur* em sua obra, observando o caminhar do pedestre. Esse ângulo de visão é bastante comum ao cinema *noir*. Em *Scarface* (filme de 1932, Fotograma 5), Howard Hawks retrata uma cena bastante similar a *Night Shadows* (1921, Figura 39).

Fotograma 5 - Referência a *Night Shadows* em *Scarface* (1932)



Fonte: *Scarface*, de Howard Hawks (1932)⁹⁰

O movimento característico em *Night Shadows* (1921), assim como em diversas outras obras de Hopper, como FERREIRA (2011) defende, é um caráter cinematográfico que se faz presente também na pintura. Desde as pinturas rupestres, em que observamos, em alguns casos, animais registrados com o dobro de patas que possuíam (para representar seu movimento), como na imagem abaixo:

⁹⁰ Disponível em <https://i.imgur.com/ndlsOf5.png>.

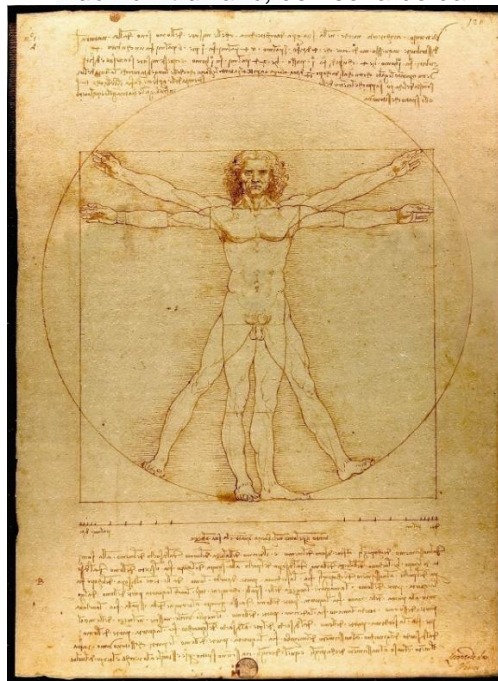
Imagem 40 - Pintura Rupestre - Javali com 8 Pernas [s.d.]



Fonte: THOMAS, Bob. *Disney's Art of Animation: From Mickey Mouse to Hercules*. Hyperion, 1997, p.23.⁹¹

Essa representação do movimento também pode ser vista em pinturas como *L'uomo vitruviano* de Leonardo da Vinci (1490, imagem 41) ou a obra de Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2* (1912, imagem 42), em que o movimento é uma característica principal da narrativa na imagem estática.

Imagem 41 - *L'uomo vitruviano*, de Leonardo da Vinci (1490)



Fonte: DA VINCI, Leonardo. *L'uomo vitruviano*. 1490. Desenho, lápis e tinta sobre papel, 34 x 24 cm. Galleria dell'Accademia, Venice.⁹²

⁹¹ Disponível em <https://i.imgur.com/slbu9t.jpg>.

⁹² Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg.

Imagem 42 - *Nu descendant un escalier n° 2* (1912)



Fonte: DUCHAMP, Marcel. *Nu descendant un escalier n° 2*. 1912. Pintura, óleo sobre tela, 89 x 146cm. Museu de Arte da Filadélfia.⁹³

Os antigos povos egípcios, já faziam uso do recurso de imagens em sequência para contar uma história, como afirma e ilustra Thomas (1997). Essa ideia também foi explorada em diversos brinquedos óticos do século XIX, tais como o traumatoscópio, disco com uma imagem na frente e outra no verso, que, ao ser girado rapidamente, dá a impressão de uma única imagem; o fenaquistoscópio, que por sua vez, continha dois discos, um com uma sequência de imagens pintadas em torno de seu eixo e outro com frestas que faziam o papel de obturador; o zootoscópio, bastante similar ao fenaquistoscópio, mas que funcionava montado num tambor giratório; o *flipbook*, que funciona através de desenhos em diferentes páginas folheadas rapidamente e o praxinoscópio, um modelo aperfeiçoado do zootoscópio. Benjamin (1994) defende que toda obra de arte está conectada a uma tradição que atravessa gerações mas muda conforme o passar do tempo. Ou seja, essas tradições se modificam e se aprimoram. Após o advento do praxinoscópio, Edison inventou o kinetoscópio em 1891, uma ferramenta que iluminava os fotogramas de um filme, observados através de um visor com lentes, o que permitiu a invenção do cinematógrafo no fim do século XIX, o que consolidou o cinema como a arte da

⁹³ Disponível em <https://www.wikiart.org/pt/marcel-duchamp/nu-descendo-uma-escada-no-2-1912>.

imagem em movimento após o aprimoramento dessas técnicas no início do século XX.

Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades. (COSTA, 2006, p. 17)

Todos esses aparatos se desenvolveram com base no funcionamento do olho humano. Em 1824, Peter Mark Roget publicou um artigo chamado *The Persistence of Vision with Regard to Moving Objects*, onde explica que o olho humano mantém, por uma fração de segundo, a última imagem vista enquanto percebe a imagem seguinte, o que é conhecido como persistência retiniana. Assim, observando-se imagens sequenciais, o olho humano produziria a ilusão de movimento. O cineasta francês Georges Méliès foi um dos artistas que mais se destacou no que se refere à criação e de dispositivos para a reprodução de imagens em movimento. “O artista de teatro e mágico Georges Méliès, enxergou no cinematógrafo o poder ilusório e a capacidade de manipular a plateia através da confusão do real com o imaginário”. (CUNHA, 2011, p.4). Cunha (2011) também defende que a partir das imagens em movimento, se constrói a linguagem e a narrativa cinematográfica:

Com Méliès, o cinematógrafo, que era um experimento científico, deixou de representar apenas uma realidade fosca e opaca, como a chegada de um trem à estação ou a saída de operários de uma fábrica, e passou a criar realidades alternativas, universos próprios, com regras e convenções coerentes somente dentro de suas lógicas internas. O cinema, desde sua gênese, abraçava a ficção. (CUNHA, 2011, p.5)

Benjamin (1994) também remete a esta lógica ao citar o trabalho de Méliès. Para ele, “tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda”. (BENJAMIN, 1994, p.100-101).

Importante ressaltar que o conceito de “aura”, segundo Benjamin (1994) seria a originalidade de uma obra de arte, o que lhe concede legitimidade. O cinema, desde seu surgimento, busca referências na pintura para construção de sua narrativa imagética, mas não deveria ser considerado menos legítimo ou original apenas por

isso, tendo em vista que a reprodução de uma obra de arte em um filme faz parte do processo de desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Dois exemplos de obras de arte que influenciaram o cinema em seus primórdios são *Bertran in Hell* (18--?, Imagem 44) ilustração de Gustave Doré para a obra “Divina Commedia”, de Dante Alighieri (1304-1321)⁹⁴ e *Arrangement in Grey and Black No. 1* (1871, Imagem 43), de James McNeill Whistler, conforme imagens a seguir:

Imagem 43 - *Arrangement in Grey and Black No. 1* (1871)



Fonte: WHISTLER, James McNeill. *Arrangement in Grey and Black No. 1*. (1871). Pintura, óleo sobre tela, 144,3 x 163,0 cm. Musée d'Orsay, Paris⁹⁵

Fotograma 6 - *PRÆSIDENTEN* (1919)

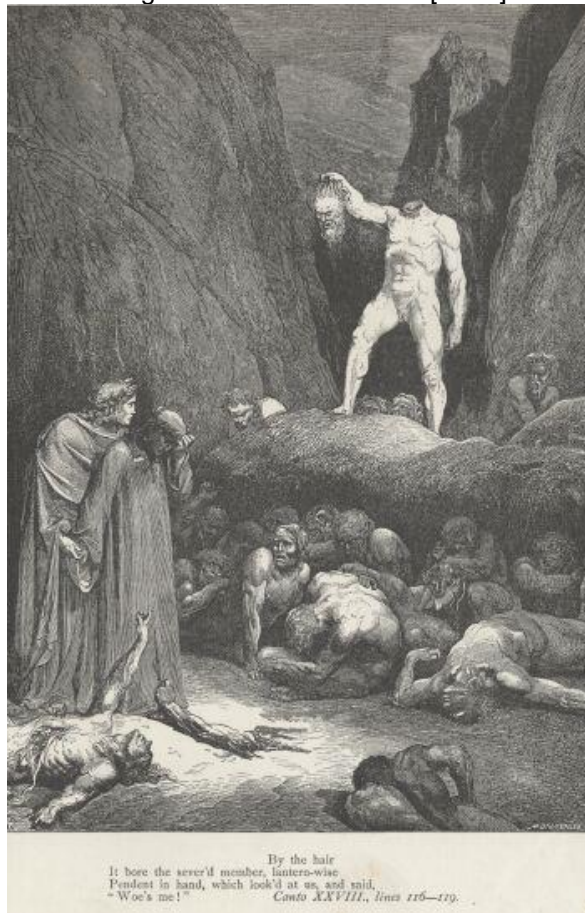


Fonte: *PRÆSIDENTEN* (The President). Direção: Carl Theodor Dreyer. Dinamarca: Nordisk Film, (1919).⁹⁶

⁹⁴ Ver Apêndice 1 (Fusão 1)

⁹⁵ Disponível em <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/arrangement-en-gris-et-noir-ndeg1-974>.

⁹⁶ Disponível em <https://i.imgur.com/TAYQLd5.png>.

Imagem 44 - *Bertran in Hell* [18--?]

Fonte: DORÉ, Gustave. *Bertran in Hell*, from Dante's *L'Inferno*. [18--?]⁹⁷

Fotograma 7 - *L'INFERNO* (1911)

Fonte: *L'INFERNO*. Direção: Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe De Liguoro.
Fotografia de Emilio Roncarolo. Itália: Helios, (1911).⁹⁸

⁹⁷ Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dantes_Inferno_Canto_28.jpg.

⁹⁸ Disponível em <https://i.imgur.com/ZNEiV6u.jpg>.

Tais obras comprovam que o cinema e a pintura (assim como o cinema e a fotografia, o cinema e a literatura, a pintura e a fotografia, etc) estão profundamente relacionados e constituem uma relação simbiótica.

2.2 Aplicabilidade das relações entre pintura e cinema

Considerando-se a infinidade de recursos expressivos que o cinema pode aplicar na construção fílmica, é comum que o observador perceba as qualidades estéticas específicas à direção de arte e fotografia expressa no filme. Alguns exemplos são os figurinos e cenários e a composição como um todo e como ela se relaciona com os aspectos de luz e enquadramento, dentre tantos outros detalhes que compõem uma obra audiovisual. Neste contexto de observação o espectador pode estabelecer uma conexão entre o filme a que se está assistindo e uma outra obra, pois está diante de uma construção de gama de signos e significados.

O cinema sendo arte visual assim como a pintura, possibilita várias representações do mundo imagético, essa maneira se adapta a visão do autor, da mesma maneira que a pintura, onde o artista irá escolher a sua maneira de trabalhar sua visão do mundo. O cineasta e o pintor podem apresentar em suas obras momentos ou fases de suas vidas. Sendo assim, tanto o cinema quanto a pintura são meios (ferramentas) que moldam o sentido que querem exprimir. Tudo pode ser ficção ou pura realidade, ambos possuem um grande poder de expressividade. Essa forma e a função da realidade podem ser transformadas em imaginação, substituindo as formas do mundo e trabalhar com as relações mentais, envolvendo o espectador numa redoma psicológica. (FERREIRA, 2011, p.2)

Como citado acima, os elementos expressivos na pintura e no cinema permitem leituras com certas nuances interpretativas, conceitos estéticos e narrativos, guiando o espectador em uma ótica construída no todo. Dessa forma, a pintura se aproxima do cinema, visto que tece um material narrativo através da imagem. Ferreira (2011) destaca que o cinema tem a perspectiva da pintura em sua base, pois possui muitos fatores artísticos no que tange a semiótica.

A possível relação entre cinema e pintura se constrói na medida em que se percebe que a imagem em movimento é uma linguagem, um processo de significação que trabalha por meio de códigos e convenções. A semiótica da imagem propõe interpretações pertinentes tanto para o estudo do cinema quanto da pintura. Já que a

imagem é um ícone. Ela representa alguma coisa, está sempre ligada a um texto a ser explorado. (FERREIRA, 2011, p.2)

Essa representação está presente nas duas vertentes artísticas, tanto o cinema quanto a pintura, partindo do ponto da construção da narrativa visual. Ao se referenciar o cinema na pintura e vice-versa, ambos têm seu potencial ampliado, como observa Ferreira (2018):

Ao longo do tempo, inúmeras representações cinematográficas foram realizadas retratando o mundo da pintura no formato bibliográfico, em adaptações literárias e/ou simbólicas. O híbrido cinema/pintura simbolicamente define construções cênicas e interpretações obtidas sob os diferentes olhares. Por meio da pintura, o cinema alcança diferentes níveis de construção no formato cinematográfico. (FERREIRA, 2018, p.84)

Ainda acerca das possibilidades de recursos expressivos, deve-se notar a importância do enquadramento e ângulo. Tanto o cinema quanto a pintura demandam um recorte (ou uma moldura) e um ponto de vista para definir os elementos decisivos para a construção da narrativa da imagem.

A princípio, o que mais chama atenção nessas relações entre o cinema e a pintura é a questão do quadro/moldura na pintura e do quadro/enquadramento/plano na imagem cinematográfica. Esse espaço da representação visual delimita um marco, uma porção da imagem que percebemos, seja ela pictórica ou audiovisual. (ORTIZ e PIQUERAS, *apud* ANDREGHETTO, 2013, p.2)

Andreghetto (2013) reforça que o enquadramento é basal para a expressão visual e que esse espaço do quadro fílmico é de suma importância na narrativa cinematográfica, salvo que apesar da similaridade com a imagem pintada não necessariamente é uma cópia, mas uma linguagem que bebe desta fonte. Dessa maneira ainda existem certas particularidades em cada formato, características específicas e únicas de cada meio expressivo. A composição em ambos os casos é um fato harmônico de organização visual, que demarca parte da narrativa. “Esse quadro fílmico é a primeira instância de trabalho de um cineasta, no qual o equilíbrio e a expressividade da composição remetem à pintura, muitas vezes não devendo nada a ela.” (AUMONT *apud* ANDREGHETTO, 2013, p.2). Queiroz (2012), por sua vez, afirma que tanto o cinema quanto a pintura utilizam do artifício do enquadramento como uma ferramenta para diferenciar, aproximar ou afastar a

realidade, criando outras formas de perspectivas no espaço/tempo. A junção dos elementos selecionados para tal é um recorte narrativo. Portanto, a seleção desse recorte específico de uma cena com elementos casuais que se dispõem no quadro, é a construção da narrativa cinematográfica e também na pintura.

O enquadramento tanto do cinema como da pintura, concede a essas artes a capacidade de isolar uma determinada parte da realidade em um espaço delimitado. No entanto, esse isolamento é baseado em um acontecimento – que tem relação inerente com a causalidade – e é a partir daí que se acentua a problemática do tempo representado no cinema e na pintura. (QUEIROZ, 2012, p.7)

Acerca da problemática da representação do tempo no cinema, Eisenstein (2002) defende “que a distribuição de detalhes em um quadro de um só plano também presume movimento – um movimento dos olhos, de um fenômeno para o outro, de acordo com a composição.” (EISENSTEIN, 2002, p.28). Ou seja, a grande diferença existente entre a maneira como se dá o processo cinematográfico e pictórico é a disposição distinta dos quadros. Cinematograficamente, o tempo e o movimento são percebidos quando as imagens são sobrepostas umas às outras, formando uma narrativa em sequências de quadros. A sequência cinematográfica, embora se construa a partir de um conjunto de quadros em sequência, também utiliza o artifício do enquadramento estático existente na pintura para sua construção final. O contexto da montagem surge para ilustrar melhor como esses conceitos se misturam quando se aplicam na pintura. Queiroz (2012) discute a concordância entre Aumont e Eisenstein a respeito das semelhanças entre a pintura e o cinema se fundamentarem dentro da arte da montagem dos enquadramentos. Para Queiroz (2012), a construção que compõe as narrativas visuais é formada pelo dinamismo que é levado pelo olhar dentro da montagem que o enquadramento demanda. Tal dinamismo delimita o percurso necessário para o olhar fazer uma leitura interpretativa da narrativa que se pretende dentro do quadro, seja em formato pictórico ou cinematográfico. O caminho narrativo para a interpretação do espectador é um conjunto da construção na qual se define a montagem geral da obra: “Uma imagem se olha por meio de um percurso, de uma série de movimentos, rápidos e de fraca amplitude, do globo ocular” (AUMONT, 2004, p.85 *apud* QUEIROZ, 2012, p.3). Queiroz (2012) defende que o efeito advindo desse percurso do olhar se compara ao

causado pela montagem e atribui sentido à imagem. “Acreditando no princípio da montagem na pintura, Eisenstein (2002) explica o efeito de criação de sentido nesta, com base no processo de apreensão fisiológica do movimento da imagem cinematográfica.” (QUEIROZ, 2012, p.3)

Outro ponto a ser analisado acerca da composição entre a montagem, espaço e tempo se refere à criação da cena. Esse elemento que faz parte da obra fílmica também pode corresponder ao campo da pintura, apesar de serem aplicados de formas diferentes. Segundo Aumont (2004), quando aplicado nas pinturas, o tempo é retratado através do registro de um momento específico. No cinema, o instante registrado segue uma escala de registros em sequência que ampliam a narrativa visual. A pintura, por sua vez, gesta uma cena única em que está cultivado um ponto de vista unilateral que se desenvolve na cena com espaço de montagem definido.

O pintor, cujos meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim com a escolha de um instante, com a amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar como o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante (não esqueçamos que “pregnante” quer dizer “grávido”; não é à toa que, em inglês, *pregnancy* significa “gravidez”). (AUMONT *apud* QUEIROZ, 2012, p.8)

Deste modo QUEIROZ (2012, p.8) reafirma que “O tempo em uma pintura é uma representação fruto da criação deliberada de um artista.”. A composição da imagem no processo criativo reflete uma série de escolhas, reflexões e processos.

Diante do exposto, é inegável que a cinematografia se utiliza dos recursos expressivos advindos das obras pictóricas para se estabelecer e enriquecer cada vez mais a sua composição. A partir do exposto, é possível tomar certos exemplos ilustrativos da utilização dos recursos pictóricos nas obras fílmicas e de que forma eles se apresentam nos dois formatos, contribuindo entre si para construir narrativas visuais, como por exemplo o quadro *Christina's World* (1948, Imagem 45), de Andrew Wyeth, em que se observa uma mulher de vestido jogada ao chão, estendendo-se em direção a uma casa no horizonte à sua frente. A cena se passa em um local aberto, com vegetação rasteira, um cenário de campo e a luz é suave, o que sugere o nascer do sol.

Imagem 45 - *Christina's World* (1948)

Fonte: WYETH, Andrew. *Christina's World*, 1948. Pintura, têmpera sobre painel de madeira, 81.9 x 121.3 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque.⁹⁹

A musa inspiradora para a pintura foi Anna Christina Olson, uma moça de South Cushing, no Maine. A modelo em questão sofria da Doença de Charcot-Marie-Tooth, que deteriora os nervos dos braços e pernas. Por ser paralisada, da cintura para baixo, a jovem Olson se movia rastejando pela propriedade da família. Ao ver a garota se locomover de tal forma, Wyeth se inspirou para criar *Christina's World* de 1948. Wyeth disse que ao pintar a garota, queria honrar as conquistas de uma garota que vivia com limitações e sob o julgamento de outras pessoas. Acrescenta que pintava para fazer com que o espectador sentisse “que seu mundo pode ser limitado fisicamente, mas de forma alguma espiritualmente.”¹⁰⁰ (SMALL, 2017, p.1). Essa composição não somente foi reproduzida em fotografias como a intitulada *Christina's Other World*, de Bruno Dayan (2015) mas também em filmes como *Forrest Gump* (ou, em Português, *Forrest Gump – O Contador de Histórias*, de Robert Zemeckis, 1994, Fotograma 8) e *Days of Heaven* (cujo título foi traduzido para o português como *Cinzas no Paraíso*, de 1978, Fotograma 9), dirigido por Terrence Malick, tornando a pintura original uma referência ao se imaginar o esforço de alguém que tomam por derrotado.

⁹⁹ Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/78455>.

¹⁰⁰ Tradução nossa.

Fotograma 8 - Jenny em *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis (1994)



Fonte: *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis (1994).¹⁰¹

Fotograma 9 - *Days of Heaven*, de Terrence Malick (1978)



Fonte: *Days of Heaven*, de Terrence Malick (1978)¹⁰²

Outro exemplo da pintura como referência para o cinema é o quadro *Jutta*, de John Kacere (1973, Imagem 46), que é representado em *Lost In Translation* (ou, em português, *Encontros e Desencontros*, filme de 2003, Fotograma 10), filme de Sofia Coppola. Em ambas as obras vemos um recorte da silhueta de uma mulher

¹⁰¹ Disponível em <https://i.imgur.com/kGtjAge.jpg>.

¹⁰² Disponível em <https://i.imgur.com/rfhngqy.jpg>.

deitada de lado, onde se observa suas nádegas através da lingerie transparente. O primeiro plano traz intimidade à cena, quase como se o observador estivesse deitado na mesma cama que a mulher retratada, a observando enquanto ela dorme. Sofia Coppola admitiu publicamente que o trabalho de Kacere foi sua principal inspiração para a cena de abertura do filme (BOER, 2011).

Imagem 46 - *Jutta* (1973)



Fonte: KACERE, John. *Jutta*, 1973. Pintura, óleo sobre tela, 134.6 x 199.5 cm. Louis K. Meisel Gallery.¹⁰³

Fotograma 10 - *Lost in Translation*, de Sofia Coppola (2003)



Fonte: *Lost in Translation*, de Sofia Coppola (2003)¹⁰⁴

Outro célebre quadro retratado diversas vezes no cinema é o *Nascita di Venere* [1485?] de Botticelli retratado na Imagem 47. Essa obra foi retratada nos filmes *The Adventures of Baron Munchausen* (em português, *As Aventuras do Barão de*

¹⁰³ Disponível em <https://www.meisलगallery.com/artwork/jutta>.

¹⁰⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/mTT234z.jpg>.

Münchhausen), de Terry Gilliam. (1988, Fotograma 11) e *The Devils*, de Ken Russell (título traduzido em português para *Os Demônios*, filme de 1971, Fotograma 12).

Imagem 47 - *Nascita di Venere* [1485?]



Fonte: BOTTICELLI, Sandro. *Nascita di Venere*. [1485?]. Pintura, têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm.¹⁰⁵

Fotograma 11 - A Vênus de Botticelli em *The Adventures of Baron Munchausen* (1988)



Fonte: *The Adventures of Baron Munchausen*, de Terry Gilliam. (1988)¹⁰⁶

Fotograma 12 - A Vênus de Botticelli em *The Devils* (1971)



Fonte: *The Devils*, de Ken Russell (1971).¹⁰⁷

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>.

¹⁰⁶ Disponível em <https://i.imgur.com/IZTLHa6.jpg>.

¹⁰⁷ Disponível em <https://i.imgur.com/VQtuWw9.jpg>.

O quadro *The premature burial* (1854), pintado por Antoine Wiertz, serviu de inspiração ao *Dracula* (1931), de Tod Browning. Por sua vez, as pinturas *The black idol (Resistance)* (1903) Frantisek Kupka, *Self-portrait in a fur-collared robe* (1500) de Albrecht Dürer e *Der Kuss* (1907-1908), de Gustav Klimt, inspiraram o *Bram Stoker's Dracula* (ou, em português, *Drácula de Bram Stoker*, de 1992 (Fotograma 13), dirigido por Francis Ford Coppola. A obra de Klimt, em especial, torna o beijo retratado na pintura algo muito mais sombrio, considerando-se o conhecido “beijo da morte” dado pelo Drácula em suas vítimas. *Der Kuss* (1907-1908, Imagem 48), de Klimt, também inspirou *Shutter Island* (ou, em português, *Ilha do Medo*, de 2010, Fotograma 14), dirigido por Martin Scorsese em 2010.¹⁰⁸

Imagem 48 - *Der Kuss* (1907-1908)



Fonte: KLIMT, Gustav. *Der Kuss*. (1907-1908). Pintura, óleo e folha de ouro sobre tela, 180 x 180 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Viena¹⁰⁹

¹⁰⁸ Ver Apêndice 1 (Fusão 3)

¹⁰⁹ Disponível em https://www.belvedere.at/sites/default/files/jart-images/_439886224818.jpg.

Fotograma 13 - Figurino de Drácula (Gary Oldman) em *Bram Stoker's Dracula* (1992)



Fonte: BRAM Stoker's Dracula: The Costumes Are the Sets. Alfafastudio, 9 dez. 2015.¹¹⁰

Fotograma 14 – Referência a *Der Kuss* em *Shutter Island* (2010)



Fonte: Shutter Island, de Martin Scorsese (2010).¹¹¹

¹¹⁰ Disponível em https://alfafastudio.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2015/12/02225005/eiko_ishioka_dracula_klimt_inspired_dress-1.jpg.

¹¹¹ Disponível em <https://i.imgur.com/Ch89fA1.jpg>.

Mais alguns exemplos de pinturas que influenciaram o trabalho de cineastas são: *Der Rote Turm in Halle* (1915), pintura de Ernst Ludwig Kirchner que inspirou o *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau. A *Turmbau zu Babel* (1563), de Pieter Bruegel, que inspirou o renomado *Metropolis*, de Fritz Lang, em 1927

Ainda na temática do terror, a célebre *The Nightmare* (1781), de Johann Füssli, inspirou não somente o quadro homônimo de Thomas Burke, em (1783), como também diversos filmes dentre os quais se destacam *Gothic* (traduzido para o português como *Gótico*, de 1986), de Ken Russell; *Horsehead* (2014), de Romain Basset; *Frankenstein* (1931), de James Whale; Ju-on: *The Grudge* (no Brasil, *O Grito*, de 2002), de Takashi Shimizu; *Vampyr* (1932) de Carl Theodor Dreyer; e *Frankenstein* (1910), de J. Searle Dawley e *Alien: Covenant* (2017), dirigido por Ridley Scott. *Die Toteninsel* (1880), de Arnold Böcklin, inspirou o filme *Isle of the Dead* (ou *A Ilha dos Mortos*, de 1945), de Mark Robson;

Ademais destacam-se outras obras como: *Napoléon Bonaparte*, de Benjamin Haydon (1829-1846), que inspirou o filme *The Duelists* (*Os Duelistas*, no Brasil), dirigido por Ridley Scott em 1977. Outro diretor que foi influenciado por uma pintura, no caso a *Portrait of Anna Zborowska* (1917), de Amedeo Modigliani, foi Andrés Muschietti, que utilizou a imagem do quadro como inspiração para seus monstros nos filmes *Mama* (2013) e *It (It – A Coisa*, de 2017). O *El Jaleo*. (1882) de John Singer Sargent, serviu de referência para *The Alamo*, de 1960, dirigido por John Wayne. O *Marat assassiné*. (1793), de Jacques-Louis David, foi utilizado como referência em *About Schmidt* (2002), de Alexander Payne. *Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden*. (1926), de Otto Dix, inspirou o filme *Cabaret*, de Bob Fosse, em 1972. *Dawn* (1989), de Odd Nedrum, serviu de referência para *The Cell* (2000, em português, *A Cela*), de Tarsem Singh. A pintura *Lamentazione sul Cristo morto* (1475-1478) de Andrea Mantegna inspirou o *Vozvrashchenie* (2003), dirigido por Andrey Zvyagintsev.

Outro cineasta que se baseou em pinturas e ilustrações em seu trabalho foi Guillermo del Toro, como afirma ao The Guardian sobre seu filme de 2006, *El laberinto del fauno*, traduzido para o português como *O Labrinto do Fauno*, alegando que

Francisco Goya foi uma referência (Imagem 49) óbvia na cena em que o Homem Pálido devora as fadas (Fotograma 15)¹¹².

Imagem 49 - Detalhe de *Saturno devorando a un hijo* (1819-1823)



Fonte: GOYA, Francisco. Saturno devorando a un hijo. (1819-1823). Museo del Prado, Madri¹¹³

Fotograma 15 - O Homem Pálido devora as fadas, em *El laberinto del fauno* (2006)



Fonte: *El laberinto del fauno*, de Guillermo del Toro (2006)¹¹⁴

“Essa ideia veio diretamente da pintura de Goya, Saturno Devorando seu Filho” (TORO, 2006, p.1)¹¹⁵. Nesse caso, além da imagem aterrorizante de um ser devorando a cabeça de outro, Del Toro nos faz aparentar a figura da fada ao Homem Pálido, como seres mágicos de um mesmo universo, além de retratar a dinâmica de poder e a fome como uma analogia para a raiva do Homem Pálido. Ou seja, diversas vezes, a influência da pintura no cinema vai além de questões estéticas, puramente ligadas a cor, enquadramento, luz, composição, mas também pode se referir a um contexto histórico, narrativo ou psicológico a que o realizador quer se referir, ou mesmo

¹¹² Ver Apêndice 1 (Fusão 2)

¹¹³ Disponível em <https://fundaciongoyaenaragon.es/files/resize/800x600/files/images/saturno79327.jpg>.

¹¹⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/R1yhFLv.jpg>.

¹¹⁵ Tradução nossa.

trabalhar com a simbologia dos elementos na cena para construir outras mensagens no filme.

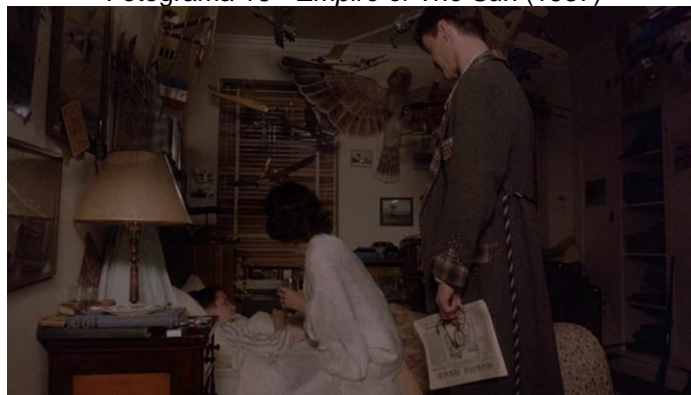
Um exemplo da pintura utilizada como referência para o contexto histórico da narrativa foi quando a pintura *Freedom from Fear* (1943, Imagem 50), de Norman Rockwell, serviu de inspiração para Steven Spielberg em *Empire of The Sun*, de 1987, traduzido para o português como *Império do Sol* (Fotograma 16). Esse filme teve seu roteiro baseado na obra homônima de J. G. Ballard¹¹⁶. Tanto Rockwell quanto Spielberg retratam a vida de crianças que vivem com suas famílias no cenário da Segunda Guerra Mundial.

Imagem 50 - *Freedom from Fear* (1943)



Fonte: ROCKWELL, Norman. *Freedom from Fear*. (1943). Pintura, óleo sobre tela, 116,2 x 90 cm. Norman Rockwell Museum, Massachusetts¹¹⁷

Fotograma 16 - *Empire of The Sun* (1987)



¹¹⁶ James Graham Ballard (1930-2009) foi um escritor inglês, autor do *best seller Empire of the Sun*, que conta a história de Graham, um garoto britânico que vive em Xangai durante a Segunda Guerra Mundial. Embora ficcional, a história se baseia na vida do próprio autor.

¹¹⁷ Disponível em https://www.nrm.org/wp2016/wp-content/uploads/2011/09/Freedom-from-Fear_web.jpg.

Fonte: EMPIRE of the Sun, de Steven Spielberg (1987)¹¹⁸

Paul Thomas Anderson, em *There Will Be Blood*, de 2007, no Brasil chamado de *Sangue Negro*, (Fotograma 17), apresenta ao espectador uma composição muito semelhante a *Jeune homme nu assis au bord de la mer* (1837, Imagem 51), de Hippolyte Flandrin.¹¹⁹ Ambas as imagens demonstram ao espectador a sensação de desolamento do personagem.

Imagem 51 - *Jeune homme nu assis au bord de la mer* (1837)



Fonte: FLANDRIN, Hippolyte. *Jeune homme nu assis au bord de la mer*. (1837). Pintura, óleo sobre tela, 98 x 124 cm. Musée du Louvre, Paris.¹²⁰

Fotograma 17 - *There Will be Blood* (2007)



¹¹⁸ Disponível em <https://i.imgur.com/IsLPvxG.jpg>.

¹¹⁹ Ver Apêndice 1 (Fusão 4)

¹²⁰ Disponível em <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066334>.

Fonte: *There Will be Blood*, de Paul Thomas Anderson (2007)¹²¹

Jonathan Glazer também utilizou da pintura como referência para representar o êxtase, a paixão e a sensação de estar flutuando nos braços da pessoa amada (Fotograma 18, representada por Marc Chagall em *Over The Town*, de 1918 (Imagem 52):

Imagem 52 - *Over The Town* (1918)



Fonte: CHAGALL, Marc. *Over the town*. Liozna, Belarus, (1918). Pintura, óleo sobre tela, 45 x 56 cm. Tretyakov Gallery, Moscou, Rússia.¹²²

Fotograma 18 - *Sexy Beast* (2000)



Fonte: *Sexy Beast*, de Jonathan Glazer (2000)¹²³

¹²¹ Disponível em <https://i.imgur.com/LRPgTmX.jpg>.

¹²² Disponível em <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/over-the-town-1918>.

¹²³ Disponível em <https://i.imgur.com/7pkQLHG.jpg>

3 EDWARD HOPPER E O CINEMA

3.1 Hopper, um apreciador da sétima arte

Tendo em vista a relação que a pintura e o cinema manifestam entre si e assimilando as possíveis influências, sugestões, linguagens, sistemas de expressão ou impressões a que remetem uma à outra, pode-se analisar a relação entre a obra de Hopper e a arte cinematográfica. A poética misteriosa da história e obra de Hopper comunica com o campo cinematográfico, desde o entusiasmo do artista para com a sétima arte, como o caminho inverso.

Durante algum tempo em sua carreira, Hopper trabalhou como ilustrador de posters de filmes e em 1919, uma revista chamada *World Outlook* o contratou para retratar o interior de uma sala de cinema, afirmando que o cinema era uma forma de entretenimento mais acessível e adequada que os *saloons*. (LEVIN, 1995).

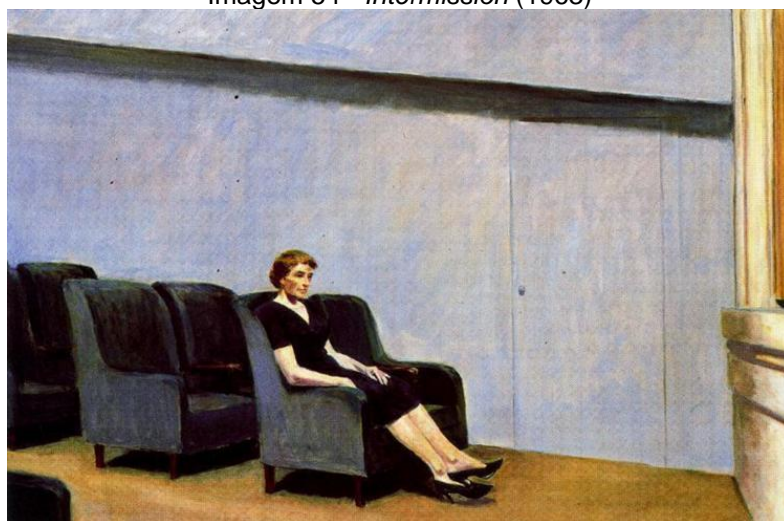
Josephine escreveu em seus diários que seu marido frequentava cinemas, sozinho, quando buscava inspiração, como orientou seu tutor, Robert Henri (FAENA, 20--?) e isso influenciou sua obra, tendo representado salas de cinema em quadros como *New York Movie* (1939) e *Intermission* (1963), conforme imagens 53 e 54.

Imagem 53 - *New York Movie* (1939)



Fonte: HOPPER, Edward. *New York Movie*, 1939. Pintura, óleo sobre tela, 81.9 x 101.9 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque.¹²⁴

¹²⁴ Disponível em https://whitneymedia.org/assets/image/809355/medium_new_york_movie_moma.jpg.

Imagem 54 - *Intermission* (1963)

Fonte: HOPPER, Edward. *Intermission*, 1963. Pintura, óleo sobre tela, 101.6 x 152.4 cm. Museum of Modern Art Board of Trustees, San Francisco.¹²⁵

O Whitney Museum of American Art possui em seu acervo seis obras de Hopper intituladas “New York Movie Study”, o que comprova o interesse de Hopper pela cena retratada. Esse mesmo quadro influenciou dois filmes: *Pennies from Heaven* (ou *Dinheiro do Céu*, de Herbert Ross, 1981) e *Far from Heaven* (*Longe do Paraíso*, de Todd Haynes, 2003).

Mas não somente ao retratar salas de cinema se faz visível a influência da sétima arte na obra de Hopper: “[...] mesmo quando não representou diretamente as salas de cinema, sua obra aludiu à estética cinematográfica.” (FABRIS, 2016, p.1). e acrescenta que “o prazer visual solicitado pelo frequentador das salas de espetáculo, pelas personagens assim retratadas e por nós mesmos, duplos dos olhos que olham, será um *tópos* em Hopper.” (FABRIS, 2016, p.1).

Em 1949, Hopper vivenciou uma crise de depressão (LEVIN, 1995) e, por duas semanas seguidas, frequentou os cinemas constantemente, tentando distrair-se de seus problemas. Em alguns desses passeios, Hopper levou Josephine consigo. Em 1950, Hopper e Josephine foram ao cinema quatro vezes num período de nove dias. Levin (1995) também afirma que em 1956, os Hopper foram ao cinema dias seguidos, para assistir *Mister Roberts* (de John Ford e Mervyn LeRoy, 1955), *Rebel Without a Cause* (no Brasil, *Juventude Transviada*, filme de 1955, dirigido por Nicholas Ray), *Bus Stop* (de Joshua Logan, 1956, traduzido para o Brasil como *Nunca Fui Santa*) e *Moby Dick* (1956, de John Huston).

¹²⁵ Disponível em <https://www.sfmoma.org/artwork/2012.1>

O próprio Hopper dizia aos amigos que “ia frequentemente ao cinema com Josephine” (HOPPER *apud* LEVIN, 1995, p. 555) e tinha grande apreço por Godard¹²⁶, como afirma Marcos Fabris (2016):

Impactado profundamente pela produção hollywoodiana dos anos trinta e quarenta do século XX (mas também pelo Godard de *Acosado*, de 1961), suas pinturas e desenhos serão, nos termos acima descritos, extremamente “cinéticos”, por exemplo ao explorar de modo dialético as capacidades cinematográficas de representar simultaneamente o estático e o dinâmico, como em *The Sheridan Theatre* (1937): o pintor articula uma poderosa reflexão sobre a experiência moderna nas grandes metrópoles, reunindo aprisionamento, isolamento e vertigem (enfatizados pela composição espiralada que sugere pesadelo engolfante) de personagens imobilizadas em stills fotográficos, tão realistas quanto insólitos; não dissimula o diálogo com as tradições artísticas pregressas, contemporâneas e futuras. (FABRIS, 2016, p.1)

Atestando a relação simbiótica entre cinema e pintura, destaca-se o trabalho do próprio Godard, que utilizou *La petite baigneuse* (1828, Imagem 55) de Jean-Auguste-Dominique como referência no metalinguístico *Passion*, de 1982 (Fotograma 19).

Imagem 55 - *La petite baigneuse. Intérieur de harem* (1828)



Fonte: INGRES, Jean-Auguste-Dominique. *La petite baigneuse. Intérieur de harem*. École de France, (1828). Pintura, óleo sobre tela, 35 x 27 cm. Musée du Louvre, Paris.¹²⁷

¹²⁶ Jean-Luc Godard, cineasta franco-suíço, pioneiro da Nouvelle Vague.

¹²⁷ Disponível em <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059112>.

Fotograma 19 - *Passion* (1982)

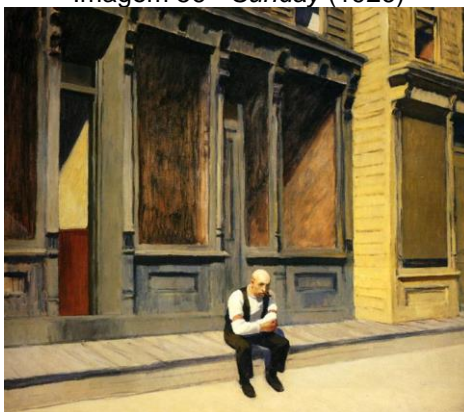
Fonte: *Passion*, de Jean-Luc Godard (1982)¹²⁸

Ainda sobre Hopper e sua paixão pelo cinema, Gail Levin (1995) defende que a pintura *Conference at Night* (1949), foi inspirado por filmes, “particularmente, os melodramas urbanos conhecidos como filme *noir*.” (LEVIN, 1995, p. 408) Esse gênero, carregado de cenas dramáticas e visão pessimista da vida era algo que interessava a Hopper. Sobre a água-forte *Night Shadows* (Imagem 39) em sua página web, o The MET (2016) diz: “A sensibilidade de Hopper em um trabalho como *Night Shadows* prevê o estilo dos filmes *noir* de 1940, com sua iluminação sombria e suas narrativas de crime, culpa e traição” (tradução nossa)¹²⁹. Em 1946, Robert Siodmak adaptou o conto *The Killers* (1927), de Ernest Hemingway para o cinema, utilizando a pintura de Hopper como ponto de partida e exercendo grande influência no cinema *noir* (FAENA, 20--?) A relação entre o trabalho de Hopper e o cinema, portanto, se manifesta como uma via de mão dupla. Wenders (2020) afirma que diversas das obras de Hopper não teriam sido pintadas se o artista não fosse um frequentador de cinema.

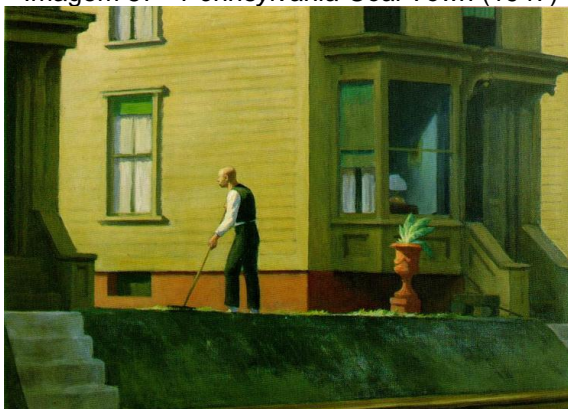
O trabalho de Hopper já foi retratado no cinema também na forma de seus quadros originais, como no filme *Entrapment* (no Brasil, *Armadilha*, de 1999, Fotograma 20), de Jon Amiel, que exhibe duas das pinturas de Hopper (*Sunday*, de 1926, Imagem 56 e *Pennsylvania Coal Town*, de 1947, Imagem 57) dispostas na parede em uma de suas cenas.

¹²⁸ Disponível em <https://i.imgur.com/l61haAd.png>.

¹²⁹ “Hopper’s sensibility in such a work as *Night Shadows* forecasts the film noir style of the 1940s, with its shadowy lighting and its narratives of crime, guilt, and betrayal.”, disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366206>.

Imagem 56 - *Sunday* (1926)

Fonte: HOPPER, Edward. Sunday, 1926. Pintura, óleo sobre tela, 86.36 x 73.66 cm. Coleção privada.¹³⁰

Imagem 57 - *Pennsylvania Coal Town* (1947)

Fonte: HOPPER, Edward. Pennsylvania Coal Town. 1947. Pintura, óleo sobre tela. Coleção Privada.¹³¹

Fotograma 20 - As obras de Hopper em *Entrapment* (1999)

Fonte: Entrapment, de Jon Amiel (1999).¹³²

¹³⁰ Disponível em <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/sunday>.

¹³¹ Disponível em [wikiart.org/en/edward-hopper/pennsylvania-coal-town](https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/pennsylvania-coal-town).

¹³² Disponível em <https://i.imgur.com/fxcGcDf.jpg>.

Assim como diversos cineastas tinham sua musa, Hopper pintava com frequência usando a sua esposa, Josephine, como modelo. O cineasta Ed Lachman falou sobre o elemento da figura feminina nas obras de Hopper e seu impacto no cinema: “O pintor usa mulheres para representar o sentimento de alienação do mundo em que elas vivem.” (LACHMAN *apud* NEWMAN, 2016, p.1). Assim, a figura feminina seria um veículo através do qual Hopper canalizaria seus próprios sentimentos. Para Faena [s.d.], o cinema da segunda metade do século XX era solo fértil para esse tipo de cinema e cita como exemplo as mulheres dos filmes de Antonioni, famoso pelo caráter de alienação representado em suas obras. Na maior parte dos filmes de Antonioni, sua musa – e esposa – Monica Vitti, interpretava esses papéis. Faena [s.d.] ainda exemplifica com o filme *Il deserto rosso*, de 1972 (no Brasil, *O Deserto Vermelho*), em que Monica interpreta “Giuliana, uma mãe burguesa à beira da histeria, em paisagens industriais de cores intensas que podem ter se derramado das telas de Hopper.”¹³³ (FAENA, 20--?, p.1). Em *La signora senza camelia* (*A Dama sem Camélias*, no Brasil, de 1953, Fotograma 21) e *L’eclisse* (ou *O Eclipse*, de 1962, Fotograma 22), dirigidos por Antonioni, vemos cenas que parecem ter saído do universo de Hopper: mulheres que observam suas janelas com ar contemplativo.

Fotograma 21 - *La Signora senza camelia* (1953)



Fonte: *La signora senza camelia*, de Antonioni (1953)¹³⁴

¹³³ Tradução Nossa.

¹³⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/gnfKezH.jpg>.

Fotograma 22 - *L'Eclisse* (1962)

Fonte: *L'Eclisse*, de Antonioni (1962)¹³⁵

3.2 O voyeurismo e a metáfora do olhar na mise en scène hopperiana

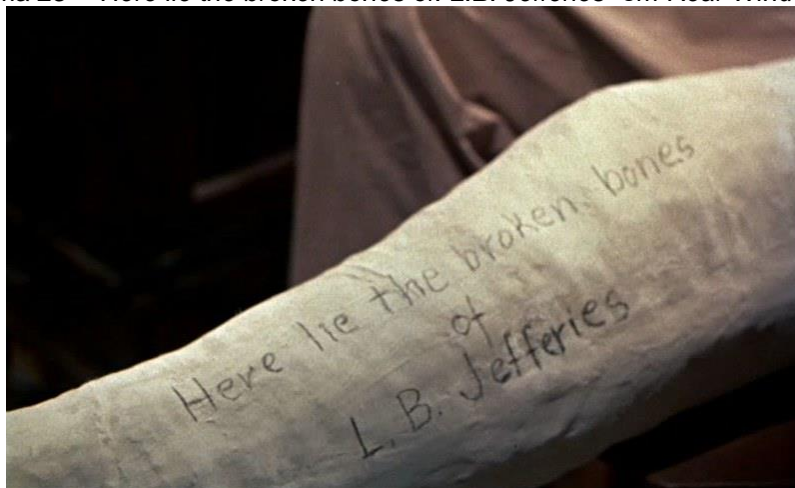
Um dos maiores exemplos da influência de Hopper no cinema é *Rear Window* (em português, *Janela Indiscreta*), filme de 1954 dirigido por Alfred Hitchcock, que faz referência à história *It Had To Be Murder*, publicada no livro *Murder From a Fixed Viewpoint* (1942), de Cornell Woolrich. Valendo-se não somente da trama do conto como também do nome do livro (que se traduz como “Assassinato De Um Ponto De Vista Fixo”). Hitchcock apresenta a narrativa através do ponto de vista do protagonista, o fotógrafo profissional L.B. “Jeff” Jefferies, interpretado por James Stewart. Imobilizado, após quebrar sua perna em um acidente no trabalho, Jeff observa os vizinhos que residem em um condomínio no West Manhattan, em Nova York. Todos na vizinhança mantêm as janelas abertas devido a uma onda de calor que os assola. Vemos, através dos olhos de Jeff, “Miss Torso”, como ele chama a atraente dançarina que vive no apartamento em frente, do outro lado do pátio; a “Miss LonelyHeart”, uma mulher de meia-idade, ainda solteira; o Senhor Lars Thorwald e

¹³⁵ Disponível em <https://i.imgur.com/mdzn2CT.jpg>.

Anna, sua esposa acamada; um pianista insatisfeito com sua composição, um casal recém-desposado, dentre outros.

Hitchcock, na primeira sequência, transforma seu espectador num *voyeur*: Após capturar imagens da vizinhança, a câmera adentra abruptamente o apartamento de Jeff, em um primeiríssimo plano, onde é possível ver o protagonista pela primeira vez. Após o choque inicial da proximidade com o personagem, Hitchcock introduz seu espectador ao universo de Jeff, sem que seja necessária uma apresentação formal, além daquela em que descobrimos seu nome através da mensagem escrita no gesso (Fotograma 23). Um plano sequência exhibe seu corpo imobilizado, sua câmera quebrada, a foto do acidente que possivelmente causou a sua lesão, algumas fotos em sua parede e, por fim, o negativo e a fotografia de uma mulher na capa de uma revista.

Fotograma 23 - “Here lie the broken bones of L.B. Jefferies” em *Rear Window* (1954)



Fonte: *Rear Window*, de Alfred Hitchcock (1954)¹³⁶

O que Hitchcock expõe é que, enquanto espectador de cinema, quem assiste a um filme também atua como *voyeur*. O ato de se assistir a um filme não consiste em observar a vida e a história de outrem, seja esta uma representação fidedigna da realidade ou não? Assim como Jeff conhece um pouco da vida de cada um de seus vizinhos através do que vê pelas janelas, nós conhecemos Jeff através dessa sequência. possibilidade de observar atentamente a vida de outra pessoa.

Na história original contada por Woolrich, entretanto, apenas o Sr. Thorwald e sua esposa são observados pelo protagonista, que suspeita que Lars tenha

¹³⁶ Disponível em <https://i.imgur.com/JIfV7Cv.jpg>.

assassinado a mulher após o súbito e misterioso desaparecimento da mesma. Qual motivo leva Hitchcock a acrescentar personagens tão específicos que em nada acrescentam na investigação do assassinato? “Todas as histórias têm um denominador comum, no sentido de que envolvem algum aspecto do amor.” (HITCHCOCK *apud* TRUFFAUT, 1966, p.216) Jeff, o protagonista de Hitchcock, vive um conflito em sua própria vida amorosa: Lisa (interpretada por Grace Kelly), sua namorada, quer se casar, mas ele não compartilha da mesma vontade. Jeff a considera demasiadamente sofisticada, incapaz de acompanhar seu estilo de vida. Logo que o filme nos apresenta a Jeff, escutamos uma conversa telefônica onde ele deixa explícita para Gunnison, seu chefe, sua aversão à ideia de contrair matrimônio. No exato momento em que ele cita a vida de casado como uma prisão, dizendo que nunca mais seria capaz de ir a lugar algum – desconsiderando, ironicamente, o fato de estar imobilizado, ainda que solteiro - Jeff observa as dificuldades na vida do Senhor Thorwald, que chega em casa e acaba por discutir com a esposa acamada. Jeff, até quando fala da própria vida, não para de observar os vizinhos (Fotograma 24).

Fotograma 24 - Jeff fala ao telefone enquanto observa os vizinhos em *Rear Window* (1954)



Fonte: *Rear Window*, de Alfred Hitchcock (1954)¹³⁷

A relação de Jeff com seus vizinhos remete ao conceito do “Estádio do Espelho”, apresentado por J. Lacan em 1936 no Congresso Internacional de Psicanálise de Marienbad e tratado futuramente em *O estádio do espelho como*

¹³⁷ Disponível em <https://i.imgur.com/WnA7qT3.jpg>.

formador da função do eu, texto do livro *Escritos* (1998). Para Lacan (1998), na fase do espelho, que ocorre entre os seis e dezoito meses de idade, há a construção da unidade do ego, através da imagem do outro. Ou seja, através da imagem do semelhante, constitui-se a imagem do *eu*. Quando o pianista se levanta e observa pela janela, Jeff diz que está entediado, fazendo o mesmo. Quando vê o casal de vizinhos em crise, Jeff diz a Gunnison, que não quer chegar em casa para encontrar uma esposa ranzinza. Ao ser contrariado por Gunnison, que diz que as esposas desse tempo não são mais ranzinzas, Jeff retruca: “Na minha vizinhança elas são.” Jeff projeta para si o que vê ao seu redor. E para Hitchcock, existem três etapas dessa relação de Jeff com o exterior: “Você tem um homem imobilizado. Essa é uma parte do filme. A segunda parte mostra o que ele vê e a terceira parte mostra como ele reage. Isso é a mais pura expressão cinematográfica.” (HITCHCOCK *apud* TRUFFAUT, 1966, p.214) Ou seja, a identificação da ideia da linguagem cinematográfica se dá basicamente da mesma forma que a ideia da identidade do imaginário para a psicanálise.

A construção da simetria da vida de Jeff com a de seus vizinhos é tão perceptível que tanto no casal Lisa-Jeff quanto no casal Anna-Lars Thorwald, observa-se uma pessoa que vai e vem livremente (Lisa e Lars) e uma pessoa acometida de alguma condição que a impede de se movimentar. Jeff se nega a ter uma esposa ranzinza e, curiosamente, nesse paralelo, a esposa ranzinza seria ele próprio. Todas as ações do filme são percebidas ou acontecem a partir do apartamento de Jeff e em todas elas ecoa a temática do amor, ou da percepção que Jeff tem acerca do amor (ou da falta dele). *Miss LonelyHeart* fantasia com um parceiro inexistente e sofre, em profunda depressão, pela falta deste; os vizinhos recém-casados fazem sexo o tempo todo; a dançarina, Miss Torso, recebe diversas visitas masculinas em seu apartamento; o casal sem filhos que transfere todo seu amor para o cachorro; o compositor solteiro e solitário segue frustrado em sua vida e obra; o casal Thorwald, que briga o tempo todo, até que o marido decide assassinar a esposa. Jeff não quer se casar com Lisa, que por sua vez insiste no amor de Jeff, sem ser propriamente correspondida. Na cena em que Lisa vai jantar com Jeff, ela se gaba ao ouvir o pianista tocar, como se eles tivessem uma música sendo composta e executada especialmente para os dois. Jeff debocha, dizendo que deve ser por isso que o compositor tem tantos problemas com a música.

Jeff, durante a maior parte do filme, trata Lisa com desdém, menosprezando seus verdadeiros sentimentos por ela. Lisa por trás da imagem da socialite deslumbrante, é inteligente, perspicaz e corajosa. Lisa se torna, inclusive, peça chave na investigação que se segue no filme. Em um determinado momento, Jeff pede que ela deixe uma nota sob a porta de Thorwald, o ameaçando. Imediatamente após o retorno de Lisa, Jeff sorri, em seu primeiro ato de aprovação para com ela. É curioso que apenas no momento no qual Lisa invade o apartamento de Thorwald e está sendo observada pela câmera, pelo olhar que Jeff tem do outro, e não de si próprio é que Jeff começa a demonstrar sua preocupação e admiração acerca de Lisa. A cena em que Lisa mostra a aliança no dedo é uma vitória para ela: Mais do que a confirmação do assassinato, a partir desse momento, Jeff sabe que deverá colocar uma aliança no dedo de Lisa, pois é isso que ele vê através de suas lentes.

No decorrer do filme, Jeff utiliza sua câmera para observar Thorwald após começar a suspeitar do mesmo. Entretanto, Jeff não fotografa tudo o que lhe parece suspeito, o que leva a crer que não se trata de fato de uma investigação profissional, mas sim do advento de sua curiosidade, já que por diversas vezes ele utiliza a câmera como uma extensão de seu olhar. E sob esse olhar, Jeff vê a vida dos vizinhos através de suas janelas (Fotograma 25).

Fotograma 25 - Jeff observa a vizinhança através de sua câmera em *Rear Window* (1954)



Fonte: *Rear Window*, de Alfred Hitchcock (1954)¹³⁸

Em acordo com os aspectos da psicanálise na obra hopperiana analisados anteriormente neste trabalho, Hitchcock afirma que o que vemos através daquele

¹³⁸ Disponível em <https://i.imgur.com/UKqdWhO.jpg>.

grupo de pequenas histórias é o espelho de um pequeno universo, do universo do próprio Jeff.

No entanto, além desse inconsciente homicida que também reflete as emoções dos amantes do suspense, há outra dimensão autorreflexiva que deve ser considerada em *Janela indiscreta*. O tom melancólico e claustrofóbico do filme não metaforiza apenas o dispositivo cinematográfico como um espaço para “exorcizar demônios”, mas também comparece a própria crise do cinema como o espetáculo audiovisual dominante a partir da emergência da televisão. Através da janela/ tela, Jeff observa várias outras janelas que evidenciam uma profunda atomização social, em função da qual os indivíduos são cada vez mais reduzidos, como ele próprio, ao estatuto de espectadores ou voyeurs solitários. Essa alusão a uma nova ordem espetacular, que traga vidas e olhares para suas imagens, emoldura situações melancólicas e solitárias que remetem às telas de Edward Hopper e seus personagens isolados em pleno auge das massas. (CAPISTRANO, 2011, p.122)

Essa noção do olhar sobre uma pequena amostra do mundo também é preciosa quanto à sua execução através da direção de arte e fotografia em *Rear Window*, tendo em vista as claras referências ao trabalho de Hopper. Se tomamos por exemplo o quadro *Night Windows* (1928, Imagem 58), de Hopper, temos basicamente a mesma visão que Jeff tem da Miss Torso em diversos momentos do filme (Fotogramas 26 e 27).¹³⁹

¹³⁹ Ver Apêndice 1 (Fusão 9)

Imagem 58 - *Night Windows* (1928)

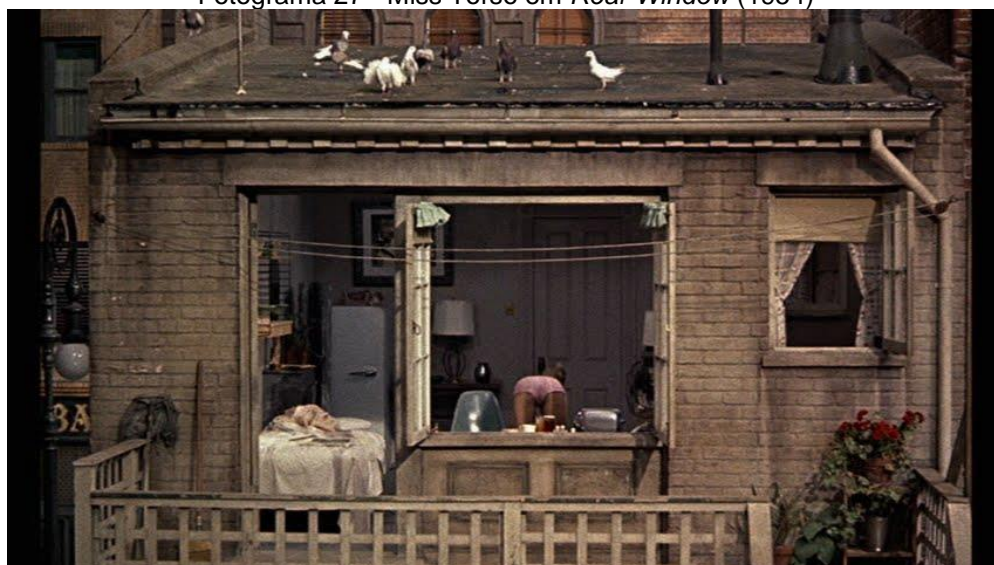
Fonte: Edward Hopper *Night Windows*, 1928. Pintura, óleo sobre tela, 66.7 x 102.2 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque, Gift of John Hay Whitney¹⁴⁰

Fotograma 26 - *Miss Torso em Rear Window* (1954)

Fonte: *Rear Window*, de Alfred Hitchcock (1954)¹⁴¹

¹⁴⁰ Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/79270>.

¹⁴¹ Disponível em <https://i.imgur.com/hupnQSV.jpg>.

Fotograma 27 - Miss Torso em *Rear Window* (1954)

Fonte: *Rear Window*, de Alfred Hitchcock (1954)¹⁴²

TRUFFAUT (1966) ainda afirma que Hitchcock acreditava que ninguém desviaria o olhar diante da possibilidade de observar atentamente a vida de outra pessoa:

I'll bet you that nine out of ten people, if they see a woman across the courtyard undressing for bed, or even a man puttering around in his room, will stay and look; no one turns away and says, 'It's none of my business.' They could pull down their blinds, but they never do; they stand there and look out. (HITCHCOCK *apud* TRUFFAUT, 1966, p.332)¹⁴³

O *voyeurismo* nas obras de Hopper e Hitchcock inspirou diversos outros cineastas. Assim como Jeff, Kyle MacLachlan, personagem de *Blue Velvet*, filme de David Lynch (1986), lançado no Brasil sob o título *Veludo Azul*, observa, ilicitamente, a vida de outros (Fotograma 28). Lynch (2005) também já assumiu a influência de Hopper em suas obras cinematográficas.

¹⁴² Disponível em <https://i.imgur.com/rrXovM1.jpg>.

¹⁴³ "Eu aposto que nove de cada dez pessoas, se elas vissem uma mulher do outro lado do pátio se despindo para ir dormir, ou mesmo um homem vagando pelo quarto, elas ficam e observam; ninguém vira as costas e diz 'Não é da minha conta.' Elas poderiam até fechar as cortinas, mas nunca o fazem; elas ficam lá e olham para fora." (Tradução Nossa)

Fotograma 28 - Kyle MacLachlan, o voyeur em *Blue Velvet* (1986)

Fonte: *Blue Velvet*, de David Lynch (1986)¹⁴⁴

Sabadini (2019) diz que a linguagem cinematográfica em *Blue Velvet* “apela para nossa curiosidade consciente” para o entendimento da narrativa e dos personagens e que “também nos convida a se relacionar com eles [os personagens] em nossos próprios medos e desejos inconscientes mais profundos.”¹⁴⁵ (SABADINI, 2019, p.1). Sabadini (2019) também afirma que o espaço fílmico em *Blue Velvet* remete aos interiores abafados pintados na obra de Edward Hopper. Além disso, Sabadini (2019) alega que a reflexão auditiva é algo paralelo ao espelhamento visual, que é algo que ocorre na teoria lacaniana do estágio do espelho.

Paralelamente ao ‘espelhamento’ visual descrito por Winnicott (1967/1971), a reflexão auditiva continente da voz, dos sons e dos barulhos do bebê (um processo que chamo de ‘ecoar’) permitirá à criança não apenas produzir sons, mas também aprender a escutá-los, apreciá-los e reconhecê-los como seus. (SABADINI, 2019, p.1)

Finn Blythe (2020) escreveu para a *HERO Magazine* a respeito das referências hopperianas no *voyeurismo* nas obras de Hitchcock e Lynch afirmando que o olhar de Hopper permitia infinitas narrativas. “Evidências da influência de Hopper podem ser encontradas em toda a obra de Hitchcock, mas especialmente em seu clássico *Rear Window*, de 1954”¹⁴⁶ (BLYTHE, 2020, p.1). Salaria também que as figuras de Hopper não são apenas solitárias e alienadas, mas também vulneráveis e, especialmente em sua vida privada, descuidadas de sua privacidade em suas próprias casas.

¹⁴⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/LcNYcfl.png>.

¹⁴⁵ Tradução nossa.

¹⁴⁶ Tradução nossa.

Um outro paralelo entre a obra de Hopper e *Rear Window* pode ser percebido quando a *Miss LonelyHeart* na obra de Hitchcock, organiza um jantar romântico em sua casa (Fotograma 29). No entanto, não possui companhia masculina e cai no choro. Tal imagem pode fazer referência à obra *Automat* (Imagem 32), já citada neste trabalho.

Fotograma 29 - *Miss LonelyHeart* jantando sozinha em *Rear Window* (1954)



Fonte: *Rear Window*, de Alfred Hitchcock (1954)¹⁴⁷

Hopper retrata em suas obras temas como a subjetividade da solidão e da estagnação humana. Analisando o que há de comum entre as formas retratadas nas obras de Hopper e Hitchcock, é possível assumir que as janelas retratadas em *Rear Window* não se limitam à representação de uma janela física, mas também de uma janela metafórica, uma fresta através da qual se percebe fragmento da vida de cada vizinho e de onde Jeff obtém, por fim, sua visão do que é o seu próprio mundo, através do comportamento de cada indivíduo que observa.

3.3 Outras referências à obra de Hopper no cinema

Não somente Hopper se inspirava no cinema para produzir suas obras, conforme dito anteriormente, mas, em contrapartida, Faena ([s.d.], p.1) afirma que

¹⁴⁷ Disponível em <https://i.imgur.com/7r4ML3L.jpg>.

“seria impossível imaginar os filmes de diretores como David Lynch, Todd Haynes, Aki Kaurismaki e Terrence Malick sem conhecer o trabalho de Hopper”¹⁴⁸

Como discutido, diversos diretores utilizam pinturas como referência em seus filmes. Destaca-se, como informado no subtítulo anterior, Alfred Hitchcock. Hitchcock adorava a literatura e as artes plásticas e sempre fazia referências a outras obras em seu trabalho, como por exemplo o *Autoportrait (Tamara in a green Bugatti)* (1929, Imagem 59), de Tamara de Lempicka, que serve como referência para *Vertigo* (1958, Fotograma 30), de Hitchcock, traduzido no Brasil como *Um corpo que cai*.

Imagem 59 - *Autoportrait (Tamara in a green Bugatti)* (1929)



Fonte: LEMPICKA, Tamara de. *Autoportrait*. 1929. Pintura, óleo sobre painel de madeira, 35 x 27. Coleção Particular¹⁴⁹

Fotograma 30 - Detalhe de *Vertigo* (1958)



Fonte: *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, (1958)¹⁵⁰

¹⁴⁸ Tradução nossa.

¹⁴⁹ Disponível em <https://www.wikiart.org/en/tamara-de-lempicka/portrait-in-the-green-bugatti-1925>.

¹⁵⁰ Disponível em <https://i.imgur.com/up0oZDI.jpg>.

Nenhum diretor fez tantas referências ao trabalho de Hopper quanto Alfred Hitchcock: *Room in New York* (1932, Imagem 60), de Hopper, foi utilizado como referência para *Alfred Hitchcock Presents: One More Mile to Go* (1957, Fotograma 31), em que Hitchcock repete a temática do homem que assassina a esposa em seu apartamento, como o fez em *Rear Window* (1954).

Imagem 60 - *Room in New York* (1932)



Fonte: HOPPER, Edward. Room in New York. Estados Unidos da América, 1932. Pintura, óleo sobre tela. Sheldon Museum of Art.¹⁵¹

Fotograma 31 - *One More Mile to Go* (1957)



Fonte: *One More Mile to Go*, de Alfred Hitchcock, (1957)¹⁵²

Em *Marnie* (1964), as cenas no escritório podem fazer referência a *Office at Night* (1940, Imagem 73), de Hopper. Já em *Vertigo* (1958), Hitchcock se baseia no enquadramento da *Queensborough Bridge* (1913, Imagem 61) de Hopper para retratar a Golden Gate Bridge (Fotograma 32), construindo uma composição em que a ponte assume praticamente todo o quadro, oprimindo Madeleine, a personagem de Hitchcock. Até mesmo as paisagens naturais de Hopper como em *Road in Maine* (Imagem 62) se assemelham a espaços retratados por Hitchcock em *The Birds* (ou *Os Pássaros*, de 1963, Fotograma 33).

¹⁵¹ Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2f/Room-in-new-york-edward-hopper-1932.jpg/800px-Room-in-new-york-edward-hopper-1932.jpg>.

¹⁵² Disponível em <https://i.imgur.com/X8gaWAM.jpg>.

Imagem 61 - *Queensborough Bridge* (1913)

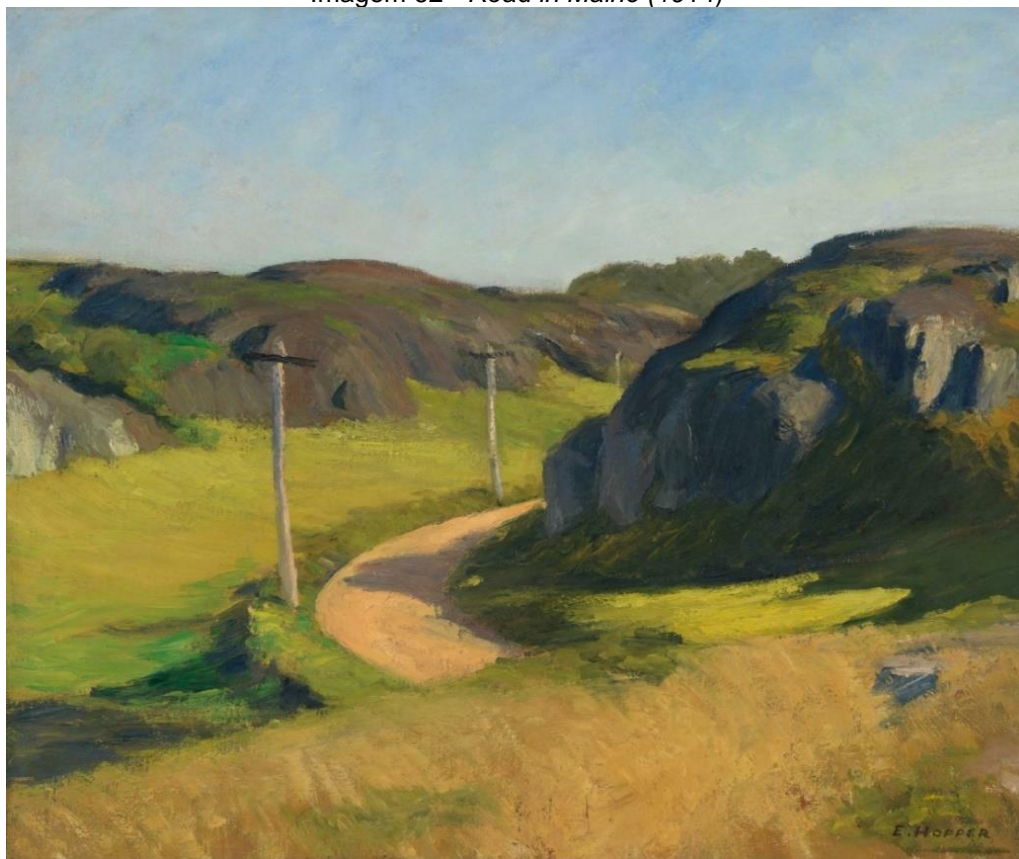
Fonte: HOPPER, Edward. *Queensborough Bridge*. Estados Unidos, (1913). Pintura, óleo sobre tela, 65,7 x 96,8 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.¹⁵³

Fotograma 32 - *Vertigo* (1960)

Fonte: *Vertigo*, de Alfred Hitchcock (1960)¹⁵⁴

¹⁵³ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/5902>.

¹⁵⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/tMZx1e0.png>

Imagem 62 - *Road in Maine* (1914)

Fonte: HOPPER, Edward. *Road in Maine*. Estados Unidos, (1914). Pintura, óleo sobre tela, 61,6 x 74,3 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.¹⁵⁵

Fotograma 33 - *The Birds* (1963)

Fonte: *The Birds*, de Alfred Hitchcock (1963)¹⁵⁶

¹⁵⁵ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6078>.

¹⁵⁶ Disponível em <https://i.imgur.com/mBCckob.png>.

O enlace mais emblemático entre as obras de Hitchcock e Hopper, no entanto, seria aquele constituído por uma das pinturas mais emblemáticas de Hopper, a *House by the Railroad* (1925, Imagem 63) e o célebre *Psycho* (no Brasil, *Psicose*, lançado em 1960).¹⁵⁷ “As pinturas de Edward Hopper, o artista americano do século XX possuem uma qualidade de vazio e desolamento que cabem perfeitamente ao isolado motel em *Psycho*.” (O'HARA; SEMLYEN, 2013, P.1) Mais uma vez, então, Hitchcock se inspira em uma obra de Hopper para construir os espaços misteriosos que existem em seus filmes (Fotografia 12 e Fotograma 34). Hitchcock parece entender o aspecto psicanalítico da castração presente nas distantes casas de Hopper e o explora em *Psycho* ao compor as tramas dos personagens. O roteirista da obra, Stefano disse em um documentário de 94 minutos sobre o *making of* de *Psycho* que o protagonista do filme teria saído de uma pintura de Hopper: “Eu sinto que Norman Bates, se fosse uma pintura, teria sido pintado por Hopper; e ele [Tony Perkins] concordou. Então nós tivemos essa discussão, escritor e ator, sobre o personagem.”¹⁵⁸ (STEFANO in *THE MAKING...*, 1997), E conclui que o ator, assim como seu personagem, sabia como era estar aprisionado: “De alguma forma, ele sabia o que aprisionado significava, assim como eu. E enquanto nós não falávamos sobre esse aspecto, para mim ficava claro que ele estava se tornando Norman Bates.” (STEFANO in *THE MAKING...*, 1997)¹⁵⁹, afirmando que Norman Bates, como uma pintura viva de Hopper, estaria isolada ou aprisionada com e por seus próprios pensamentos.

¹⁵⁷ Ver Apêndice 1 (Fusões 11 e 12)

¹⁵⁸ Tradução nossa.

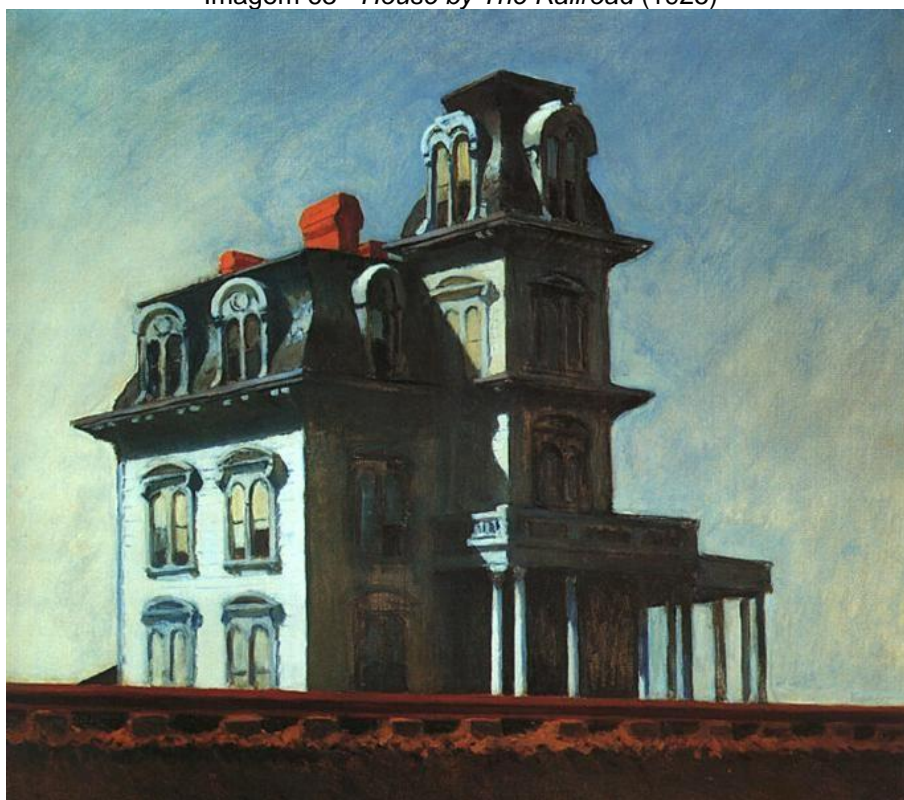
¹⁵⁹ Tradução nossa.

Fotografia 12 - Alfred Hitchcock e o Bates Motel (1960)



Fonte: http://retroweb.com/universal_pscho.html¹⁶⁰

Imagem 63 - House by The Railroad (1925)



Fonte: Edward Hopper, House by The Railroad, 1925. Pintura, óleo sobre tela, 61 x 73.7 cm. New York: The Museum of Modern Art.¹⁶¹

¹⁶⁰ Disponível em http://retroweb.com/universal/univ_pscho_trailer_a.jpg.

¹⁶¹ Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/78330>.

Fotograma 34 - O Bates Motel em *Psycho* (1960)

Fonte: *Psycho*, de Alfred Hitchcock (1960)¹⁶²

Ao analisar a *House by the Railroad* de Hopper (Imagem 63), percebe-se que a casa está situada bem distante e o horizonte é colocado em primeiro plano, coincidindo com a linha da via férrea. A vitoriana do outro lado do horizonte está parcialmente oculta pela ferrovia. A construção da ferrovia deve ser posterior à da casa, por ordem arquitetônica. Ambos parecem pertencer a universos diferentes. As cores suaves fundem a casa ao céu, tornando a casa um objeto de ordem quase que espiritual: uma casa remota, que transmite a sensação de ter sido ocupada apenas em outro tempo e hospedar apenas os fantasmas e as memórias, localizada após o horizonte, à distância da ordem do plano físico em que vemos a linha férrea, em suas cores vivas, situada tão próxima do observador, ocultando parcialmente certos mistérios da casa. A casa é vista de baixo para cima, mas a perspectiva do quadro é levemente distorcida. A casa está posicionada lateralmente em relação ao horizonte, em uma posição que desafia o observador. Para Panofsky (1992) a perspectiva é a objetivação do subjetivo:

Para poder operar a construção de um espaço inteiramente racional, quer dizer, infinito, contínuo e homogêneo, pressupõe-se facilmente em toda 'perspectiva central' dois dados essenciais: de início, que nossa visão é feita por um olho único e imóvel; em seguida, que o plano de intersecção da pirâmide visual pode passar legitimamente

¹⁶² Disponível em <https://i.imgur.com/roOJW1m.jpg>.

por uma reprodução adequada da imagem visual. Ora, estes dois pressupostos voltam-se, na verdade, para uma abstração ousada da realidade, se podemos chamar de “realidade” a impressão visual subjetiva. (PANOFSKY, 1992, p. 28).

Ou seja, para que a ilusão da perspectiva funcione, é necessário um processo de abstração racional, na medida em que ele se concretiza com base nas características espaciais e também pela razão. Hopper provoca o espectador a extrair de uma imagem objetiva o conteúdo subjetivo. Não somente a visão do espectador está restrita às margens do quadro como o próprio quadro em si restringe a casa em detrimento de uma ferrovia que se estende para o além-quadro.

Considerando-se a perspectiva dessa obra em específico, Hopper possivelmente pintou *House by the Railroad* (1925) de dentro de seu carro em uma viagem, como o fez outras vezes. *Jo in Wyoming*, de 1946 (Imagem 64) é um bom exemplo disso. Essa prática acrescenta ao seu trabalho uma ideia de distanciamento do que se é pintado, mas que, ao mesmo tempo, faz com que o observador se sinta inserido dentro do quadro, como se fosse um viajante que passa pelo cenário. Robert Hobbs (1987) escreve sobre o impacto do automóvel na obra de Hopper:

Ao contrário de seus antepassados artísticos, Hopper é o destilador poético da paisagem do industrialismo tardio. Ele também é o primeiro cronista da visão da América ditada pelo automóvel e, o mais importante, é o primeiro a compreender as ramificações do automóvel, uma invenção que serviria para isolar as pessoas umas das outras e separá-las do país do qual elas esperavam escapar aos finais de semana.” (HOBBS, 1987, p. 11)

Imagem 64 - *Jo in Wyoming* (1946)

Fonte: Edward Hopper, *Jo in Wyoming*, 1946. Pintura, óleo sobre tela, 35.4 x 50.6 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest.¹⁶³

Ainda em *Psycho* (1960), Hitchcock enquadra as escadarias do Bates Motel (Fotograma 36) como em uma pintura de Hopper, a *Stairway at 48 rue de lille, Paris* (1906, Imagem 65):

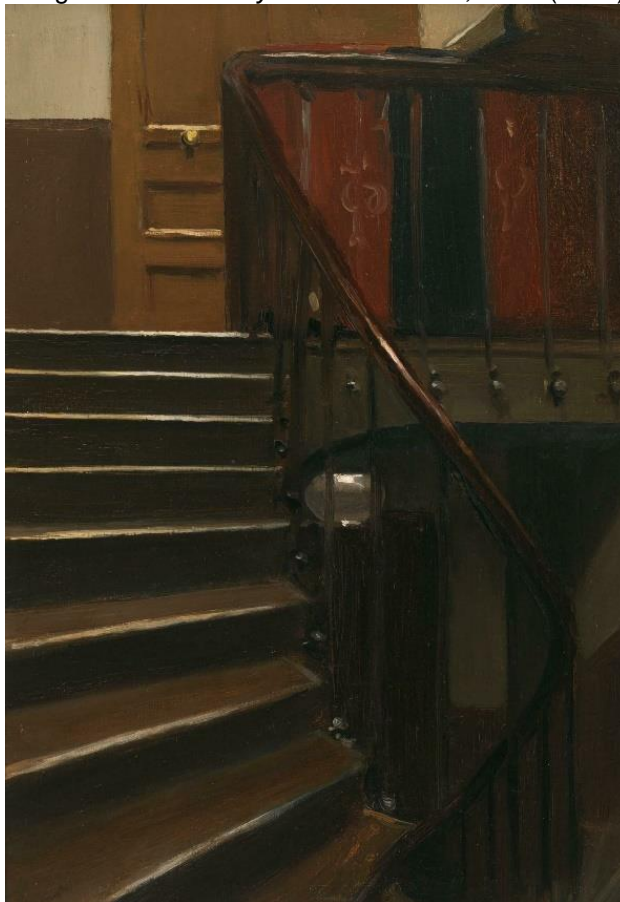
Fotograma 35 - *Psycho* (1960)

Fonte: *Psycho*, de Alfred Hitchcock (1960)¹⁶⁴

¹⁶³ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6891>.

¹⁶⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/mMnCFYf.png>.

Imagem 65 - *Stairway at 48 rue de lille, Paris* (1906)



Fonte: HOPPER, Edward. *Stairway at 48 rue de lille, Paris* (1906). Pintura, óleo sobre painel de madeira, 32.7 x 23.7 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.¹⁶⁵

Os espaços de Hopper também podem ter conquistado o diretor Woody Allen. Na sequência de abertura em *Manhattan*, de 1979 (Fotograma 36), Allen parece capturar um cenário similar ao de *Apartment Houses, East River* (1930, Imagem 66), de Hopper.

Imagem 66 – *Apartment Houses, East River* (1955)

¹⁶⁵ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6050>.



Fonte: HOPPER, Edward. Apartment Houses. (1955). Pintura, óleo sobre tela, 77.2 x 102.2 cm. Whitney Museum of American Art. ¹⁶⁶

Fotograma 36 - *Manhattan* (1979)



Fonte: *Manhattan*, de Woody Allen (1979)¹⁶⁷

Já no trabalho de Oskar Roehler, a influência de Hopper é mais evidente. O cartaz de *Elementarteilche* (2006, Fotografia 13) foi inspirado em *People in the sun* (1960, Imagem 67), de Hopper.

¹⁶⁶ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6084>.

¹⁶⁷ Disponível em <https://i.imgur.com/KfG5LWV.png>.

Imagem 67 - *People in the sun* (1960)

Fonte: HOPPER, Edward. *People in the Sun*. Nova Iorque, Estados Unidos da América, 1960. Pintura, óleo sobre tela, 102.6 x 153.4 cm. Smithsonian American Art Museum. ¹⁶⁸

Fotografia 13 - *Elementarteilche* (2006)

Fonte: *Elementarteilche*, de Oskar Roehler (2006). ¹⁶⁹

Outros diretores e críticos de cinema também falam sobre a influência de Hopper no cinema. Joshua Logan, diretor de *Picnic* (ou *Férias de Amor*, de 1955, Fotograma 37) parece ter se inspirado em *Summer Evening* (1947, Imagem 68) de Edward Hopper. As cenas possuem grande semelhança¹⁷⁰: retratam uma noite

¹⁶⁸ Disponível em <https://americanart.si.edu/artwork/people-sun-10762>.

¹⁶⁹ Disponível em <https://i.imgur.com/gqhTVqC.jpg>.

¹⁷⁰ Ver Apêndice 1 (Fusão 6)

quente, do lado de fora de uma construção de madeira clara, onde um homem vestido de azul aparece, cabisbaixo, junto a uma jovem mulher vestida de cor de rosa, que parece chateada ou pouco satisfeita com o parceiro. O romance e o blues de Hopper também fora notado por Roger Ebert (1990), em crítica a *Mystery Train* (de 1989, ou *Trem Mistério*, no Brasil), de Jim Jarmusch: “as paisagens urbanas são pintadas por Edward Hopper e todas as estações de blues provém trilha sonora para a vida.” (EBERT, 1990, p.1)

Imagem 68 – Detalhe de *Summer Evening* (1947)



Fonte: Edward Hopper, Summer Evening. 1947. Pintura, óleo sobre tela, New York.¹⁷¹

Fotograma 37 - *Picnic* (1955)



Fonte: *Picnic*, de Joshua Logan (1955)¹⁷²

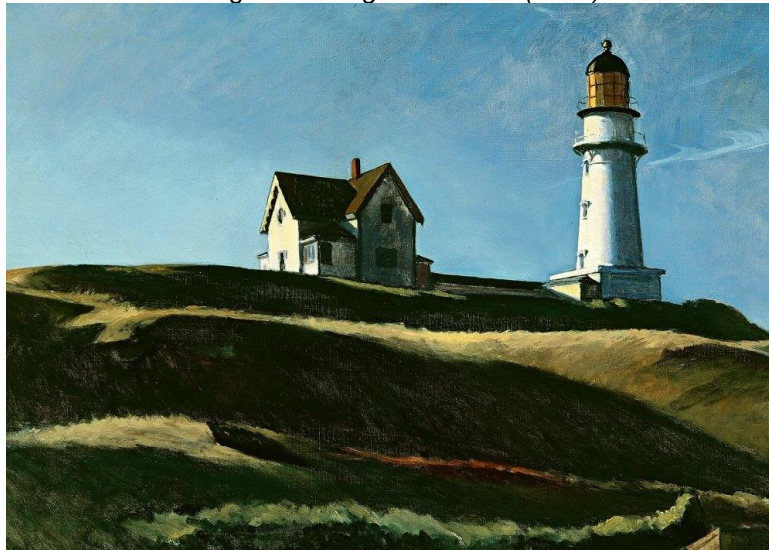
Robert Eggers é outro diretor que utilizou pinturas como inspiração em suas obras. Em *The Lighthouse* (*O Farol*, no Brasil, de 2019, Fotograma 38), Eggers faz referência a pinturas como *Hypnose* (1904), de Sascha Schneider, *Untitled* (1888) de

¹⁷¹ Disponível em <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/summer-evening>.

¹⁷² Disponível em <https://i.imgur.com/XGmx5vT.jpg>

Jean Delville e *Two Sailors* (1896) de Albert Edelfelt. Destaca-se também a aparição da paisagem costeira de Hopper em *Lighthouse Hill* (1927, Imagem 69).

Imagem 69 - *Lighthouse Hill* (1927)



Fonte: HOPPER, Edward. *Lighthouse Hill*. Estados Unidos, (1927). Pintura, óleo sobre tela, 71,76 x 100,33 cm. Dallas Museum of Art, Dallas¹⁷³

Fotograma 38 - *The Lighthouse* (2019)



Fonte: *The Lighthouse*, de Robert Eggers (2019)¹⁷⁴

Os faróis de Hopper (Imagem 70) também foram retratados nas obras de outros cineastas, como o fez Pedro Almodóvar, em 1987 em *La ley del deseo* (Fotograma 40), lançado sob o título *A Lei do Desejo*, em português:

¹⁷³ Disponível em <https://collections.dma.org/artwork/3233927>

¹⁷⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/cVluXc0.jpg>.

Imagem 70 - *The Lighthouse at Two Lights* (1929)



Fonte: HOPPER, Edward. *The Lighthouse at Two Lights*. Nova Iorque, Estados Unidos da América, 1929. Pintura, óleo sobre tela, 74.9 x 109.9 cm. Hugo Kastor Fund, 1962, The Met Museum¹⁷⁵

Fotograma 39 - *La ley del Deseo* (1987)



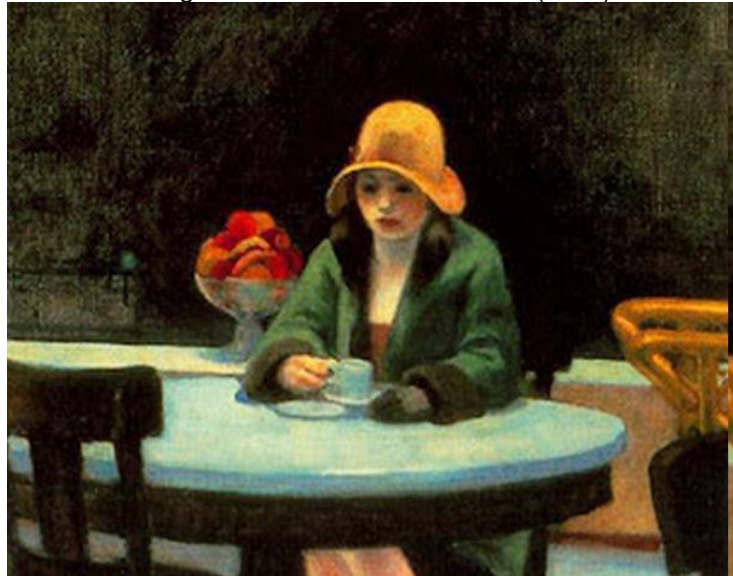
Fonte: *La Ley del Deseo*, de Pedro Almodóvar (1987)¹⁷⁶

¹⁷⁵ Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489258>.

¹⁷⁶ Disponível em <https://i.imgur.com/TGSxvfS.jpg>.

Clarence Brown, em 1930, dirigiu o aclamado *Anna Christie*, com Greta Garbo. Uma das cenas (Fotograma 41) remete a *Automat* (1927, Imagem 71), de Hopper, tanto pelo figurino (o chapéu, o casaco, uma das mãos despidas da luva) quanto pelo ar pensativo da personagem.

Imagem 71 - Detalhe de *Automat* (1927)



Fonte: HOPPER, Edward. *Automat* (1927). Pintura, óleo sobre tela, 71.4 x 91.4 cm. Des Moines Art Center¹⁷⁷

Fotograma 40 - Greta Garbo em *Anna Christie* (1930)



Fonte: *Anna Christie*, de Clarence Brown (1930)¹⁷⁸

¹⁷⁷ Disponível em <https://www.edwardhopper.net/images/paintings/automat.jpg>.

¹⁷⁸ Disponível em <https://i.imgur.com/85MFqUV.jpg>.

David Lynch, além de roteirista e diretor de cinema é também musicista, designer, escritor e artista plástico. Lynch (2005) já se referiu a Francis Bacon como a sua maior inspiração na pintura: “Normalmente eu só gosto de alguns anos do trabalho de um pintor, mas eu gosto de absolutamente tudo de Bacon” (LYNCH, 2005, p.16) Ao mencionar Bacon ao *The Guardian* em 2007, Lynch o colocou lado a lado com Edward Hopper:

Eu gosto de muitos pintores, mas eu amo Francis Bacon principalmente, e Edward Hopper. (...) Edward Hopper nos faz sonhar, sonhos que saem diretamente de uma pintura. Coisas mágicas. E Bacon por um monte de razões, mas esses dois são grandes, grandes, grandes inspirações. (LYNCH, 2007, p.1)¹⁷⁹

Os cenários hopperianos parecem inspirar o Double R Diner/ RR Cafe (Fotograma 43) em *Twin Peaks* 1992), filme dirigido por Lynch. Tanto os fotogramas do filme quanto as imagens relacionadas a ele transmitem a mesma sensação de mistério e solidão das obras de Hopper.

Fotograma 41 - *Twin Peaks* (1992)



Fonte: *Twin Peaks*, de David Lynch (1992)¹⁸⁰

¹⁷⁹ Tradução Nossa

¹⁸⁰ Disponível em <https://i.imgur.com/V6Eg18t.jpg>.

Imagem 47 — Fanart do RR Cafe de *Twin Peaks* (2020)



Fonte: Lukas Körner, 2020, Disponível em <https://cgseeds.artstation.com/projects/o19Qw>.¹⁸¹

Em *Mulholland Drive* (2001), Lynch faz referência a outra obra de Hopper. Na cena em que Diane acorda de seu sonho (Fotograma 45) como Betty remete a *Hotel Room* (1931, Imagem 72), de Hopper.¹⁸²

Imagem 72 - *Hotel Room* (1931)



Fonte: HOPPER, Edward. *Hotel Room*, 1931. Pintura, óleo sobre tela, 152.4 x 165.7 cm. Thyssen-Bornemisza Museo Nacional, Madrid.¹⁸³

¹⁸¹ Disponível em <https://cdnb.artstation.com/p/assets/images/images/006/098/629/large/lukas-korner-twinpeaks-fullframe.jpg?1496060151>.

¹⁸² Ver Apêndice 1 (Fusão 5)

¹⁸³ Disponível em <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/hopper-edward/hotel-room>.

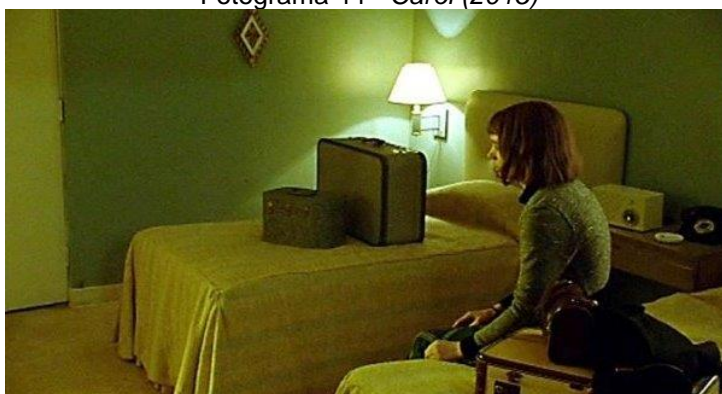
Fotograma 42 - *Mulholland Drive* (2001)

Fonte: *Mulholland Drive*, de David Lynch (2001)¹⁸⁴

Essa obra também serviu de inspiração à *The Rain People* (1969, Fotograma 43), de Francis Ford Coppola e *Carol* (2015, Fotograma 44), de Todd Haynes.

Fotograma 43 - *The Rain People* (1969)

Fonte: *The Rain People*, de Francis Ford Coppola (1969)¹⁸⁵

Fotograma 44 - *Carol* (2015)

Fonte: *Carol*, de Todd Haynes (2015)¹⁸⁶

¹⁸⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/PVqsYsf.jpg>.

¹⁸⁵ Disponível em <https://i.imgur.com/dwlfonq.jpg>.

¹⁸⁶ Disponível em <https://i.imgur.com/gngh1ll.jpg>.

A vida sombria e pessimista retratada em Hopper faz jus a toda a obra de Lynch e, talvez por isso, Lynch tenha feito referências ao trabalho de Hopper em algumas de suas obras. Dentre elas, destaca-se a série televisiva *Twin Peaks* (2017, Fotograma 45), que fazem referência não somente a obras de Hopper (Imagem 73), mas também a outros artistas como René Magritte e Francis Bacon.

Imagem 73 - *Office at Night* (1940)



Fonte: HOPPER, Edward. *Office at Night*. (1940). Pintura, óleo sobre tela, 56,4 x 63,8 cm. Walker Art Center, Mineápolis¹⁸⁷

Fotograma 45 - Referência a *Office at Night* em *Twin Peaks* (2017)



Fonte: *Twin Peaks* - Gotta light? (S01E08), de David Lynch (2017)¹⁸⁸

Percebem-se, nas obras de Lynch, outras referências ao trabalho de Hopper. Além de *Office at Night* (1940), *Summer Evening* (1947, Fotograma 46), *Gas* (1940, Fotograma 47) e *New York Movie* (1939, Fotograma 48) também inspiraram o oitavo episódio da primeira temporada de *Twin Peaks* (2017):

¹⁸⁷ Disponível em <https://whitney.org/media/953>.

¹⁸⁸ Disponível em <https://i.imgur.com/9fEtJy1.png>.

Fotograma 46 - Referência a *Summer Evening* em *Twin Peaks* (2017)



Fonte: *Twin Peaks - Gotta light?* (S01E08), de David Lynch (2017)¹⁸⁹

Fotograma 47 - Referência a *Gas* em *Twin Peaks* (2017)



Fonte: *Twin Peaks - Gotta light?* (S01E08), de David Lynch (2017)¹⁹⁰

Fotograma 48 - Referência a *New York Movie* em *Twin Peaks* (2017)



Fonte: *Twin Peaks - Gotta light?* (S01E08), de David Lynch (2017)¹⁹¹

¹⁸⁹ Disponível em <https://i.imgur.com/QHcSGqS.png>.

¹⁹⁰ Disponível em <https://i.imgur.com/YJTMUZV.png>.

¹⁹¹ Disponível em <https://i.imgur.com/LWaoURz.png>.

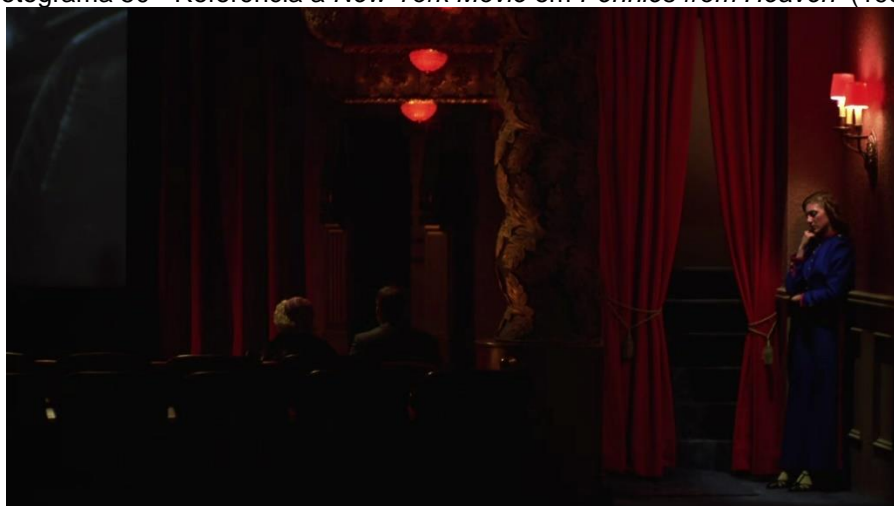
Inland Empire (2006), ou *Império dos Sonhos*, filme de David Lynch também apresenta uma cena (Fotograma 49) inspirada em *New York Movie* (1939, Imagem 53). Nikki, a personagem interpretada por Laura Dern possui os mesmos cabelos louros e veste azul como a mulher da obra de Hopper. O cinema possui paredes douradas e ornamentadas e as clássicas poltronas vermelhas. *Pennies from Heaven* (1981, Fotogramas 51 e 52), dirigido por Herbert Ross também faz referência explícita à mesma obra, além de *Nighthawks* (1942, Imagem 74), ambos de Hopper:

Fotograma 49 - Referência a *New York Movie* em *Inland Empire* (2006)



Fonte: *Inland Empire*, de David Lynch (2006)¹⁹²

Fotograma 50 - Referência a *New York Movie* em *Pennies from Heaven* (1981)



Fonte: *Pennies From Heaven*, de Herbert Ross (1981)¹⁹³

¹⁹² Disponível em <https://i.imgur.com/Kd2il4F.jpg>.

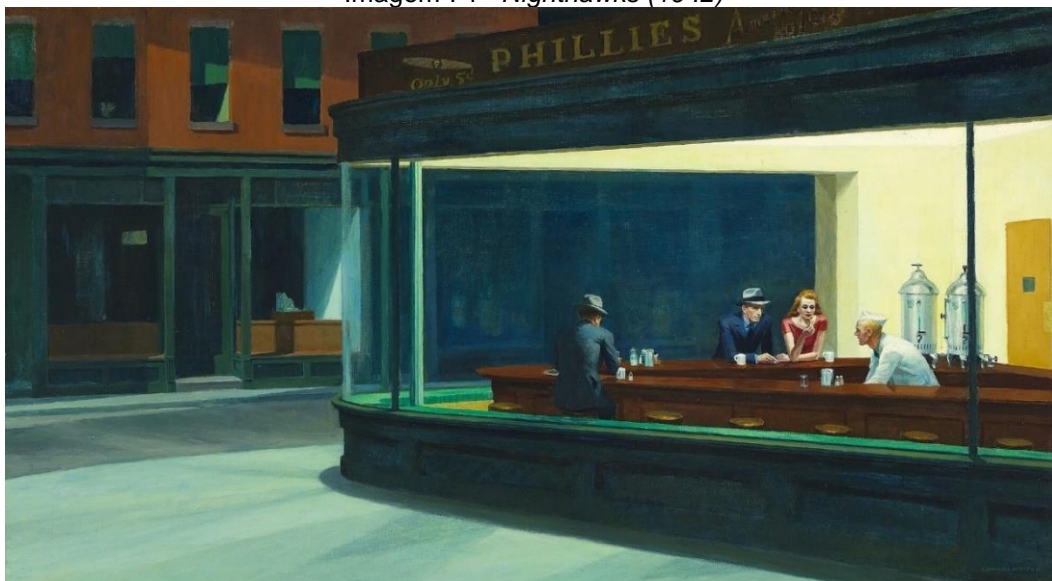
¹⁹³ Disponível em <https://i.imgur.com/hnmhsrE.jpg>.

Fotograma 51 - Referência a *Nighthawks* em *Pennies from Heaven* (1981)



Fonte: *Pennies From Heaven*, de Herbert Ross (1981)¹⁹⁴

Imagem 74 - *Nighthawks* (1942)



Fonte: HOPPER, Edward. *Nighthawks*. (1942). Pintura, óleo sobre tela, 84,1 x 152,4 cm. Art Institute of Chicago.¹⁹⁵

Nighthawks talvez seja a obra mais emblemática de Hopper. Profundamente inserida na cultura pop, a obra serviu de referência para diversas outras obras, não somente no cinema mas também na música: O álbum *Nighthawks at the Diner* (1975), de Tom Waits, teve seu título, capa e faixas inspiradas pela obra de Hopper

¹⁹⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/diPmvEL.jpg>.

¹⁹⁵ Disponível em <https://whitney.org/media/949>.

(THEISEN, 2007) e a *Orchestral Manouevres in the Dark* (OMD), possui uma faixa intitulada *Night Cafe*, em seu décimo segundo álbum de estúdio¹⁹⁶, que foi inspirada no quadro e menciona o nome de Hopper:

Sentado em um cafe noturno, como uma pintura de Hopper em um dia péssimo. Estou bebendo como eu costumava fazer, de uma maneira que você detesta que eu faça. E então, pessoas vêm e pessoas vão, mas quem são eles, eu nunca vou saber. Eu estou inconsciente do que eles falam e eu... eu realmente não me importo, de qualquer forma. (ORCHESTRAL (...), 2013, faixa 3)¹⁹⁷

Essa obra de Hopper também influenciou a literatura. Dentre diversos artistas que inspiraram seus escritos em *Nighthawks*, destaca-se Wolf Wondratschek, autor alemão, que escreveu um poema intitulado *Nighthawks: After Edward Hopper's Painting* (1992): “Você admira a composição da pintura, mas o que me prende a ela é o prazer erótico do completo vazio. Eles não dizem uma palavra... E por que deveriam?” (WONDRATSCHEK, 1992, p.4).

Na televisão, *Nighthawks* influenciou shows como *CSI* (Theisen, 2006), *True Blood*, *The 70's Show*, *Shameless* (McNutt, 2021) e até mesmo *The Simpsons* (Fotograma 52).

Fotograma 52 - Referência a *Nighthawks* em *The Simpsons* (1997)



Fonte: *The Simpsons*, S08E18, dirigido por Bob Anderson (1997)¹⁹⁸

¹⁹⁶ *English Electric*, de 2013

¹⁹⁷ Tradução nossa.

¹⁹⁸ Disponível em <https://i.imgur.com/RtAkyUY.jpg>.

Josephine Hopper escreveu a Marion, irmã de Edward em 22 de janeiro de 1942 a respeito de *Nighthawks*: “Ed terminou uma bela peça (...) Night Hawks seria um bom nome para ela. E. [Edward] posou para os dois homens em um espelho e eu posei para a garota. Ele ficou cerca de um mês e meio trabalhando nela¹⁹⁹” (LEVIN, 2007, p.349). Para justificar a escolha do nome, Josephine havia descrito o homem de terno escuro como um homem-falcão, pois o nariz lhe remetia a um bico (LEVIN, 2007). Mais uma vez, os escritos de Josephine nos ajudam a entender o processo criativo do marido, além de provar que a mesma atuava não somente como modelo, mas também participar ativamente no processo de criação das obras de Edward.

De acordo com o Art Institute Chicago (2021), Hopper disse que *Nighthawks* foi inspirado por um restaurante no encontro de duas ruas na Greenwich Avenue, em Nova Iorque, e que, “de forma inconsciente, provavelmente, estava pintando a solidão de uma cidade grande.” (HOPPER *apud* ART INSTITUTE CHICAGO, 2021, p.1). No cinema, muitos diretores se aproveitaram do retrato da solidão da cidade grande para suas obras e : além de Herbert Ross, que retratou o a obra em seu filme *Pennies from Heaven* (1981, Fotograma 51); James Foley também se inspirou em *Nighthawks* para criar o *cafe* (Fotograma 53) que suas personagens, solitárias e desesperadas, visitam em *Glengarry Glen Ross* (*O sucesso a qualquer preço*, de 1992).

Fotograma 53 - Referência a *Nighthawks* em *Glengarry Glen Ross* (1992)



Fonte: *Glengarry Glen Ross* dirigido por Herbert Ross (1992).²⁰⁰

¹⁹⁹ Tradução nossa

²⁰⁰ Disponível em <https://i.imgur.com/ML0hg9G.jpg>.

Sobre ter utilizado *Nighthawks* como referência para *Blade Runner* (1982), Ridley Scott disse: "Eu estava sempre sacodindo uma cópia da pintura debaixo do nariz da equipe de produção para ilustrar a aparência e estado de espírito que eu buscava para o filme²⁰¹. (SAMMON, 1996, p.74).

Outro diretor bastante relevante que utilizou *Nighthawks* como referência foi o italiano Dario Argento que afirmou, em entrevista para Giulio Giusti²⁰², acerca do *Blue Bar*, um cenário de *Profondo Rosso* (ou *Prelúdio para Matar*), filme de 1975:

A cena importante foi filmada aqui. A praça, todavia, era em si monótona e quis adicionar um bar. Tinha visto um quadro de Hopper do qual gostava muito e fiz reconstruírem um bar idêntico àquele que se vê no quadro. No interior do bar os fregueses se movem como fantasmas... Era necessário compreender ambos, no meu entender... Não é coincidência que, olhando lado a lado, as roupas das pessoas que o frequentam parecem estar em um outro tempo. Procurei recriar um verdadeiro e próprio 'quadro', em poucas palavras, e queria fazer de fato com que os protagonistas parecessem verdadeiramente imersos no quadro de Hopper. Os fregueses do bar não eram manequins como alguns acreditavam, mas pessoas de carne e osso aos quais solicitei que, se enquadrados à distância, permanecessem imóveis, exatamente como em um quadro. (ARGENTO *apud* CAMPOS, 2017, p.28)

Não somente em *Profondo Rosso* (1975) Argento também nos apresenta composições similares às de Hopper. O quadro *Reclining Female Nude* (1902, Imagem 75), de Hopper, representa uma mulher nua, de cabelos escuros, deitada de lado sobre uma cama com lençóis marrons. Toda a composição tem tons neutros e nosso olhar é direcionado para o corpo nu da mulher, especialmente suas nádegas, que ocupam posição central no quadro. Em *Il fantasma dell'opera* – no Brasil, *O fantasma da ópera* (1998, Fotograma 54), existe uma cena de enquadramento e tonalidades parecidas, que capta a mesma energia voyeurística e sensual da pintura de Hopper.

²⁰¹ Tradução nossa.

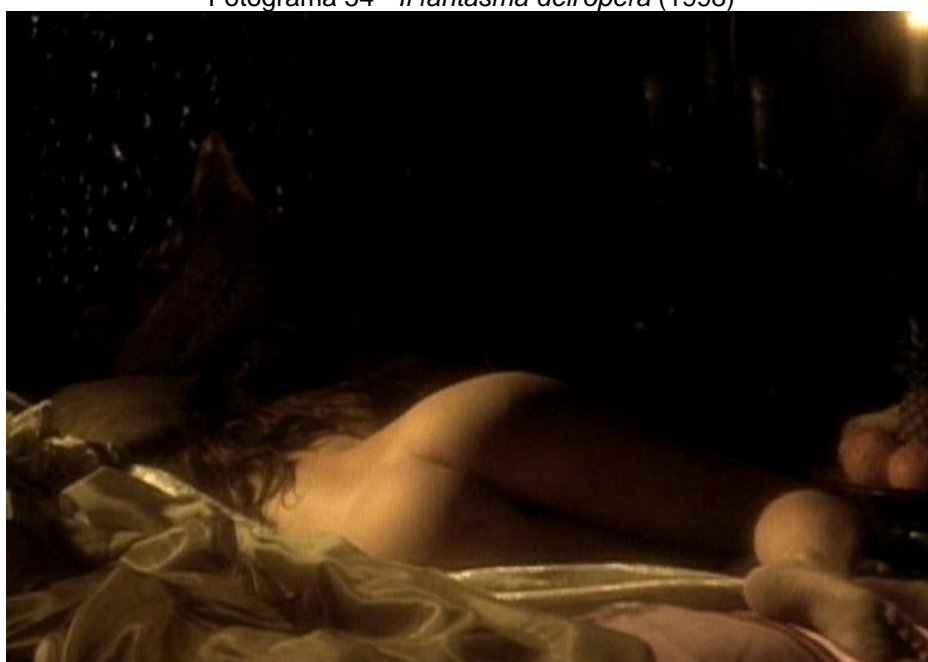
²⁰² Entrevista publicada em *The Artistic Imagery in Dario Argento's Cinema*; University of Manchester, 2012.

Imagem 75 - *Reclining Female Nude (from rear) (1902-1904)*



Fonte: HOPPER, Edward. *Reclining Female Nude (from Rear)*. [1902-1904]. Pintura, óleo sobre papelão, 30,5 x 47 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.²⁰³

Fotograma 54 - *Il fantasma dell'opera* (1998)



Fonte: *Il fantasma dell'opera*, de Dario Argento (1998).²⁰⁴

Robert Siodmak também já retratou o *Nighthawks* de Hopper no cinema (Fotograma 55), em sua adaptação do conto *The Killers* (1927), de Ernest Hemingway:

²⁰³ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/5931>.

²⁰⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/g1hGY1r.jpg>.

Fotograma 55 – Referência a *Nighthawks* em *The Killers* (1946)

Fonte: *The Killers*, de Robert Siodmak (1946).²⁰⁵

Wim Wenders, cineasta alemão, não esconde sua paixão pelo trabalho de Hopper. Wenders diz que as cenas hopperianas são "imagens em pose de espera". (DW, 2004, p.1) e também afirma que é fácil ver pelas pinturas de Hopper que ele amava o cinema e acrescenta que:

Dar às coisas uma forma permanente, colocá-las em seu lugar, sobrepor o vazio, a ansiedade e o medo, capturando as coisas em uma superfície em branco – Isso é o que o trabalho dele compartilha com o cinema. (WENDERS, 2012, p.305)

No documentário *Viel Passiert - Der Bap film* (2002), segundo Kurinaitis (2010, p.9), Wim Wenders “reproduz intencional e fielmente as luzes e enquadramentos hopperianos.” Além disso, neste filme, Wenders encena alguns quadros. Esse filme, no entanto, não foi a primeira vez que Wenders reproduz obras de Hopper em seus filmes. O cineasta também já recriou *Nighthawks* para ambientar uma cena em *The End of Violence* (ou *O Fim da Violência*, de 1997, Fotograma 56), justificando que existe uma atmosfera fílmica no quadro.

²⁰⁵ Disponível em <https://i.imgur.com/yGqanj9.jpg>.

(...) tem a rua de trás também iluminada, e aí tem a posição da câmera e eu digo posição da câmera porque eu penso que ele realmente pintou [o quadro *Nighthawks*] como se ele esperasse que viraria um filme. (...) *Nighthawks* é um *scope*, um formato de filme *wide-screen*. E também como as pessoas lá dentro se sentam e como as construções são enquadradas, ou o horizonte colocado na imagem, tudo isso é muito cinematográfico. A luz no quadro é muito cinematográfica e os personagens no quadro são o elenco. Então, no geral, existe uma atmosfera fílmica nele. (WENDERS, 2020, p.1, tradução nossa)²⁰⁶

Fotograma 56 – Referência a *Nighthawks* em *The End of Violence* (1997)

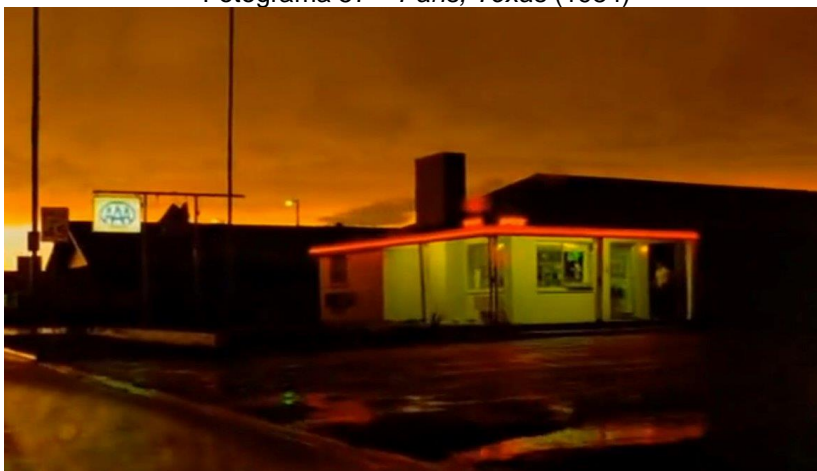


Fonte: *The End of Violence*, de Wim Wenders (1997).²⁰⁷

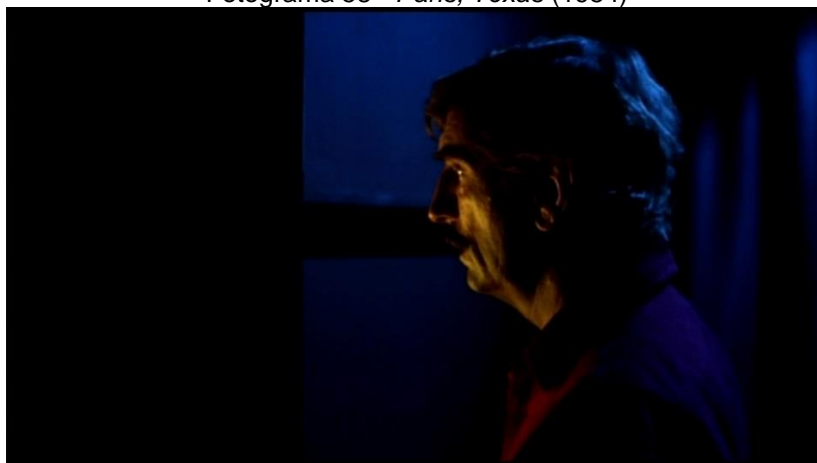
Em *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, observamos a paleta saturada de Hopper, uma homenagem do cineasta a ele. De acordo com Faena ([s.d.], p.1) *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, parece ter saído de uma pintura de Hopper e afirma que “desde o começo do filme, em suas primeiras tomadas, onde não existem personagens, somente lugares desolados em tomadas fixas”, a influência de Hopper é aparente (Fotogramas 60 a 63).

²⁰⁶ “(...) and then there’s the street back there also illuminated, and then there’s the position of the camera. And I say camera position because I think he’s really painted it as if he expected that this would become a movie. (...) *Nighthawks* is even a *scope*, but is a *wide-screen* film format. And also, how the people inside sit, and how the buildings are framed, or the horizon set in the picture, that is very cinematic. And the light in it is very cinematic and the characters in it are the cast. So, there’s an overall movie feel to it”. Transcrição nossa.

²⁰⁷ Disponível em <https://i.imgur.com/piKcvml.jpg>.

Fotograma 57 – *Paris, Texas* (1984)

Fonte: *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984).²⁰⁸
Fotograma 58 - *Paris, Texas* (1984)



Fonte: *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984).²⁰⁹

Fotograma 59 - *Paris, Texas* (1984)

Fonte: *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984).²¹⁰

²⁰⁸ Disponível em <https://i.imgur.com/vZtQukx.jpg>.

²⁰⁹ Disponível em <https://i.imgur.com/yXcXV4e.jpg>.

²¹⁰ Disponível em <https://i.imgur.com/S8u6hG5.jpg>.

Fotograma 60 - *Paris, Texas* (1984)

Fonte: *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984).²¹¹

Além destes, Wim Wenders foi o responsável por uma instalação-filme 3D chamada *Two or Three Things I Know about Edward Hopper* (2020, Fotogramas 61 a 64). No trailer do evento, Wim Wenders diz:

Em frente às pinturas de Edward Hopper, eu sempre tenho esse sentimento de que elas são *frames* de filmes que nunca foram feitos e eu começo a me perguntar: ‘Qual é a história que está começando aqui? O que vai acontecer com esses personagens no próximo momento?’ (WENDERS, 2020 p.1, Tradução nossa.)²¹²

Wenders (2020) defende que é isso que Hopper faz com cada uma de suas imagens, as constrói em camadas a serem exploradas pelo espectador, e que era este o seu objetivo no filme.

(...) tem tantas camadas umas sobre as outras, então você tem a Liberdade de pensar uma camada à frente. Ao mesmo tempo, se você se aprofunda demais nas camadas, você pode destruir a imagem novamente. É isso o que eu queria o tempo todo: tentar não quebrar nada, mas evocar muito.²¹³ (WENDERS, 2020, p.1, Tradução nossa.)

²¹¹ Disponível em <https://i.imgur.com/iqCh07L.jpg>.

²¹² “In front of Edward Hopper’s paintings, I always get this feeling that they are frames from movies that have been never made and I start wondering what’s the story that’s beginning here? What will happen to these characters in the next moment?”

²¹³ “There are so many layers on top of each other, so you have the freedom to think one layer ahead. At the same time, if you layer it too much, you can also destroy the picture again and that’s what I wanted to achieve the whole time, trying not to break anything, but to evoke quite a lot.”

Fotograma 61 - Referência a *Summer Evening* (1947) em *Two or Three Things I Know about Edward Hopper* (2020)



Fonte: Fondation Beyeler, 2020. 'Two or three things I know about Edward Hopper' by Wim Wenders, 2020 ©²¹⁴

Imagem 76 - *Summer Evening* (1947)



Fonte: HOPPER, Edward. Summer Evening. 1947. Pintura, óleo sobre tela, New York.²¹⁵

²¹⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/7f8UdaA.jpg>.

²¹⁵ Disponível em <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/summer-evening>.

Fotograma 62 – Referência a *Summertime* (1943) em *Two or Three Things I Know about Edward Hopper* (2020)



Fonte: Fondation Beyeler, 2020. 'Two or three things I know about Edward Hopper' by Wim Wenders, 2020 ©²¹⁶

Imagem 77 – *Summertime* (1943)



Fonte: HOPPER, Edward. *Summertime*. 1943. Pintura, óleo sobre tela, 111,8 x 74,1 cm. Delaware Art Museum, Estados Unidos²¹⁷

²¹⁶ Disponível em <https://i.imgur.com/8yHPBaR.jpg>.

²¹⁷ Disponível em <https://emuseum.delart.org/internal/media/dispatcher/14967/preview>.

Fotograma 63 – Referencia a *Gas* (1940) em *Two or Three Things I Know about Edward Hopper* (2020)



Fonte: Fondation Beyeler, 2020. 'Two or three things I know about Edward Hopper' by Wim Wenders, 2020 ©²¹⁸

Imagem 78 – Detalhe de *Gas* (1940)



Fonte: HOPPER, Edward. *Gas*, 1940. Pintura, óleo sobre tela, 66.7 x 102.2 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque, Mrs. Simon Guggenheim Fund²¹⁹

²¹⁸ Disponível em <https://i.imgur.com/uH4ffkN.jpg>

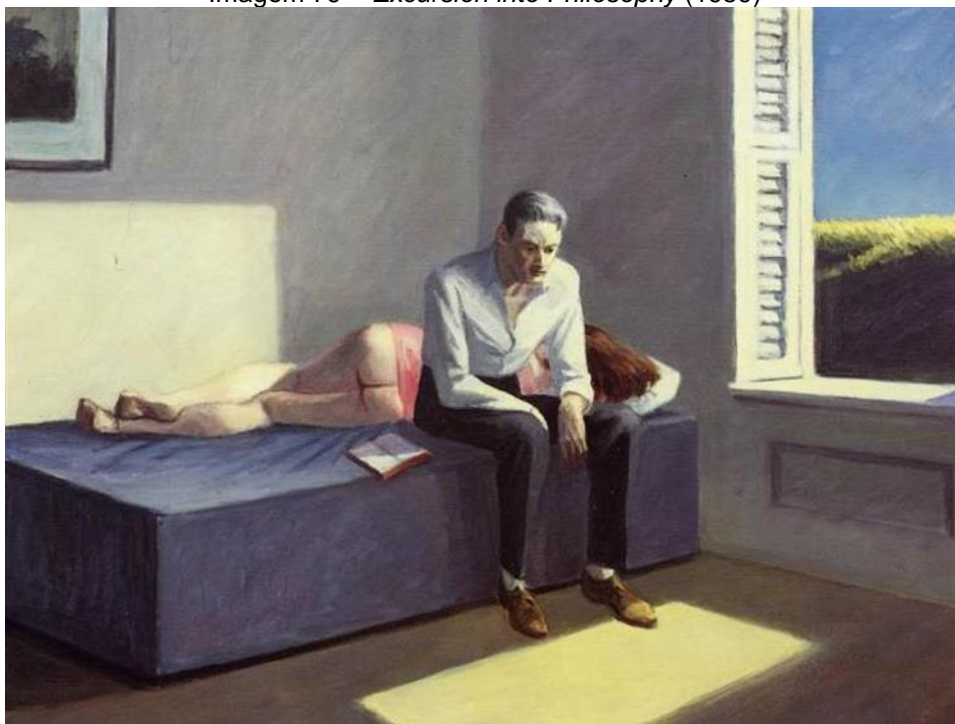
²¹⁹ Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/80000>.

Fotograma 64 – Referência a *Excursion into Philosophy* (1959) em *Two or Three Things I Know about Edward Hopper* (2020)



Fonte: Fondation Beyeler, 2020. 'Two or three things I know about Edward Hopper' by Wim Wenders, 2020 ©²²⁰

Imagem 79 – *Excursion into Philosophy* (1959)



Fonte: HOPPER, Edward. *Excursion into Philosophy*. 1959. Pintura, óleo sobre tela. Coleção privada.²²¹

²²⁰ Disponível em <https://i.imgur.com/qoZFSYD.jpg>.

²²¹ Disponível em <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/excursion-into-philosophy-1959>.

O quadro *Excursion into Philosophy* (1959, Imagem 79 e Fotografia 14), de Hopper, também foi retratado por Gustav Deutsch, diretor austríaco, em seu filme *Shirley – Visions of Reality* (2014, Fotograma 65), junto a outras 12 obras de Hopper²²², como pode ser visto nas Imagens 80 a 84, Fotografias 15 a 19 e Fotogramas 66 a 71.

Fotograma 65 – Referência a *Excursion into Philosophy* em *Shirley – Visions of Reality* (2014)



Fonte: *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)²²³

Fotografia 14 – Making of de *Shirley – Visions of Reality* (2014)



²²² Ver Apêndice 1 (Fusão 8)

²²³ Disponível em https://www.veronikamerlin.com/wp-content/uploads/2019/06/shirley_excursion-into-philosophy-3194_c_michaela-theurl_big.jpg.

Fonte: PALACZ, Jerzy (2014). Disponível em <https://www.yatzer.com/shirley-visions-of-reality-edward-hopper.>²²⁴

Deutsch conta a história de Shirley, uma atriz que tenta sobreviver num cenário de grandes mudanças políticas e sociais. A narrativa do filme se estabelece durante as décadas de 1930, 1940, 1950 e o início da década de 1960, acompanhando a cronologia das obras de Hopper ao retratá-las. O contexto histórico do filme é dado a partir de um noticiário de rádio que informa sobre a Grande Depressão, a Segunda Guerra Mundial, Martin Luther King, o governo de John F. Kennedy e o Vietnam.

Fotografia 15 – *Still* de *Shirley – Visions of Reality* (2014)



Fonte: THEURL, Michaela C. (2014)²²⁵

²²⁴ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f17_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_jerzy_palacz_yatzer.jpg.

²²⁵ Disponível em

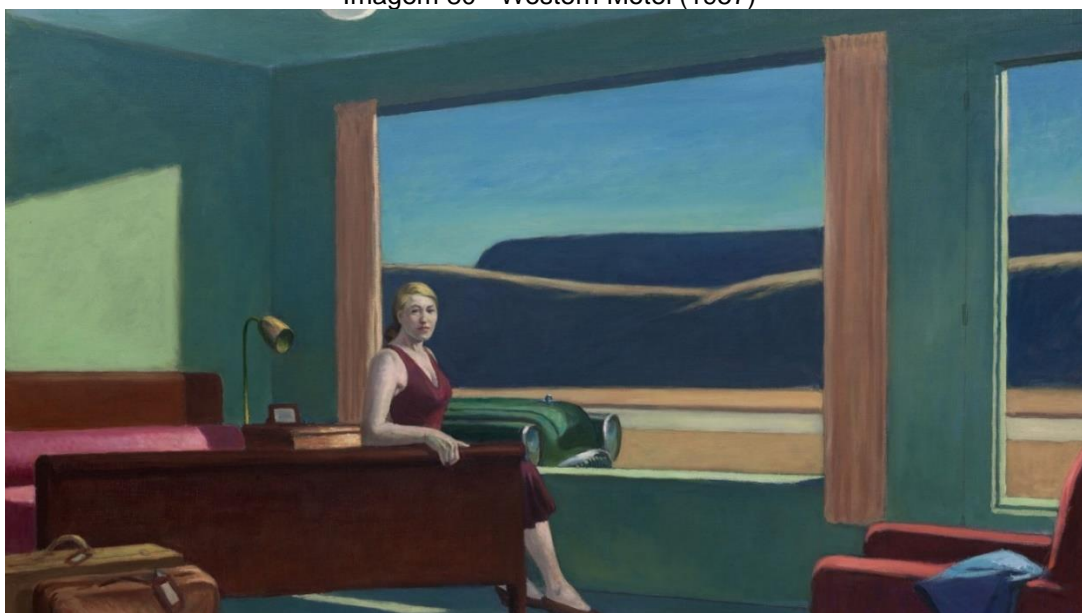
https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f3_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_michaela_c_theurl_yatzer.jpg.

Fotografia 16 – *Still de Shirley – Visions of Reality* (2014)



Fonte: PALACZ, Jerzy (2014)²²⁶

Imagem 80 - *Western Motel* (1957)



Fonte: HOPPER, Edward. *Western Motel*. 1957. Pintura, óleo sobre tela, 77,8 x 128,3 cm. Yale University Art Gallery.²²⁷

²²⁶ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f9_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_jerzy_palacz_yatzer.jpg.

²²⁷ Disponível em <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52875>.

Fotograma 66 – Referência a *Western Motel* em *Shirley – Visions of Reality* (2014)



Fonte: *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)²²⁸

Imagem 81 - *Sunlight on Brownstones* (1956)



Fonte: HOPPER, Edward. *Sunlight on Brownstones*. 1956. Pintura, óleo sobre tela, 77,05 x 101,88 cm. Wichita Art Museum²²⁹

²²⁸ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/p3_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_to_michaela_c_theurl_yatzer.jpg.

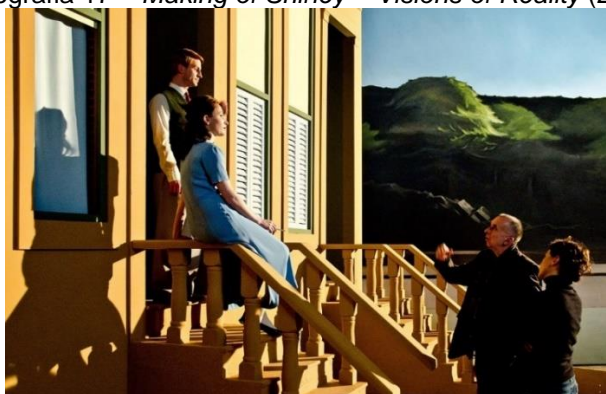
²²⁹ Disponível em <https://wichitaartmuseum.org/our-collection/collection/sunlight-on-brownstones/>.

Fotograma 67 - Referência a *Sunlight on Brownstones* em *Shirley – Visions of Reality* (2014)



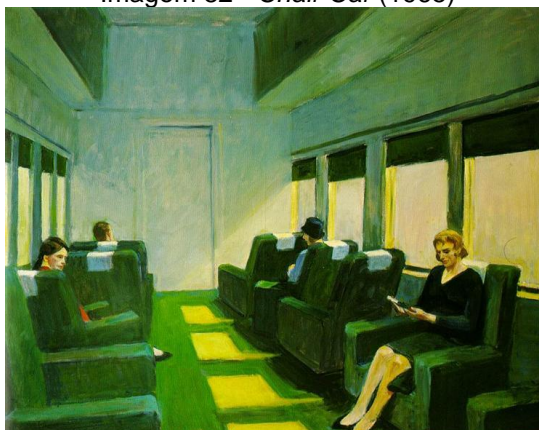
Fonte: *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)²³⁰

Fotografia 17 – *Making of Shirley – Visions of Reality* (2014)



Fonte: PALACZ, Jerzy (2014). Disponível em <https://www.yatzer.com/shirley-visions-of-reality-edward-hopper.>²³¹

Imagem 82 - *Chair Car* (1965)



Fonte: HOPPER, Edward. *Chair Car*. 1965. Pintura, óleo sobre tela, 127 x 101,6 cm. Coleção privada.²³²

²³⁰ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/p4_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_michaela_c_theurl_yatzer.jpg.

²³¹ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/p4_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_michaela_c_theurl_yatzer.jpg.

²³² Disponível em <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/chair-car-1965>.

Fotograma 68 - Referência a *Chair Car* em *Shirley – Visions of Reality* (2014)



Fonte: *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)²³³

Fotografia 18 – *Making of Shirley – Visions of Reality* (2014)



Fonte: PALACZ, Jerzy (2014). Disponível em <https://www.yatzer.com/shirley-visions-of-reality-edward-hopper.>²³⁴

Imagem 83 – Detalhe de *Office at Night* (1940)

²³³ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f7_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_jerzy_palacz_yatzer.jpg

²³⁴ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f11_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_jerzy_palacz_yatzer.jpg.



Fonte: HOPPER, Edward. *Office at Night*. (1940). Pintura, óleo sobre tela, 56,4 x 63,8 cm. Walker Art Center²³⁵

Fotograma 69 - Referência a *Office at Night* em *Shirley – Visions of Reality* (2014)



Fonte: *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)²³⁶

²³⁵ Disponível em https://whitnymedia.org/assets/image/465156/medium_hop_317-web.jpg.

²³⁶ Disponível em https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f1_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_jerzy_palacz_yatzer.jpg.

Imagem 84 – Detalhe de *Hotel Room* (1931)

Fonte: HOPPER, Edward. *Hotel Room*, 1931. Pintura, óleo sobre tela, 152.4 x 165.7 cm. Thyssen-Bornemisza Museo Nacional, Madrid.²³⁷

Fotograma 70 - Referência a *Hotel Room* em *Shirley – Visions of Reality* (2014)

Fonte: *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)²³⁸

²³⁷ Disponível em <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/hopper-edward/hotel-room>.

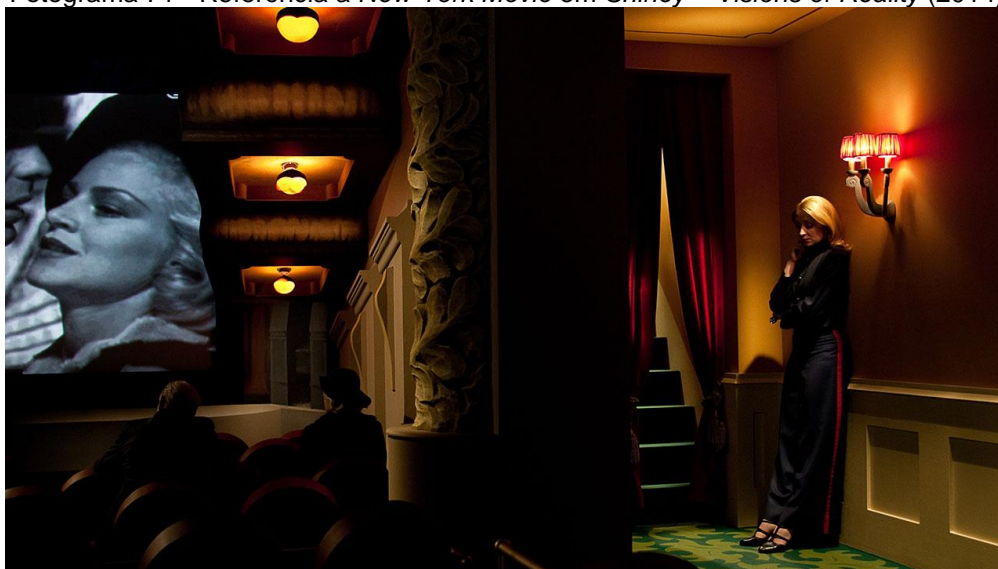
²³⁸ Disponível em https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/p2_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_jerzy_palacz_yatzer.jpg.

Fotografia 19 – *Making of Shirley – Visions of Reality* (2014)



Fonte: PALACZ, Jerzy (2014)²³⁹

Fotograma 71 - Referência a *New York Movie* em *Shirley – Visions of Reality* (2014)



Fonte: *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)²⁴⁰

²³⁹ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f6_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_jerzy_palacz_yatzer.jpg.

²⁴⁰ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f15_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_jerzy_palacz_yatzer.jpg.

3.4 Contextos da representação da obra hopperiana no cinema

Hopper foi um pintor muito relevante e suas obras são conhecidas no mundo todo, tendo sido apropriadas na cultura popular de diversas formas. No cinema, algumas vezes, as suas obras foram retratadas sem qualquer contexto histórico ou presunção de significado além da imagem por si só lá estabelecida. São, por exemplo, os casos de *Hard Candy* (2005), de David Slade e *Night at the Museum: Battle of the Smithsonian* (no Brasil, *Uma noite no museu 2*, de 2009), dirigido por Shawn Levy. Em *Night at the Museum* (2009), assim como as outras obras de arte, o quadro de Hopper toma vida e seus personagens se movimentam livremente (Fotograma 72). Em *Hard Candy* (ou *Menina Má.Com*, filme de 2005), de David Slade, a personagem vivida por Elliot Page adquire uma camiseta verde com a estampa de *Nighthawks* em uma loja (Fotograma 73).

Fotograma 72 - *Nighthawks* em *Night at the Museum: Battle of the Smithsonian* (2009)



Fonte: *Night at the Museum: Battle of the Smithsonian*, de Shawn Levy (2009)²⁴¹

Fotograma 73 – *Nighthawks* em *Hard Candy* (2005)



Fonte: *Hard Candy*, de David Slade (2005).²⁴²

²⁴¹ Disponível em <https://i.imgur.com/KlclsFh.jpg>.

²⁴² Disponível em <https://i.imgur.com/Y6bXgE0.jpg>.

Nesses filmes, a figura de *Nighthawks* está inserida sob o pretexto de fazer parte do imaginário popular, de ser uma imagem conhecida e reconhecida em seu status artístico. Em *Hard Candy* (2005), também pode-se perceber a influência das cores e luzes de Hopper, assim como Wim Wenders o fez em *Paris, Texas* (1984, Fotogramas 57 a 60). Ou seja, a estética hopperiana, por si só, já atrai o olhar dos realizadores. Chambers (2006), crítico de cinema, escreveu sobre a inspiração em Hopper em *Hard Candy* (2005), considerando que referir-se a Hopper puramente pela estética, sem qualquer cuidado, reduzindo sua obra a mera estampa, seria prática de mau gosto:

Os tableaux de *chiaroscuro* da imagem, por exemplo, parafraseiam descaradamente Edward Hopper. E para que não haja qualquer dúvida sobre a intencionalidade artística, as duas almas perdidas no centro desta peça de câmara combinam de se encontrar no café chamado Nighthawks Diner. Então, então uma camiseta com o "Nighthawks" de Hopper gravado aparece como parte da narrativa, que é exagerada e autodestrutiva além disso, pois ao reduzir Hopper a um decalque, o próprio *Hard Candy* se torna kitsch²⁴³.²⁴⁴ (CHAMBERS, 2006, p.1)

Por outras vezes, no cinema, as obras de Hopper cumprem um propósito de contextualização histórica e/ou geográfica. No caso de *Shirley* (2014), além de uma homenagem a Hopper e sua obra, as cenas retratam imagens de Hopper de forma a expressar a época em que os fatos ocorrem. Deutsch utiliza, em todo o filme, o ano da pintura como base para os fatos históricos que irá retratar.

Não se pode deixar de destacar o cuidado de Deutsch ao retratar em *Shirley* (2014), além dos aspectos estéticos, as possíveis camadas de significado e camadas de interpretação na obra de Hopper, como afirma Wenders (2020). Na cena (Fotograma 68) que remete ao quadro *Chair Car* (1965, Imagem 82), a personagem lê um livro cuja capa apresenta outra imagem de Hopper reproduzida por Deutsch (Fotografia 20). Deutsch entrega ao espectador de seu filme uma sobrecarga de imagens e informações que remetem a Hopper, mas sob seu próprio ponto de vista.

²⁴³ Do alemão "cafona, brega, deselegante". Chamam-se *kitsch* as obras artísticas de mau gosto, excessivamente sentimentais, melodramáticas ou sensacionalistas, que fazem uso de estereótipos e bordões em nome da arte ou estética.

²⁴⁴ Tradução nossa.

Fotografia 20 - Detalhe de *Shirley – Visions of Reality* (2014)

Fonte: *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)²⁴⁵

Durante todo o filme acompanhamos os pensamentos de Shirley - o que talvez seja entregar demais da obra e dar ao espectador pouco espaço, em acordo com Wenders (2020):

Eu sou incrivelmente grato pelo silêncio dele [Hopper] acerca de suas imagens. (...) É bom que ele não tenha dito muito, porque ele pintou isso, e pintou isso de uma forma que muitas coisas nos escapam. (...) No momento no qual você realmente conta uma história, você também está destruindo muito.²⁴⁶ (WENDERS, 2020, p.1)

Embora tenha construído sua própria versão da vida dos personagens de Hopper, deixando restante ao espectador pouco do caráter imaginativo que Hopper fornece ao seu observador, Deutsch preservou alguns dos aspectos do silêncio hopperiano. Na cena (Fotograma 70) que faz referência a *Hotel Room* (Imagens 72 e 84), podemos perceber que o papel que a personagem segura (Fotografia 21), como na obra de Hopper, não pode ser lido pelo observador. Existe a indicação de um texto, mas sem definição, portanto não é possível interpretar que tipo de documento a personagem observa.

²⁴⁵ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f10_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_jerzy_palacz_yatzer.jpg.

²⁴⁶ "I'm incredibly grateful for his own silence about his pictures (...) it's a good thing he didn't say much, because he painted it and he painted it in a way that many things elude us. (...) The moment you actually tell a story you are also destroying a lot." Tradução nossa.

Fotografia 21 – Detalhe de *Shirley – Visions of Reality* (2014)

Fonte: *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)²⁴⁷

Além disso, acompanhamos os pensamentos de Shirley (através do recurso de *voice over* / narração) durante todo o filme, mas nunca escutamos um outro lado da história: seu parceiro fica em silêncio todo o tempo (Fotografia 22) e a própria Shirley dirige pouquíssimas falas a ele. A ausência de diálogo, afinidade, comunicação e interação intensa também está presente em diversas obras de Hopper, ainda que se tenha retratado a figura humana em situações de socialização.

Fotografia 22 - Detalhe de *Shirley – Visions of Reality* (2014)

Fonte: *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)²⁴⁸

²⁴⁷ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f14_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_jerzy_palacz_yatzer.jpg.

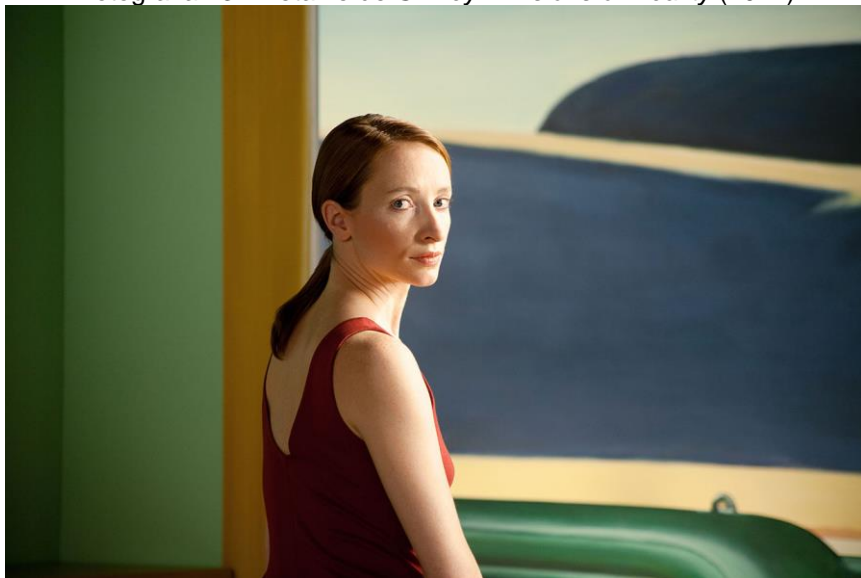
²⁴⁸ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f4_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_michaela_c_theurl_yatzer.jpg.

Ademais, a personagem Shirley está sempre à espera ou procura de algo e observa suas janelas como muitos personagens de Hopper fazem, talvez em busca de respostas. Wenders (2020) citou o quadro *Cape Cod Morning* (1950), de Hopper e disse que a mulher retratada olha através da parede, mas parece querer ver mais do que seus olhos permitem: “Ela está olhando contra a parede (...) mas tudo o que você vê é expectativa, ela olha e ela espera ver algo. (...) Ela olha com expectativa e ao mesmo tempo, tem algo que ela nunca consegue entender”²⁴⁹(WENDERS, 2020, p.1, tradução nossa).

Ainda em acordo com Wenders (2020), é necessário destacar que a expectativa dos personagens de Hopper também geram – seja por empatia ou mera curiosidade, expectativa no observador. “A expressão de expectativa que você vê nas pessoas, isso também nos leva a esperar algo que está para acontecer.”²⁵⁰ (WENDERS, 2020, p.1, tradução nossa) Em *Shirley*, a quebra da quarta parede no olhar da personagem para o espectador (Fotografia 23) faz com que ele se questione: O que vai acontecer? O que você espera?

Fotografia 23 - Detalhe de *Shirley – Visions of Reality* (2014)



Fonte: *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)²⁵¹

²⁴⁹ “The woman in *Cape Cod* (...) she’s looking against the wall (...) but all you see is expectation, she looks and she hopes to see something. (...) She looks with this expectation and at the same time there’s something she can never figure out.” Transcrição nossa.

²⁵⁰ “The expression of expectation that you see in the people, also leads us to expect that something is about to happen.” Transcrição nossa.

²⁵¹ Disponível em

https://www.yatzer.com/sites/default/files/media/slideshow/f5_shirley_visions_of_reality_by_gustav_deutsch_photo_michaela_c_theurl_yatzer.jpg.

Outro ponto relevante para se discutir a influência de Hopper no cinema são os espaços e construções hopperianas. Edifícios altos ou casas no térreo, geralmente vistos de fora, com suas grandes janelas através das quais as pessoas observam algo, inconsoláveis. Algumas vezes, o “ângulo de câmera” (como Wenders, em 2020, define o ponto de vista de Hopper), parte do espaço interior e seus personagens observam algo no mundo externo, fora de seu alcance. Considerando-se toda a obra de Hopper como parte de um universo próprio, essa relação entre as obras que retratam espaços internos e externos pode se assemelhar aos planos e contra planos cinematográficos, num filme em cuja narrativa todos os personagens buscam algo fora do espaço a que pertencem. Faena ([s.d.], p.1) diz que, nas obras de Hopper, “nós observamos cenas laterais, meias cenas, de pessoas olhando para fora e desejando, embora sem ímpeto, voar – ainda que sem asas.”

Como já retratado anteriormente, o próprio Hopper se baseava no cinema para criar algumas de suas obras. Hitchcock, um grande admirador de Hopper, pode também ter influenciado o pintor, baseando-se na similaridade entre as obras de ambos. Ilustrando a simbiótica relação entre os dois, destaca-se o quadro *Compartiment C, Car 293* (1938, Imagem 85), de Hopper, que remete ao filme *The 39 Steps* (1935, Fotograma 77), dirigido por Hitchcock²⁵², nos quais, do ponto de vista de outro passageiro, o espectador observa uma mulher de vestes escuras lendo, sentada em sua poltrona no trem:

Fotograma 74 – *The 39 Steps* (1935)



²⁵² Ver Apêndice 1 (Fusão 10)

Fonte: *The 39 Steps*, de Alfred Hitchcock (1935)²⁵³

Imagem 85 - *Compartiment C, Car 293* (1938)



Fonte: HOPPER, Edward. *Compartiment C, Car 293*. 1938. Coleção Privada.²⁵⁴

Outro cenário de Hitchcock que se assemelha a uma obra posterior de Hopper é a escadaria de *Shadow of a Doubt* (1943, Fotograma 75), vista do topo, que dá de frente para a porta de saída, assim como em *Stairway* (1949, Imagem 86), pintura de Edward Hopper.

²⁵³ Disponível em <https://i.imgur.com/RhCAS2L.jpg>.

²⁵⁴ Disponível em <https://ashcanartists.tumblr.com/post/159732516094/edward-hopper-compartment-c-car-1938>

Fotograma 75 - *Shadow of a Doubt* (1943)

Fonte: *Shadow of a Doubt*, de Alfred Hitchcock, (1943)²⁵⁵

Imagem 86 – *Stairway* (1949)

Fonte: HOPPER, Edward. *Stairway*. Estados Unidos da América, 1949. Pintura, óleo sobre tela, 40.6 x 30.x cm. Whitney Museum of American Art.²⁵⁶

Hopper e Hitchcock utilizam os seus espaços para retratar intensa solidão. Os locais parecem vazios de interação e efetiva comunicação humana. Ainda que neles existam pessoas, não existe a possibilidade real de socialização. A solidão e singularidade do sujeito, o inconsciente, a castração, o afeto (ou a falta dele), a concepção da identidade, o voyeurismo, todos estes temas se notam na obra de Hopper. O voyeurismo, no entanto, pode ser percebido como *motif* em Hopper e suas representações e insinuações da prática voyeurista atraem diversos cineastas (como visto no subtítulo 3.2 desta dissertação). Além de *Rear Window*, de Hitchcock e *Blue*

²⁵⁵ Disponível em <https://i.imgur.com/KLYG7Ox.jpg>.

²⁵⁶ Disponível em <https://whitney.org/collection/works/6096>.

Velvet, de Lynch, essa temática foi abordada por outros diretores, dos quais cito Brian de Palma, em *Body Double* (1984) e *Psycho* (1960), de Hitchcock.

Em *Body Double*, Jake utiliza uma luneta, para observar, todos os dias ao mesmo horário, sua vizinha Gloria, que dança sensualmente (Fotogramas 76 e 77). Em determinado momento, Jake vê Gloria em perigo e tenta ajudá-la. Mais uma vez, similar a *Rear Window*, temos um protagonista que se encontra impossibilitado de sair de casa (Jake, de *Body Double*, é claustrofóbico – condição que acaba vencendo no decorrer do filme) e observa atentamente a vida dos vizinhos utilizando uma lente, que funciona como extensão de seu olhar.

Fotograma 76 – Jake observa Gloria, em *Body Double* (1984)



Fonte: *Body Double*, de Brian de Palma (1984)²⁵⁷

Fotograma 77 - Gloria é observada por Jake, em *Body Double* (1984)



Fonte: *Body Double*, de Brian de Palma (1984)²⁵⁸

²⁵⁷ Disponível em <https://i.imgur.com/4nt2qV9.png>.

²⁵⁸ Disponível em <https://i.imgur.com/uVp62mJ.jpg>

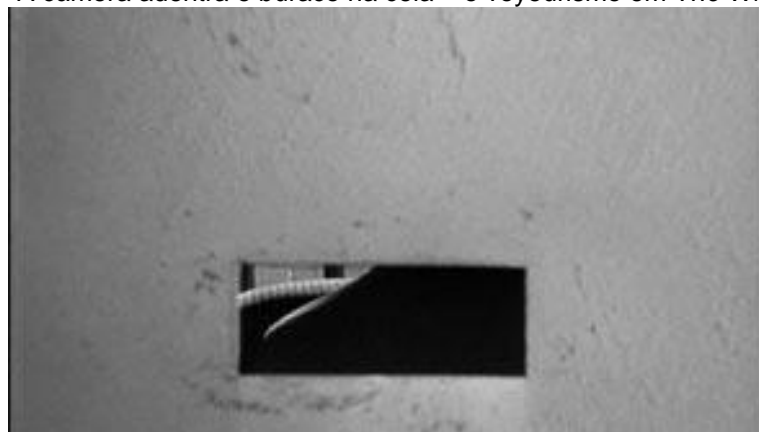
A metáfora da câmera como extensão do olhar voyeurista também é utilizada em *Psycho*. Em uma cena que transforma o espectador em voyeur, a câmera entra pela janela (Fotograma 78). Em *The Wrong Man* (1956), Hitchcock repete tal façanha, adentrando com a câmera pelo buraco na cela (Fotograma 79).

Fotograma 78 - A câmera adentra a janela – o voyeurismo em *Psycho* (1960)



Fonte: *Psycho*, de Alfred Hitchcock (1960)²⁵⁹

Fotograma 79 - A câmera adentra o buraco na cela – o voyeurismo em *The Wrong Man* (1956)



Fonte: *The Wrong Man*, de Alfred Hitchcock (1956)²⁶⁰

Em *Psycho*, o voyeurismo é caracterizado como um aspecto da personalidade sombria e perversa de Norman Bates (Fotogramas 80 e 81). Os recursos empregados por Hitchcock acabam por nos aproximar de seu personagem, principalmente se considerando que a curiosidade ao espiar outrem é natural ao ser

²⁵⁹ Disponível em <https://i.imgur.com/LeanCuh.jpg>.

²⁶⁰ Disponível em <https://i.imgur.com/JjYqSFE.jpg>.

humano, segundo o próprio Hitchcock (1966). Vemos Norman Bates espiando através de um buraco na parede e seu espectador não se sente satisfeito enquanto não consegue enxergar o mesmo que Norman. Hitchcock desperta em seu espectador o desejo voyeur que existe dentro dele. Existe um prazer estético quase que sexual (considerando a sexualidade latente nessa obra) que é satisfeito por Hitchcock ao entregar a seu espectador as imagens que ele deseja ver, por mais gráficas e violentas que sejam (como a cena da morte de Marion). Truffaut (1966) afirma que Hitchcock filma cenas de amor como se fossem assassinato e assassinatos como se fossem filmes de amor e Hitchcock parece amar tanto a seu espectador, que entrega a ele tudo o que o mesmo desejar.

Fotograma 80 - Norman Bates espia Marion em *Psycho* (1960)



Fonte: *Psycho*, de Alfred Hitchcock (1960)²⁶¹

Fotograma 81 – O olho de Norman Bates espia Marion em *Psycho* (1960)



Fonte: *Psycho*, de Alfred Hitchcock (1960)²⁶²

²⁶¹ Disponível em <https://i.imgur.com/FvJil4a.jpg>.

²⁶² Disponível em <https://i.imgur.com/jibJlHV.jpg>.

Além de *Psycho*, outras obras de Hitchcock trabalham a estética do *voyeur*: *The 39 Steps* (1935, Fotograma 82), *Shadow of a Doubt* (1943, Fotograma 83) e *Family Plot* (1976, Fotograma 84) - em todas essas obras Hitchcock explora a natureza humana ao fazer seus personagens darem uma espiadinha (ou duas) em algo que os atrai.

Fotograma 82 - Voyeurismo em *The 39 Steps* (1935)



Fonte: *The 39 Steps*, de Alfred Hitchcock (1935)²⁶³

Fotograma 83 - Voyeurismo em *Shadow of a Doubt* (1943)



Fonte: *Shadow of a Doubt*, de Alfred Hitchcock, (1943)²⁶⁴

²⁶³ Disponível em <https://i.imgur.com/zUvL8bp.jpg>.

²⁶⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/RZ0Wist.jpg>.

Fotograma 84 - Blanche Tyler espiando a Mrs Rainbird em *Family Plot* (1976)

Fonte: Family Plot, de Alfred Hitchcock, (1976)²⁶⁵

O aspecto voyeurista em Hopper, também percebido em Hitchcock, traz à tona alguns questionamentos, como propõe Wenders (2020). O que buscam seus personagens? Talvez todos eles busquem as respostas aos questionamentos comuns da existência humana. Hopper trabalha frequentemente com as codificações da psique e talvez essa seja a razão pela qual suas composições sejam tão magnéticas. Novamente em acordo com Wenders (2020), que afirma que quando estamos diante de uma pintura de Hopper, - se referindo especificamente a *Gas* (1940), mas aqui, nesse contexto, não se limitando a ela - é possível perceber uma aura poderosa.

Benjamin (1994) defende o conceito de aura como o aspecto da originalidade em uma obra de arte e esse conceito se faz extremamente importante ao percebermos a identidade do artista em sua obra. No entanto, julgar inferior por completo as relações entre as artes e a forma como elas se apropriam umas das outras é menosprezar, não simplesmente o que há de comum entre elas, mas também em que essas obras comunicam no âmago, na alma do realizador, sem que essa relação impeça que o artista que faz referência a obra de outrem em sua própria expresse seu universo particular.

²⁶⁵ Disponível em <https://i.imgur.com/EuQXQpe.jpg>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além dos temas comuns como solidão e alienação, Hopper faz seu observador questionar o seu papel no mundo, tanto quanto os personagens de Hopper o fazem em seu mundo particular. Em acordo com as teorias psicanalíticas implícitas na obra de Hopper, Wenders (2020) disse: “No posto de gasolina [se referindo a *Gas* (1940)] você vê essa floresta (...) e é uma floresta completamente diferente (...) é como a mente subconsciente em nós mesmo; você não quer ir lá, na verdade está fechada, é inacessível.”²⁶⁶ (WENDERS, 2020, p.1, tradução nossa.)

A obra de Hopper possui evidentemente, certas características da chamada arte realista. No entanto a mera denominação de Hopper como pintor realista americano ou pintor de *Cena Americana* sem se aprofundar na verdade da mensagem por trás da imagem pintada não cabem a sua obra ou a ele. A pintura realista traz à tona o questionamento comum ao surgimento da fotografia: Seria ela apenas uma mera reprodução da realidade ou pode ser dotada de caráter artístico? A resposta é: Hopper, mesmo enquanto pintor realista, expressou vieses quase que expressionistas em seu trabalho, como por exemplo em *Room by the Sea* (1951)²⁶⁷, onde uma porta se abre diretamente para o mar ou em *Rooms for Tourists* (Imagem 25)²⁶⁸, com sua fonte de luz inexplicável. As metáforas e símbolos em Hopper o tornam próximo também do caráter expressionista e Faena [s.d.] concorda: “O trabalho de Hopper é claro preâmbulo para o expressionismo americano abstrato. As sombras geométricas em suas paredes ao meio-dia e a qualidade da luz nos objetos invoca abstração”²⁶⁹ (FAENA, 2020--?, p.1, tradução nossa.).

O próprio Hopper, segundo Levin (1995), rejeitava que os títulos de pintor de cena americana ou pintor realista americano se aplicassem a ele ou a sua obra. “A boa arte é a expressão de uma vida interior do artista, e esta vida interior resulta em sua visão pessoal do mundo. Nenhum invencionismo pode substituir o elemento essencial da imaginação.” (HOPPER, *apud* Hirsch & Adler Galleries, 1987, p.7). Ou

²⁶⁶ “In the gas station [*Gas* (1940)], you see this forest (...) it’s a completely different forest (...) it’s like the subconscious mind in within ourselves, you don’t want to go in there, that’s actually closed, that is actually inaccessible.” Transcrição nossa.

²⁶⁷ HOPPER, Edward. *Room by The Sea*. 1951. Pintura, óleo sobre tela, 74,3 x 101,6 cm. Coleção privada.

²⁶⁸ HOPPER, Edward. *Rooms for Tourists*. 1945. Pintura, óleo sobre tela, 76.8 x 107 cm. Yale University Art Gallery.

²⁶⁹ “Hopper’s work is a clear preamble to American abstract expressionism. The geometrical shadows on the walls at midday and the quality of the light on the objects invoke abstraction.”

seja, Hopper utilizou a sua própria obra para comunicar e investigar seu eu interior, e não somente o modo de vida estadunidense de sua época e talvez isso seja o que existe de mais real e verdadeiro em sua obra, sem menosprezar as cenas típicas pintadas por Hopper. Schopenhauer (2005) defende que as cenas e os eventos que constituem a vida de todos os homens, seus feitos e esforços, suas necessidades e alegrias são relevantes o suficiente para se tornarem objeto da arte. A fugacidade dos momentos retratados nas denominadas pinturas de gênero traz ao espectador uma reflexão acerca da beleza da natureza humana cotidiana. Cabem mais ao estilo de Hopper os aspectos da fugacidade e a introspecção presente nesses momentos do que propriamente retratá-los de forma física. As obras de Hopper são um espelho de seus pensamentos, sua mente. Consoante DA VINCI (1924), o pintor que não for versátil na representação em suas obras, de todas as formas possíveis, não saberá retratar as imagens e ideias de sua própria mente. “A mente do pintor deve ser como um espelho que se transforma na cor da coisa que lhe serve de objeto e é preenchido com tantas lembranças quantas são as coisas colocadas diante dele.” (DA VINCI, 1924 p. 49)

Não somente os aspectos técnicos e estéticos da obra de Hopper (como suas luzes e sombras misteriosas e agradáveis e profundas paletas de cor) geram interesse visual, como também é possível perceber a representação simbólica em alguns elementos. Os vidros pintados (ou melhor, não pintados) por Hopper não possuem textura ou reflexo, são como barreiras invisíveis ou mesmo inexistentes. Esse fato reforça o caráter psicanalítico da obra de Hopper.

Hopper pintou as prisões sociais e pessoais em que vivem todos os seres humanos e isso vai muito além da representação realista (no que diz respeito às características da arte realista) em suas obras. A realidade que Hopper pintou foi a que existe internamente em cada ser humano. Wenders (2020) defende que, embora bidimensionais, as imagens de Hopper possuem uma profundidade (tanto física quanto psicológica) que constroem todo um espaço ao redor delas. “E ali permanecemos, como observadores, e não conseguimos escapar deste espaço”²⁷⁰ (WENDERS, 2020, p.1). Assim como os personagens de Hopper desejam escapar dos espaços em que existem, nós buscamos escapar de nossas próprias prisões,

²⁷⁰ “*And there you stand as a viewer and can't scape this place.*” Tradução Nossa.

ainda que apenas para acabar aprisionados nas obras hopperianas. Em *Psycho* (1960), Norman Bates e Marion protagonizam o seguinte diálogo:

- *Você sabe o que eu acho? Eu acho que estamos todos presos em nossas armadilhas e nenhum de nós consegue sair. Usamos nossas garras e unhas no vazio, umas com as outras. E, por tudo isso, nunca mudamos nosso modo de agir.*

- *Às vezes entramos de propósito nestas armadilhas.*

- *Eu nasci na minha, não me importo mais.*

- *Mas deveria, deveria se importar.*

(PSYCHO, de Alfred Hitchcock, 1960)

A obra de Hopper, num todo, é a representação mais introspectiva do desejo por uma liberdade que talvez nem exista; assim como não é possível libertar as pinturas de Hopper do cinema, ou vice-versa. “O que veio primeiro: o cinema ou a pintura? Na verdade, é o território não-descrito entre a pintura e o cinema, que é tão fascinante em Hopper. Nenhum outro pintor no século XX adentrou este território.²⁷¹” (WENDERS, 2020, p.1) Talvez a aura de Hopper, no sentido que Benjamin (1994) determina, seja o vaguear entre esses espaços: a pintura e o cinema; as prisões da alma e o olhar imprisionável de Hopper, seus personagens e todos os seres humanos.

Considerando-se o desenvolvimento e resultados obtidos nessa pesquisa, seguem-se sugestões de estudos futuros que poderão contribuir para o aprofundamento das questões tratadas neste trabalho. São elas: análise detalhada entre os filmes citados e as pinturas de Hopper (e outros artistas) a que fazem referência; aspectos psicanalíticos presentes na obra hopperiana; a simbiótica relação entre as obras de Edward Hopper e Alfred Hitchcock; estudo aprofundado da temática de voyeurismo presente na obra de Hitchcock; a influência interartes na obra de David Lynch.

²⁷¹ “*What was there first: is it the cinema or is it the painting? It’s actually the undescribed territory between painting and cinema, which is so fascinating with Hopper. And no other painter in the twentieth century has entered this territory.*” Tradução nossa.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo. Editora Mestre Jou, 1970.

ALVES, Paulo. **Brissac e suas Reflexões sobre a Teoria das "Passagens" nas Artes Visuais Contemporâneas**. Domínios da Imagem, v. 2, n. 3, p. 111-118, 2008.

ANDREGHETTO, Luiz. Visualidades Pictóricas; Divergências e Convergências Entre Cinema e Pintura de Dereck Jarman. **Revista Desenredos**, Teresina, Piauí, 2013. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/16-artigo-CinemaPintura-LuizAndreghetto.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2021.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Editora Schwarcz. Companhia das Letras, 1989.

ARBUS, Diane. **Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967**. Estados Unidos da América., 1967. Fotografia, 50.8 x 40.6 cm. Disponível em: <https://publicdelivery.org/diane-arbus-twins/>. Acesso em: 12 set. 2021.

ART HISTORY ARCHIVE. **American Scene Painting**. Disponível em: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/americanscene/>. Acesso em: 7 jul. 2021.

ART INSTITUTE CHICAGO: Nighthawks. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/111628/nighthawks>. Acesso em: 10 set. 2021.

ASHTON, Thomas Southcliffe et al. The industrial revolution 1760-1830. **OUP Catalogue**, 1997. Disponível em: <https://ideas.repec.org/b/oxp/obooks/9780192892898.html>. Acesso em 11 set. 2021

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papyrus Editora, 2006.

BARTHES, R. – **A Câmara Clara: Notas sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. **O público moderno e a fotografia**: carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de, 1859, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **The salon of 1859: The modern public and photography**. In: Modern art and Modernism: a critical anthology. Routledge, 2018.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BETHONICO, Marina Romagnoli; DUBOIS, Philippe. **A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem.** ARS (São Paulo) [online]. 2016, vol.14, n.27, pp.55-72.

BETTON, Gérard. **Esthétique du cinéma.** FeniXX, 1994.

BLYTHE, Finn. Edward Hopper: the painter who inspired Hitchcock and Lynch with his portrayal of urban isolation. **Hero Magazine**, 25 nov. 2020. Disponível em: <https://hero-magazine.com/article/180991/edward-hopper>. Acesso em: 1 ago. 2021.

BÖCKLIN, Arnold. **Die Toteninsel.** Suíça, 1880. Pintura, óleo sobre madeira, 73.7 x 121.9 cm. The Met Museum, Reisinger Fund, 1926. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435683>. Acesso em: 17 set. 2021.

BOER, Kellina de. I Can See Your Underpants: Sofia Coppola And John Kacere. **I WANT TO BE A COPPOLA**, [s. l.], p. 1, 3 out. 2011. Disponível em: <http://www.iwanttobeacoppola.com/journal/2011/8/3/i-can-see-your-underpants-sofia-coppola-and-john-kacere.html>. Acesso em: 7 set. 2021.

BOSMAN, Julie. The Original Hoppers. **The New York Times Magazine.** Nova Iorque, 2012. 1 p. Disponível em: http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/07/22/magazine/hopper-houses.html?_r=1&smid=pl-share. Acesso em: 7 jul. 2021.

BOTTICELLI, Sandro. **Nascita di Venere.** [1485?]. Pintura, têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>. Acesso em: 6 set. 2021.

BOTTON, Alain de. **A arte de viajar.** Editora Intrínseca, v. 3, 2002. 189 p.

BOYD, David; PALMER, Barton (org.) **After Hitchcock: Influence, Imitation, and Intertextuality.** Austin: University of Texas Press, 2006

BRAM Stoker's Dracula: The Costumes Are the Sets. **Alfafastudio**, [s. l.], p. 1, 9 dez. 2015. Disponível em: <https://alfafstudio.com/2015/12/09/bram-stokers-dracula-the-costumes-are-the-sets/>. Acesso em: 9 set. 2021.

BRUEGEL, Pieter. **A Turmbau zu Babel.** 1563. Pintura, óleo sobre tela, 114,4 x 155,5 cm. Kunsthistorisches Museum. Disponível em: <https://www.khm.at/objektdb/detail/323/>. Acesso em: 17 set. 2021.

BURKE, Thomas. **The Nightmare.** Londres, 1783. Pintura, pontilhismo, papel 101 x 127 cm. Detroit Institute of Arts. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1870-0514-1610. Acesso em: 17 set. 2021.

CABARET. Direção: Bob Fosse. Produção: Cy Feuer. Roteiro: Jay Allen. Fotografia de Geoffrey Unsworth. Estados Unidos da América: Allied Artists, 1972. (124 min.).

CABRAL, Carlos Henrique Romeu. A PINTURA RUPESTRE E SUA TRAJETÓRIA ACADÊMICA. Em: **20 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. 2011.

CANUDO, Ricciotto. **Manifeste des sept arts: suivi de A l'ordre du jour: la censure au cinema, le public au cinema**. TSF. Séguier Editions, 1995.

CAPISTRANO, Tadeu. DO CINEMA E DO ASSASSINATO COMO BELAS ARTES: HITCHCOCK E A ESTÉTICA DO CRIME. **CATÁLOGO DA MOSTRA HITCHCOCK – CCBB**, p.119-125, 2011. ISBN: 9788564723009 Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Hitchcock.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2021.

CARREIRA, Eduardo. **Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura**. Brasília: Unb, v. 2, 2000.

CHAGALL, Marc. **Over the town**. Liozna, Belarus, (1918). Pintura, óleo sobre tela, 45 x 56 cm. Tretyakov Gallery, Moscou, Rússia. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/over-the-town-1918>. Acesso em: 6 set. 2021.

CHAMBERS, Bill. Hard Candy (2006) + The King (2006) – DVDs. **Film Freak Central**, [s. l.], p. 1, 18 out. 2006. Disponível em: <https://www.filmfreakcentral.net/ffc/2006/10/hard-candy-the-king.html>. Acesso em: 5 set. 2021.

CHASE, Jefferson. MY TIMES—AND YOURS. **Vanity Fair**, jan. 1934.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. Cosac & Naify, 2010.

CONSTANTINO, Maria. **Edward Hopper**. New York: Barns & Noble, 1995. 11 p.

CRAFTON, Donald. (1993). **Before Mickey: The Animated Film, 1898-1928**. University of Chicago Press.

CRUZ, Jorge Luiz. **Pintura e cinema: anotações para uma primeira reflexão**. Anais do, 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, 2007

CURSO de Cinema de Animação: Desenvolvido por Marionete Stúdio de Animação em parceria com a Universidade Federal do Ceará – UFC. Ceará: [s. n.], 2021.

DA VINCI, Leonardo. **Trattato de la pittura**. Scrittori Italiani e Stranieri, v. 2, 1924.

DAHL-WOLFE, Louise. **Edward e Jo Hopper**. (1933). Fotografia, 45.7 x 24 cm. Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents / Artists Rights Society (ARS), New York. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/12734>. Acesso em: 6 jul. 2021.

DALLE-VACCHE, Angela. **Cinema and painting: how art is used in film.** Bloomsbury Publishing, 1996.

DAVID, Eric. Film Director Gustav Deutsch Brings the World of Edward Hopper to Life. **Yatzer:** Art, [s. l.], p. 1, 15 Maio 2016. Disponível em: <https://www.yatzer.com/shirley-visions-of-reality-edward-hopper>. Acesso em: 7 set. 2021.

DAVID, Jacques-Louis. **Marat assassiné.** Bélgica, 1793. Pintura, óleo sobre tela, 165 x 168 cm. Museu Real de Belas Artes de Antuérpia, Belgium, Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jacques-louis-david/marat-assassinado-1793>. Acesso em: 17 set. 2021.

DAVIES, Norman de Garis. **Craftsmen, Tomb of Nebamun and Ipuky.** (1390–1349 a.C.). Pintura, Têmpera sobre papel, 50 x 159.5cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548568>. Acesso em: 31 jul. 2021.

DELEUZE, G. – **Imagem – movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

DEVREE, Howard. **Hopper Since 1907.** New York Times, p. 9, ano 1950, 12 fev. 1950.

DIX, Otto. **Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden.** (1926). Pintura, óleo e têmpera sobre tela, 121x 89 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris. Disponível em: <https://medium.com/thinksheet/how-to-read-paintings-portrait-of-sylvia-von-harden-by-otto-dix-aae78e0c0f5b>. Acesso em: 6 set. 2021.

DORÉ, Gustave. **Bertran in Hell, from Dante's L'inferno.** (18--]. Ilustração em formato digital, 353 x 546 pixels. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dantes_Inferno_Canto_28.jpg. Acesso em: 7 set. 2021.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico.** Tradução de Marina Appenzeller. 2º Edição.1998.

DUBOIS; Philippe. **O ato fotográfico.** Campinas: Papyrus, 1993. 362 p. (Série Ofício de Arte e Forma).

DUCHAMP, Marcel. **Nu descendant em escalier n° 2.** 1912. Pintura, óleo sobre tela, 89 x 146 cm. Museu de Arte da Filadélfia. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/marcel-duchamp/nu-descendo-uma-escada-no-2-1912>. Acesso em: 7 set. 2021.

DÜRER., Albrecht. **Self-Portrait in a fur-collared robe.** Alemanha, 1500. Pintura, óleo sobre painel de madeira, 67.1 cm x 48.9 cm. Alte Pinakothek, Munich. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_\(D%C3%BCrer,_Munich\)#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_1500_self-portrait_\(High_resolution_and_detail\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_(D%C3%BCrer,_Munich)#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_1500_self-portrait_(High_resolution_and_detail).jpg). Acesso em: 17 set. 2021.

DW. Hopper: o realismo por trás da imagem: Um ícone da arte do século 20 pode ser visitado em Colônia. O realista norte-americano Edward Hopper teve uma intensa relação com o cinema, inspirando cineastas como Hitchcock e Wenders.. **DW**, [S. l.], 20 out. 2004. Cultura, p. 1. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/hopper-o-realismo-por-tr%C3%A1s-da-imagem/a-1366791>. Acesso em: 8 set. 2021.

EBERT, Roger. **Mystery Train**. RogerEbert.com: Reviews, [s. l.], p. 1, 26 jan. 1990. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/mystery-train-1990>. Acesso em: 7 set. 2021.

ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia**. Convergências-Revista de Investigação e Ensino das Artes, Vol I, 2008.

FAENA. On the Portentous Influence of Magritte, Hopper, and Bacon in the Films of David Lynch: Great artist that he is, Lynch has appropriated the very elements and symbols from the paintings he's loved (and emulated). **Aleph**, [s. l.], p. 1, (21--?). Disponível em: <https://www.faena.com/aleph/on-the-portentous-influence-of-magritte-hopper-and-bacon-in-the-films-of-david-lynch>. Acesso em: 6 set. 2021.

FAENA. On the Relationship Between Edward Hopper's Paintings and Cine: Hopper's work and cinema have exercised a mutual influence over each other as part of a beautiful dialog. **Aleph**; Estados Unidos da América, (21--?). Disponível em: <https://www.faena.com/aleph/on-the-relationship-between-edward-hoppers-paintings-and-cinema>. Acesso em: 6 set. 2021.

FELLEMAN, Susan. **Art in the cinematic imagination**. University of Texas Press, 2006.

FERREIRA, Veruza de Moraes. **Cinema e Artes Visuais: Uma Reflexão**. Departamento de Artes – UFRN. 2011. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/shXIX/anais/GT17/Artigo%20Semana%20de%20Humanidades.pdf>. Acesso em 13 ago. 2021.

FERREIRA, Veruza de Moraes. **Entre cinema e pintura: o hibridismo no cinema de Jean-Luc Godard**. 2018. 153p. Dissertação de Mestrado em Estudos da Mídia – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789>. Acesso em: 08 ago. 2021.

FLANDRIN, Hippolyte. **Jeune homme nu assis au bord de la mer**. (1837). Pintura, óleo sobre tela, 98 x 124 cm. Musée du Louvre, Paris. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066334>. Acesso em: 7 set. 2021.

FREUD, Sigmund; DE SOUZA, Paulo César. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos**. Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund; FERENCZI, Sándor; BRABANT, Eva. **The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi: 1920-1933**. Harvard University Press, 1993

FROST, Robert. **Complete Poems of Robert Frost**, 1955, f. 130. 1956. 259 p.

FÜSSLER, Johann Heinrich. **The Nightmare**. 1781. Pintura, óleo sobre tela, 101 x 127 cm. Detroit Institute of Arts. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/johann-heinrich-fussli/o-pesadelo-1781>. Acesso em: 17 set. 2021.

GALT, Rosalind. **Pretty: Film and the decorative image**. Columbia University Press, 2011.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GOTHIC. Direção: Ken Russel. Produção: Penny Corke. Roteiro: Stephen Volk. Fotografia de Mike Southon. Reino Unido: Vestron Pictures, 1986. (88 min.).

GOYA, Francisco. **Saturno devorando a un hijo**. (1819-1823). Pintura, óleo sobre reboco trasladado a tela, 98 x 124 cm. Museo del Prado, Madri. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6?searchMeta=saturno%20goya>. Acesso em: 7 set. 2021.

HALABAN, Gail Albert. **[Anderson's House]**. 2012. Fotografia. Disponível em: http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/07/22/magazine/hopper-houses.html?_r=1&smid=pl-share. Acesso em: 6 jul. 2021.

HALABAN, Gail Albert. **[Hodgkin's House]**. 2012. Fotografia. Disponível em: http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/07/22/magazine/hopper-houses.html?_r=1&smid=pl-share. Acesso em: 6 jul. 2021.

HALABAN, Gail Albert. **The Mansard Roof**. 2012. Fotografia. Disponível em: http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/07/22/magazine/hopper-houses.html?_r=1&smid=pl-share. Acesso em: 6 jul. 2021.

HAYDON, Benjamin. **Napoléon Bonaparte**. Londres, 1846. Pintura, óleo sobre tela, 76.2 x 63.1 cm. National Portrait Gallery. Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04614/Napoleon-Bonaparte>. Acesso em: 17 set. 2021.

HOBBS, Robert; HOBBS, Robert Carleton; HOPPER, Edward. **Edward Hopper**. Harry N Abrams Incorporated, f. 79, 1987. 158 p.

HOPPER, Edward et al. **Edward Hopper**. Tate Publishing (UK), f. 128, 2003. 256 p.

HOPPER, Edward, et al. **Edward Hopper & Company**: [Published on the Occasion of the Exhibition ... March 5 – May 2, 2009. Fraenkel Gallery, 2009.

HOPPER, Edward. **A Woman in the Sun**. 1961. Pintura, óleo sobre tela, 101.9 x 152.9 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/1337>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Anderson's House**. 1923. Pintura, aquarela sobre grafite, 35.4 x 50.7 cm. Boston Museum of Fine Arts, Bequest of John T. Spaulding. Disponível em: http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/07/22/magazine/hopper-houses.html?_r=1&smid=pl-share. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Automat**. 1927. Pintura, óleo sobre tela, 71.4 x 91.4 cm. Des Moines Art Center, Des Moines, IA, US. Disponível em: <https://www.edwardhopper.net/automat.jsp>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Blackhead, Monhegan**. (1916-1919). Pintura, óleo sobre madeira, 24.1 x 33 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6110>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Boy and Moon**. (1906-1907). Pintura, caneta e aquarela sobre papel. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6922>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Caricature of the artist as a boy holding books by Freud and Jung**. 1934. Ilustração, lápis sobre papel, 10.5 x 7.9 cm.

HOPPER, Edward. **Chair Car**. 1965. Pintura, óleo sobre tela, 127 x 101,6 cm. Coleção privada. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/chair-car-1965>. Acesso em 07 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Compartment C, Car 293**. 1938. Coleção Privada. Disponível em: <https://ashcanartists.tumblr.com/post/159732516094/edward-hopper-compartment-c-car-1938>. Acesso em 06 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Compartment C, Car**. Estados Unidos, 1938. Pintura, óleo sobre tela, 50,8 x 45,72 cm. IBM Corporation, Armonk, New York. Disponível em: http://www.artchive.com/artchive/h/hopper/hopper_car_293.jpg. Acesso em: 11 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Cove at Ogunquit**. (1914). Pintura, óleo sobre tela, 62.2 x 74.6 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/5903>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Cylinder**. (1894). Ilustração, carvão sobre papel, 37.9 x 27.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/9408>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Early Sunday Morning**. 1930. Pintura, óleo sobre tela, 89.4 x 153 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/46345>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **East Side Interior**. 1922. Gravura, água-forte, 20 x 24.9 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/7000>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Excursion into Philosophy**. 1959. Pintura, óleo sobre tela. Coleção privada. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/excursion-into-philosophy-1959>. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Gas**. 1940. Pintura, óleo sobre tela, 66.7 x 102.2 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, Mrs. Simon Guggenheim Fund. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80000>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Hodgkin's House**. 1928. Pintura, óleo sobre tela, 71.1 x 91.4 cm. Disponível em: http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/07/22/magazine/hopper-houses.html?_r=1&smid=pl-share. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Hotel Lobby**. 1943. Pintura, óleo sobre tela, 81,9 x 103,5 cm. Indianapolis Museum of Art, Estados Unidos. Disponível em: <http://collection.imamuseum.org/artwork/63754/>. Acesso em: 11 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Intermission**, 1963. Pintura, óleo sobre tela, 101.6 x 152.4 cm. Museum of Modern Art Board of Trustees, San Francisco. Disponível em <https://www.sfmoma.org/artwork/2012.1/>. Acesso em 10/09/2021.

HOPPER, Edward. **L'Anneé Terrible: On the Rooftops**. (1906). Aquarela e caneta tinteiro sobre papel, 55.1 x 37.5 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6914>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Le Bistro or The Wine Shop**. (1909). Pintura, óleo sobre tela, 61 x 73.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6073>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Le Parc de Saint-Cloud**. (1907). Pintura, óleo sobre tela, 60.3 x 73.5 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6040>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Le Pont des Arts**. (1907). Pintura, óleo sobre tela, 60.2 x 73.2 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/5894>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Morning In a City**. 1944. Pintura, óleo sobre tela, 112.5 cm x 152 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/morning-in-a-city>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Morning Sun**. 1952. Pintura, óleo sobre tela, 101,98 x 71,5 cm. Columbus Museum of Art, Estados Unidos. Disponível em: <https://www.columbusmuseum.org/blog/2020/05/12/pocketguide-to-cma-edward-hoppers-morning-sun/>. Acesso em: 11 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Night Shadows**. Estados Unidos da América, 1921. Gravura, água-forte, Placa:17.6 x 20.7 cm; Folha: 24 x 28.6 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, Gift of Abby Aldrich Rockefeller. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/74938>. Acesso em: 2 ago. 2021.

HOPPER, Edward. **Night Windows**, 1928. Pintura, óleo sobre tela, 66.7 x 102.2 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque, Gift of John Hay Whitney. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79270>. Acesso em: 01 de ago. 2021.

HOPPER, Edward. **Painting Class**. (1903-1906). Pintura, óleo sobre tela, 56.7 x 47 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6018>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Railroad Sunset**. 1929. Pintura, óleo sobre tela, 74.5 x 122.2cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/5874>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Railroad Train**. 1908. Pintura, óleo sobre tela, 61.6 x 73.66 cm. Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, MA, gift of Dr. Fred T. Murphy. Disponível em: https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not_detected_235609. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Reclining Nude**. (1924-1927). Pintura, aquarela e grafite, 35.2 x 50.5 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6832>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Rocky Shore and Sea, Monhegan**. (1916-1914). Pintura, óleo sobre madeira, 24.4 x 33 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6104>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Room by The Sea**. Estados Unidos, 1951. Pintura, óleo sobre tela, 74,3 x 101,6 cm. Coleção privada. Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52939>. Acesso em: 11 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Rooms for Tourists**. 1945. Pintura, óleo sobre tela, 76.8 x 107 cm. Yale University Art Gallery. Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52638>. Acesso em 12 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Sailing**. (1911). Pintura, óleo sobre tela, 60.9 x 73.6 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/sailing-1911>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Sketch of a Dog**. (1893). Ilustração, carvão e giz branco sobre papel, 37.9 x 28.1 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/9248>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Sketches of Doghouse, House Façade, Leaf, Chickens, and Cat**. (1892-1895). Ilustração, 187dwar grafite e caneta sobre papel, 37.9 x 28.1 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/21323>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Stairway at 48 rue de lille, Paris** (1906). Pintura, óleo sobre painel de madeira, 32.7 x 23.7 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6050>. Acesso em 08 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Studies of Hands**. (1905-1906). Pintura, óleo sobre madeira, 42.9 x 31.1 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6062>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Summertime**. 1943. Pintura, óleo sobre tela, 111,8 x 74,1 cm. Delaware Art Museum, Estados Unidos. Disponível em: <https://emuseum.delart.org/objects/249/summertime?ctx=00de668c1aef13f42e847d700769b8580d3e2315&idx=0>. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Sunlight on Brownstones**. 1956. Pintura, óleo sobre tela, 77.05 x 101.88 cm. Wichita Art Museum, Estados Unidos. Disponível em: <https://wichitaartmuseum.org/our-collection/collection/sunlight-on-brownstones/>. Acesso em: 11 set. 2021.

HOPPER, Edward. **The Artist's Bedroom**, Nyack. (1905-1906). Óleo sobre linho, 35.6 x 25.4 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6064>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **The City**. 1927. Pintura, óleo sobre tela, 93.98 x 69.85 cm. Coleção Particular. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/the-city>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **The Dories, Ogunquit**. (1914). Pintura, óleo sobre tela, 61.6 x 74.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/5904>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **The Mansard Roof**. 1923. Pintura, aquarela, 35.6 x 50.8 cm. Brooklyn Museum, New York City, NY, US. Disponível em: http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/07/22/magazine/hopper-houses.html?_r=1&smid=pl-share. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Two Comedians**. 1965. Pintura, óleo sobre tela, 73.7 x 101.6 cm. Coleção Particular. Disponível em: <https://www.edwardhopper.net/two-comedians.jsp>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Two Trawlers**. (1923-1924). Pintura, aquarela e grafite, 35.2 x 50.6 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6834>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Western Motel**. 1957. Pintura, óleo sobre tela, 77,8 x 128,3 cm. Yale University Art Gallery, Estados Unidos. Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52875>. Acesso em: 11 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Woman at Café Table**. [1906-1907]. Pintura, aquarela e grafite, 50.6 x 37.8 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6931>. Acesso em: 6 jul. 2021.

HOPPER, Edward. **Apartment Houses, East River**. 1930. Nova Iorque, Estados Unidos da América. Pintura, óleo sobre tela, 89.1 x 152.7 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6084>. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Chop Suey**. 1929. Pintura, óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.edwardhopper.net/chop-suey.jsp>. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Conference At Night**. 1949. Nova Iorque, Estados Unidos da América. Pintura, óleo sobre tela, 101.6 x 70.49 cm. Wichita Art Museum, Wichita, KS, US. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/conference-at-night>. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Hotel Room**. 1931. Pintura, óleo sobre tela, 152.4 x 165.7 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Disponível em: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/hopper-edward/hotel-room>. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPPER, Edward. **House by the Railroad**. 1925. Pintura, óleo sobre tela, 61,0 x 73,7 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78330>. Acesso em: 8 set. 2021..

HOPPER, Edward. **Lighthouse Hill**. 1927. Pintura, óleo sobre tela, 71,76 x 100,33 cm. Dallas Museum of Art, Dallas. Disponível em: <https://collections.dma.org/artwork/3233927>. Acesso em: 9 set. 2021.

HOPPER, Edward. **New York Movie**. 1939. Pintura, óleo sobre tela, 81.9 x 101.9 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque. Disponível em: <https://whitney.org/media/951>. Acesso em: 8 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Nighthawks**. 1942. Pintura, óleo sobre tela, 84,1 x 152,4 cm. Art Institute of Chicago, Chicago. Disponível em: <https://whitney.org/media/949>. Acesso em: 8 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Office at Night**. 1940. Pintura, óleo sobre tela, 56,4 x 63,8 cm. Walker Art Center, Mineápolis. Disponível em: <https://whitney.org/media/953>. Acesso em: 8 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Pennsylvania coal town**. 1947. Estados Unidos da América. Pintura, óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/pennsylvania-coal-town>. Acesso em: 10 set. 2021

HOPPER, Edward. **People in the Sun**. 1960. Nova Iorque, Estados Unidos da América. Pintura, óleo sobre tela, 102.6 x 153.4 cm. Smithsonian American Art Museum, Gift of S.C. Johnson & Son, Inc. Disponível em: <https://americanart.si.edu/artwork/people-sun-10762>. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Queensborough Bridge**. 1913. Estados Unidos. Pintura, óleo sobre tela, 65,7 x 96,8 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/5902>. Acesso em: 9 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Reclining Female Nude (from rear)**. [1902-1904]. Pintura, óleo sobre papelão, 30,5 x 47 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/5931>. Acesso em: 7 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Road in Maine**. 1914. Estados Unidos. Pintura, óleo sobre tela, 61,6 x 74,3 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6078>. Acesso em: 9 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Room in New York**. 1932. Estados Unidos da América. Pintura, óleo sobre tela. Sheldon Museum of Art. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Room_in_New_York#/media/File:Room-in-new-york-edward-hopper-1932.jpg. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Stairway**. 1949. Estados Unidos da América. Pintura, óleo sobre madeira, 40.6 x 30.2 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6096>. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Summer Evening**. 1947. Pintura, óleo sobre tela. Coleção particular. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/summer-evening>. Acesso em: 8 set. 2021.

HOPPER, Edward. **Sunday**. 1926. Estados Unidos da América. Pintura, óleo sobre tela, 86.36 x 73.66 cm. Coleção Particular. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/sunday>. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPPER, Edward. **The Lighthouse at Two Lights**. 1929. Nova Iorque, Estados Unidos da América. Pintura, óleo sobre tela, 74.9 x 109.9 cm. Hugo Kastor Fund, 1962, The Met Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489258>. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPPER, Edward; LEVIN, Gail. **Edward Hopper, the Complete Prints**. W. W. Norton, f. 18, 1978. 36 p.

HOPPER, Edward; LYONS, Deborah; O'DOHERTY, Brian. **Edward Hopper: A Journal of His Work**. W W Norton & Company Incorporated, f. 52, 1996. 103 p.
HORN, Evelyse Lins. FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO: a fotografia entre o documental e a arte contemporânea. Projeto de XI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia. 2010.

INGRES, Jean-Auguste-Dominique. **La petite baigneuse. Intérieur de harem**. École de France, (1828). Pintura, óleo sobre tela, 35 x 27 cm. Musée du Louvre, Paris. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059112>. Acesso em: 6 set. 2021.

KACERE, JOHN. **Jutta**. 1973. Pintura, óleo sobre tela, 134.6 x 199.5 cm. LOUIS K. MEISEL GALLERY. Disponível em: <https://www.meisलगallery.com/artwork/jutta/>. Acesso em: 7 set. 2021.

KIRCHNER, Ernst Ludwig. **Der rote Turm in Halle**. Alemanha, 1915. Pintura, óleo sobre tela, 120 x 90.5 cm. Museum Folkwang. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/der-rote-turm-in-halle/UwHdAp_HJhwOOg?hl=de. Acesso em: 17 set. 2021.

KLIMT, Gustav. **Der Kuss**. (1907-1908). Pintura, óleo e folha de ouro sobre tela, 180 x 180 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Viena. Disponível em: <https://www.belvedere.at/en/klimt-collection-belvedere>. Acesso em: 6 set. 2021.

KÖRNER, Lukas. **Double R Diner: Twin Peaks Fanart**. 10 set. 2021. Pintura digital. Render em 3D (Maya e Vray). Disponível em: <https://cgseeds.artstation.com/projects/o19Qw>. Acesso em: 10 set. 2021.

KRANZFELDER, Ivo; LUNA, José Luís; HOPPER, Edward. **Edward Hopper: 1882-1967: visão da realidade**, f. 100. 2006. 200 p.

KUPKA, Frantisek. **The Black Idol (Resistance)**. 1903. Pintura, óleo sobre tela, 34.7 x 34.7cm. Georges Pompidou Center, Paris, France. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/frantisek-kupka/the-black-idol-resistance-1903>. Acesso em: 17 set. 2021.

LACAN, J. (1996). Apêndice II: A metáfora do sujeito. In: J. Lacan, **Escritos**. (I. Oseki- Depré, trad.; pp. 337-342). São Paulo: Perspectiva. (Original publicado em 1966).

LACAN, J. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu. In: J. Lacan, **Escritos**. (V. Ribeiro, trad.; pp. 96-103). Rio de Janeiro: Zahar. (Original publicado em 1966).

LEMPICKA, Tamara de. **Autoportrait** (Tamara in a Green Bugatti). 1929. Pintura, óleo sobre painel de madeira, 35 x 27 cm. Coleção Particular. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/tamara-de-lempicka/portrait-in-the-green-bugatti-1925>. Acesso em: 9 set. 2021.

LEVIN, Gail. **Edward Hopper: An Intimate Biography**. Univ of California Press, v. 1, f. 339, 1997. 678 p.

LEVIN, Gail. **Edward Hopper: the Art and the Artist**: Whitney Museum of American Art, New York, Hayward Gallery, London, Stedelijk Museum Amsterdam, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, The Art Institute of Chicago, San Francisco Museum of Modern Art, 16.9.1980-10.2.1982, f. 150. 1979. 299 p.

LOST in Translation. Direção: Sofia Coppola. Produção: Ross Katz, Sofia Coppola. Roteiro: Sofia Coppola. Fotografia de Lance Acord. Estados Unidos da América: Focus Features, 2003. (101 min.).

LYNCH, David. David Lynch: The American auteur was on stage at the NFT to discuss his oeuvre, his debt to transcendental meditation, the genesis of his latest film, *Inland Empire*, and why he went on the road with a cow. **The Guardian**, [S. l.], 8 fev. 2007. Cultura, p. 1. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2007/feb/08/davidlynch>. Acesso em: 10 set. 2021.

MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. 3ª Ed. São Paulo. Editora Brasiliense, 1995.

MAKER, Sherry. **Edward Hopper**. New York: Brompton Books, 1990.

MANTEGNA, Andrea. **Lamentazione sul Cristo morto**. Itália, [1475-1478]. Pintura, têmpera sobre tela, 68 x 81 cm. Pinacoteca de Brera, Milão, Itália. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamenta%C3%A7%C3%A3o_sobre_o_Cristo_Morto_\(Andrea_Mantegna\)#/media/Ficheiro:Mantegna_Andrea_Dead_Christ.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamenta%C3%A7%C3%A3o_sobre_o_Cristo_Morto_(Andrea_Mantegna)#/media/Ficheiro:Mantegna_Andrea_Dead_Christ.jpg). Acesso em: 17 set. 2021.

MCNUTT, Myles. Shameless' end-of-life storytelling continues to disappoint, not that we expected otherwise. **The A.V. Club**: Film, [s. l.], p. 1, 28 mar. 2021. Disponível em: <https://www.avclub.com/shameless-end-of-life-storytelling-continues-to-disappo-1846571507>. Acesso em: 10 set. 2021.

MICHAELIS, Dicionário. **Dicionário brasileiro da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

MODIGLIANI, Amedeo. **Portrait of Anna Zborowska**. Itália, 1917. Pintura, óleo sobre tela, 130.2 x 81.3 cm. Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78737>. Acesso em: 17 set. 2021.

MUNCH, Edvard. **The Storm**. 1893. Pintura, óleo sobre tela, 91.8 x 130.8 cm, The Munch Museum / The Munch-Ellingsen Group / Artists Rights Society (ARS), New York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80644>. Acesso em: 12 set. 2021.

NELSON, Lusha. **A Portrait Of Edward Hopper**. 1934. Fotografia para a Vanity Fair. My times – and yours, jan. de 1934. Disponível em: <https://archive.vanityfair.com/article/1929/2/a-note-on-edward-hopper>. Acesso em: 6 jul. 2021.

NERDRUM, Odd. **Dawn**. (1989). Pintura, óleo sobre tela, 190,7 x 283,5 cm. Coleção particular. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/odd-nerdrum/dawn-1990>. Acesso em: 6 set. 2021.

NOGUEIRA, Isabel. **A pintura como desejo de cinema; o cinema como desejos de pintura**. In: And painting?. - Lisboa, 2014, p. 125-130, FBA-CIEBA, 201x4.

NUNES, Maria Fátima; RODRIGUES, Carlos Miguel. **Cinema e pintura em diálogo**. AVANCA| CINEMA, p. 51-58, 2019.

OLIVEIRA, José Antônio Moraes de. **O último Hopper**. Coletiva.net, [s. l.], p. 1, 10 out. 2019. Disponível em: <https://coletiva.net/colunas/o-ultimo-hopper,322078.jhtml>. Acesso em: 6 set. 2021.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/en.php>

ORCHESTRAL Manoeuvres in the Dark. Night Café (3:43). **English Electric**. 2013. Liverpool/Londres: Motor Museum e Bleepworks. Disponível em <https://open.spotify.com/track/1oFuqvnF0Ot9EIojFHppW2?si=d7c951cdbfb74c69>.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**, f. 70. 1992. 139 p.

PEIXOTO, N.B. – “Passagem da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura”. Em: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**. A Era das tecnologias do virtual. 3 ed., São Paulo: Ed. 34, 1999

PETER, Jorge; SILVA, Verônica Monteiro da. **Cadernos do mestre Peter: um curso de fotografia na sua essência**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

PRESTON, Stuart. **Art: Award to Hopper**: Quaterly Honors Dean of U.S. Realist Painting – Other Displays on View. New York Times, p. 45, ano 1960, 16 dez. 1960.

QUEIROZ, Vanessa Gomes. **Cinema e Pintura: transtextualidades num diálogo entre Eisenstein e Aumont**. 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/PAPERS/REGIONAIS/SUDESTE2012/resumos/R33-1763-1.pdf>. Acesso em 13 ago. 2021.

RENNER, Rolf Günter. **Edward Hopper: 1882 – 1967: transformações do real**, f. 48. 2000. 95 p.

ROCKWELL, Norman. **Freedom from Fear**. 1943. Pintura, óleo sobre tela, 116,2 x 90 cm. Norman Rockwell Museum, Massachusetts. Disponível em: https://www.nrm.org/wp2016/wp-content/uploads/2011/09/Freedom-from-Fear_web.jpg. Acesso em: 7 set. 2021.

SABBADINI, Andrea. 'It's a strange world, isn't it?': A voyeuristic lens on David Lynch's Blue Velvet. Calibán: **Revista Latinoamericana de Psicoanálisis**, [s. l.], p. 1, 2 set. 2019. Disponível em: https://calibanrlp.com/en/its-a-strange-world-isnt-it-a-voyeuristic-lens-on-david-lynchs-blue-velvet/#_ftn1. Acesso em: 1 ago. 2021.

SAMMON, Paul M. **Future Noir: the Making of Blade Runner**, 1996, New York: HarperPrism, p. 74

SARGENT, John Singer. **El Jaleo**. 1882. Pintura, óleo sobre tela, 237x 352 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Disponível em: <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/13259>. Acesso em: 6 set. 2021.

SCHMIED, Wieland. **Edward Hopper: Portraits of America**. Prestel Publishing, f. 63, 1999. 126 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Unesp, 2005.

SMALL, Zachary. The Controversial Story behind Andrew Wyeth's Most Famous Painting. **Artsy**, [s. l.], p. 1, 31 ago. 2017. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-controversial-story-andrew-wyeths-famous-painting>. Acesso em: 7 set. 2021.

STEPHAN, Annelisa. Listening to Edward Hopper's Silence. **Getty**, [s. l.], p. 1, 25 jun. 2010. Disponível em: <https://blogs.getty.edu/iris/listening-to-edward-hoppers-silence/>. Acesso em: 6 set. 2021.

TAÜLL, Mestre de. **Abside de Sant Climent de Taüll**. 1123. Afresco, 620 x 360 x 180 cm, Num. De catálogo: 015966-000. Disponível em: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/abside-de-sant-climent-de-taull/mestre-de-taull/015966-000>. Acesso em: 31 jul. 2021.

THE MANSARD Roof (Edward Hopper Painting). [s.d.] Fotografia Digital. Disponível em: <https://mapio.net/pic/p-22389337/>. Acesso em: 6 jul. 2021.

THE MET (Nova Iorque). **Night Shadows**: 1921, Edward Hopper. Estados Unidos da América: Metropolitan Museum of Art, 2016. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366206>. Acesso em: 2 ago. 2021.

THEISEN, Gordon. **Staying up much too late**: Edward Hopper's Nighthawks and the dark side of the American psyche. Macmillan, 2007.

THOMAS, Bob. Disney's Art of Animation: From Mickey Mouse to Hercules. Hyperion, 1997.

TISSERAND, Michael. **We are all Edward Hopper paintings now**. Nova Orleans, 16 mar. 2020. Twitter: m_tisserand. Nova Orleans, 2020. Disponível em: https://twitter.com/m_tisserand/status/1239618422079660034. Acesso em: 2 jul. 2021.

TRAILER "Two or Three Things I Know about Edward Hopper". Direção: Wim Wenders. [S. l.]: Fondation Beyeler, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-ZjvO7g_ZRo. Acesso em: 1 set. 2021.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. França; Simon & Schuster, 1966.

TUSCHMAN, Richard. Hopper Meditations. **LensCulture**, [s. l.], p. 1, 2013. Disponível em: <https://www.lensculture.com/articles/richard-tuschman-hopper-meditations>. Acesso em: 9 set. 2021.

TUSCHMAN, Richard. Hopper Meditations. **Richard Tuschman's Fine Arts Portfolio**, [s. l.], p. 1, 2014. Disponível em: <https://www.richardtuschman.com/FINE-ART-PORTFOLIOS/HOPPER-MEDITATIONS/18/thumbs>. Acesso em: 9 set. 2021.

V ENCONTRO DA ENGENHARIA DO CONHECIMENTO., 2014, Guarulhos, São Paulo. **Anais dos Seminários Multidisciplinares da Faculdade ENIAC [...]**. Guarulhos, São Paulo: [s. n.], 2014. 9 p. Disponível em: <http://ojs.eniac.com.br/index.php/Anais/article/download/201/231/0>. Acesso em: 31 jul. 2021.

VINCI, Leonardo da. **Vitruvian Man**. 1490. Desenho, lápis e tinta sobre papel, 34 x 24 cm. Galleria dell'Accademia, Venice. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg. Acesso em: 7 set. 2021.

WHISTLER, James McNeill. **Arrangement in Grey and Black No. 1**. (1871). Pintura, óleo sobre tela, 144,3 x 163,0 cm. Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/arrangement-en-gris-et-noir-ndeg1-974>. Acesso em: 6 set. 2021.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART (Nova Iorque). **Night Shadows: 1921, Edward Hopper**. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Whitney Museum of

American Art, 2010. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/7014>. Acesso em: 2 ago. 2021.

WIERTZ, Antoine. **The premature burial**. Bélgica, 1854. Pintura, óleo sobre tela, 160 x 235 cm. Wiertz Museum. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wiertz_burial.jpg. Acesso em: 17 set. 2021.

WIM Wenders on Edward Hopper. Produção: Fondation Beyeler, Riehen. [S. l.]: Fondation Beyeler, Riehen, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rK5nfchdcKc>. Acesso em: 1 set. 2021.

WIM WENDERS: TWO OR THREE THINGS I KNOW ABOUT EDWARD HOPPER. [S. l.]: Fondation Beyeler, 2020. TWO OR THREE THINGS I KNOW ABOUT EDWARD HOPPER by Wim Wenders, 2020 © Road Movies. Disponível em: <https://www.wim-wenders.com/event/two-or-three-things-i-know-about-edward-hopper/>. Acesso em: 1 set. 2021.

WONDRATSCHEK, Wolf. **Die Gedichte**. Diogenes, 1992.

WYETH, Andrew. **Christina's World**. Estados Unidos da América, 1948. Pintura, têmpera sobre painel de madeira, 81.9 x 121.3 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78455>. Acesso em: 7 set. 2021.

FILMOGRAFIA

ABOUT Schmidt. Direção: Alexander Payne. Produção: Michael Besman, Harry Gittes. Roteiro: Alexander Payne, Jim Taylor. Fotografia de James Glennon. Estados Unidos da América: New Line Cinema, 2002. (124 min.).

ALFRED Hitchcock Presents: One More Mile to Go. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Joan Harrison. Roteiro: James P. Cavanagh e F.J. Smith. Fotografia de John L. Russell. Estados Unidos da América: [s. n.], 1957. (26 min.) Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x54afuc>. Acesso em: 10 set. 2021

ALIEN: Covenant. Direção: Ridley Scott. Produção: David Giler, Walter Hill, Ridley Scott, Mark Huffam, Michael Schaefer. Roteiro: John Logan, Dante Harper. Fotografia de Dariusz Wolski. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 2017. (122 min.).

ANNA Christie. Direção: Clarence Brown. Produção: Clarence Brown, Paul Bern e Irving Thalberg. Fotografia de William H. Daniels. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1930. DVD. (87 min)

BLUE VELVET. Direção: David Lynch. Produção: Fred Caruso. Roteiro: David Lynch. Fotografia de Frederick Elmes. Estados Unidos da América: De Laurentiis Entertainment Group, 1986. DVD. (120 min.)

BODY Double. Direção: Brian De Palma. Produção: Brian De Palma. Roteiro: Brian De Palma e Robert J. Avrech. Fotografia de Stephen H. Burum. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1984. 1 DVD (114 min.).

BRAM Stoker's Dracula: The Costumes Are the Sets. **Alfalfastudio**, [s. l.], p. 1, 9 dez. 2015. Disponível em: <https://alfalfastudio.com/2015/12/09/bram-stokers-dracula-the-costumes-are-the-sets/>. Acesso em: 9 set. 2021.

CABARET. Direção: Bob Fosse. Produção: Cy Feuer. Roteiro: Jay Allen. Fotografia de Geoffrey Unsworth. Estados Unidos da América: Allied Artists, 1972. (124 min.).

CAROL. Direção: Todd Haynes. Produção: Elizabeth Karlsen, Stephen Woolley e Christine Vachon. Roteiro: Phyllis Nagy, baseado em The Price of Salt de Patricia Highsmith. Fotografia de Edward Lachman. Estados Unidos da América: Number 9 Films, Film4 Productions, Killer Films, StudioCanal (United Kingdom) e The Weinstein Company (United States), 2015. Disponível em: <https://www.netflix.com/tw-en/title/80058700>. Acesso em: 10 set. 2021.

DAYS of Heaven. Direção: Terrence Malick. Produção: Bert Schneider, Harold Schneider e Jacob Brackman. Roteiro: Terrence Malick. Fotografia de Néstor Almendros e Haskell Wexler. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1978. DVD. (95 min)

DRACULA. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola, Fred Fuchs, Charles Mulvehill. Roteiro: James V. Hart. Fotografia de Michael Ballhaus. Estados Unidos da América: Columbia Pictures, 1992. (127 min.).

DRACULA. Direção: Tod Browning. Produção: Tod Browning, Carl Laemmle Jr. Roteiro: Garrett Fort. Fotografia de Karl Freund. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 1931. (75 min.).

EL ESPÍRITU de la colmena. Direção: Víctor Erice. Produção: Elías Querejeta. Fotografia de Luis Cuadrado. [S. l.]: Elías Querejeta P.C., 1973. DVD (97 min.)

EL LABERINTO del fauno. Direção: Guillermo del Toro. Produção: Guillermo del Toro, Bertha Navarro, Alfonso Cuarón, Frida Torresblanco e Álvaro Augustin. Roteiro: Guillermo del Toro. Fotografia de Guillermo Navarro. Espanha: Warner Bros., (2006). 1 DVD (119 min.).

ELEMENTARTEILCHEN (The Elementary Particles). Direção: Oskar Roehler. Produção: Oliver Berben e Bernd Eichinger. Roteiro: Michel Houellebecq e Oskar Roehler. Alemanha: Constantin Film, 2006. DVD. (113 min.)

EMPIRE of the Sun. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg, Kathleen Kennedy e Frank Marshall. Roteiro: Tom Stoppard. Fotografia de Allen Daviau. Estados Unidos: Warner Bros., (1987). 1 DVD (154 min.)

ENTRAPMENT. Direção: Jon Amiel. Produção: Sean Connery, Michael Hertzberg, Rhonda Tollefson. Roteiro: Ronald Bass, William Broyles, Jr. Fotografia de Phil Meheux. Estados Unidos da América. 20th Century Fox, 1999. (118 min.).

FAMILY Plot. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Ernest Lehman. Fotografia de Leonard J. South. Estados Unidos: Universal Pictures, 1976. 1 DVD (120 min.).

FORREST Gump. Direção: Robert Zemeckis. Produção: Wendy Finerman, Steve Tisch e Steve Starkey. Roteiro: Eric Roth (baseado em Forrest Gump, de Winston Groom). Fotografia de Don Burgess. Estados Unidos da América: The Tisch Company e Paramount Pictures, 1994. DVD. (142 min.)

FRANKENSTEIN. Direção: J. Searle Dawley. Produção: Thomas Edison. Roteiro: J. Searle Dawley. Fotografia de James White. Estados Unidos da América: Edison Manufacturing Company, 1910. (16 min.).

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Roteiro: Garrett Fort Francis, Edward Faragoh. Fotografia de Arthur Edeson. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 1931. (71 min.).

GISAENGCHUNG. Direção: Bong Joon-ho. Produção: Kwak Sin-ae, Moon Yang-kwon, Bong Joon-ho, Jang Young-hwan. Roteiro: Bong Joon-ho e Han Jin-won. Fotografia de Hong Kyung-pyo. CJ Entertainment, 2019. (132 min.).

GLENGARRY Glen Ross. Direção: James Foley, baseado na obra de David Mamet. Produção: Jerry Tokofsky e Stanley R. Zupnik. Roteiro: David Mamet. Fotografia de Juan Ruiz Anchía. [S. I.]: Zupnik Enterprises e New Line Cinema, 1984. DVD. (100 min.)

GOTHIC. Direção: Ken Russel. Produção: Penny Corke. Roteiro: Stephen Volk. Fotografia de Mike Southon. Reino Unido: Vestron Pictures, 1986. (88 min.).

GOTTA light? (Temporada 1, ep. 8). Twin Peaks [Seriado]. Direção: David Lynch. Roteiro: Mark Frost e David Lynch. Estados Unidos: Showtime Networks, (2017). Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/80191208>. Acesso em: 9 set. 2021. 1 vídeo (58 min.).

HARD Candy. Direção: David Slade. Produção: Rosanne Korenberg e Paul Allen. Roteiro: Brian Nelson. Fotografia de Jo Willems. Estados Unidos da América: Vulcan Productions e Lionsgate, 2005. DVD. (104 min.)

HORSEHEAD. Direção: Romain Basset. Produção: Arnaud Grunberg, Jean-Michel Montanary. Roteiro: Romain Basset, Karim Chériguène. Fotografia de Vincent Vieillard-Baron. França: HorseHead Productions, Starflix, 2014. (89 min.).

IL FANTASMA dell'opera. Direção: Dario Argento. Produção: Claudio Argento, Giuseppe Colombo e Aron Sipos. Roteiro: Dario Argento, Gérard Brach e Giorgina Caspari. Fotografia de Ronnie Taylor. Itália: A-Pix Entertainment, (1998). 1 DVD (99 min.).

INLAND Empire. Direção: David Lynch. Produção: Mary Sweeney, David Lynch. Roteiro: David Lynch. Fotografia de David Lynch. Estados Unidos da América: Absurda, StudioCanal, 2006. (180 min.).

ISLE of the Dead. Direção: Mark Robson. Produção: Val Lewton. Roteiro: Ardel Wray. Fotografia de Jack MacKenzie. Estados Unidos da América: [s. n.], 1945. (72 min.).

IT. Direção: Andrés Muschietti. Produção: J. Miles Dale, Barbara Muschietti. Roteiro: Chase Palmer, Cary Fukunaga, Gary Dauberman. Fotografia de Chung-hoon Chung. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 2017. (135 min.).

JU-ON. Direção: Takashi Shimizu. Produção: Taka Ichise. Roteiro: Takashi Shimizu. Fotografia de Tokusho Kikumura. Japão: Lions Gate Films, 2002. (92 min.).

L'ECLISSE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Robert e Raymond Hakim. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini e Ottiero Ottieri. Fotografia de Gianni Di Venanzo. Itália: Cineriz, 1962. DVD. (125 min.)

L'INFERNO. Direção: Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe De Liguoro. Fotografia de Emilio Roncarolo. Itália: Helios, (1911). 1 DVD (68 min.).

LA LEY del deseo. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar e Miguel Ángel Pérez Campos. Roteiro: Pedro Almodóvar. Fotografia de Ángel Luis Fernández. Estados Unidos da América: El Deseo e Lauren Films, 1987. DVD. (142 min.)

LA SIGNORA senza camelia. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Domenico Forges Davanzati. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi d'Amico, Francesco Maselli e Pier Maria Pasinetti. Fotografia de Enzo Serafin. Itália: Produzioni D. Forges Davanzati e Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, 1953. DVD. (105 min.)

LOST in Translation. Direção: Sofia Coppola. Produção: Ross Katz, Sofia Coppola. Roteiro: Sofia Coppola. Fotografia de Lance Acord. Estados Unidos da América: Focus Features, 2003. (101 min.).

MAMA. Direção: Andrés Muschietti. Produção: J. Miles Dale, Barbara Muschietti. Roteiro: Neil Cross, Andy Muschietti, Barbara Muschietti. Fotografia de Antonio Riestra. Canadá: Universal Pictures, 2013. (100 min.).

MANHATTAN. Direção: Woody Allen. Produção: Charles H. Joffe. Roteiro: Woody Allen e Marshall Brickman. Fotografia de Gordon Willis. Estados Unidos da América: United Artists, 1979. DVD. (93 min.)

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Roteiro: Thea von Harbou. Fotografia de Karl Freund e Günther Rittau. Alemanha: Parufamet, (1927). 1 DVD (153 min.).

MULHOLLAND Drive. Direção: David Lynch. Produção: Mary Sweeney, Alain Sarde, Neal Edelstein, Michael Polaire, Tony Krantz. Roteiro: David Lynch. Fotografia de Peter Deming. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 2001. (146 min.).

NIGHT at the Museum: Battle of the Smithsonian. Direção: Shawn Levy. Produção: Shawn Levy, Chris Columbus e Michael Barnathan. Roteiro: Em Garant e Thomas Lennon. Fotografia de John Schwartzman. 20th Century Fox: Vulcan Productions e Lionsgate, 2009. DVD. (105 min.)

NOSFERATU, Eine Symphonie des Grauens. Direção: F. W. Murnau. Produção: Albin Grau. Roteiro: Henrik Galeen. Fotografia de Fritz Arno Wagner, Günther Krampf. Alemanha: Prana-Film, 1922. (94 min.).

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. Produção: Anatole Dauman, Don Guest. Roteiro: L. M. Kit Carson, Sam Shepard. Fotografia de Robby Müller. Alemanha: 20th Century Fox, 1984. (147 min.).

PASSION. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Armand Barbault, Catherine Lapoujade e Martine Marignac. Roteiro: Jean-Luc Godard. Fotografia de Raoul Coutard. França: Parafrance Films, (1982). Disponível em: https://www.telecine.com.br/filme/paixao_16893. Acesso em: 6 set. 2021.

PENNIES From Heaven. Direção: Hebert Ross. Produção: Rick McCallum, Herbert Ross, Nora Kaye. Roteiro: Dennis Potter. Fotografia de Gordon Willis. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1981. (108 min.).

PICNIC. Direção: Joshua Logan. Produção: Fred Kohlmar. Roteiro: Daniel Taradash, baseado em Picnic (1953) de William Inge. Fotografia de James Wong Howe. Estados Unidos da América: Columbia Pictures, 1955. DVD. (115 min.)

PRÆSIDENTEN. Direção: Carl Theodor Dreyer. Dinamarca: Nordisk Film, (1919). 1 DVD (75 min.).

PROFONDO Rosso. Direção: Dario Argento. Produção: Salvatore Argento. Roteiro: Dario Argento e Bernardino Zapponi. Fotografia de Luigi Kuveiller. Cineriz: Vulcan Productions e Lionsgate, 1975. DVD. (126 min.)

PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Fotografia de John L. Russell. Estados Unidos: Paramount Pictures, (1960). Disponível em: https://www.telecine.com.br/filme/psicose_13849. (109 min.). Acesso em: 9 set. 2021.

REAR Window. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: John Michael Hayes. Fotografia de Robert Burks. Estados Unidos da América: Patron Inc., 1954. DVD. (112 min.)

SCARFACE. Direção: Howard Hawks. Produção: Howard Hawks e Howard Hughes. Roteiro: W.R. Burnett, John Lee Mahin, Seton I. Miller e Em Hecht, baseado na obra de Armitage Trail. Fotografia de Lee Garmes e L.W. O'Connell. [S. I.]: The Caddo Company, 1932. DVD (93 min.)

SEXY Beast. Direção: Jonathan Glazer. Produção: Jeremy Thomas. Roteiro: Louis Mellis e David Scinto. Fotografia de Ivan Bird. Reino Unido: Fox Searchlight Pictures, (2000). 1 DVD (88 min.).

SHADOW of a Doubt. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Jack H. Skirball. Roteiro: Thornton Wilder, Sally Benson e Alma Reville, baseado na história de Gordon McDonell. Fotografia de Joseph A. Valentine. Estados Unidos da América: Skirball Productions e Universal Pictures, 1943. DVD. (108 min.).

SHIRLEY: Visions of Reality. Direção: Gustav Deutsch. Produção: Gabriele Kranzelbinder. Roteiro: Gustav Deutsch. Fotografia de Jerzy Palacz. Áustria: Kranzelbinder Gabriele Production, 2013. 1 DVD (93 min.).

SHUTTER Island. Direção: Martin Scorsese. Produção: Mike Medavoy, Arnold W. Messer, Bradley J. Fischer e Martin Scorsese. Roteiro: Laeta Kalogridis. Fotografia de Robert Richardson. Estados Unidos: Paramount Pictures, (2010). 1 DVD (139 min).

THE 39 Steps. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon. Roteiro: Charles Bennett e Ian Hay. Fotografia de Bernard Knowles. Reino Unido: Gaumont British Distributors, 1935. 1 DVD (86 min.).

THE ADVENTURES of Baron Munchausen. Direção: Terry Gilliam. Produção: Thomas Schühly. Roteiro: Terry Gilliam e Charles McKeown. Fotografia de Giuseppe Rotunno. [S. I.]: Columbia Pictures, (1988). 1 DVD (126 min.).

THE ALAMO. Direção: John Wayne. Produção: John Wayne. Roteiro: James Edward Grant. Fotografia de William H. Clothier. Estados Unidos: The Alamo Company United Artists, (1960). 1 DVD (202 min.).

THE ALAMO. Direção: John Wayne. Produção: John Wayne. Roteiro: James Edward Grant. Fotografia de William H. Clothier. Estados Unidos da América: The Alamo Company, 1960. (202 min.).

THE BIRDS. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Evan Hunter. Fotografia de Robert Burks. Estados Unidos: Paramount Pictures, (1963). Disponível em: https://www.telecine.com.br/filme/os-passaros_14187. (119 min.). Acesso em: 9 set. 2021.

THE CELL. Direção: Tarsem Singh. Produção: Julio Caro e Eric McLeod. Roteiro: Mark Protosevich. Fotografia de Paul Laufer. Estados Unidos: New Line Cinema, (2000). 1 DVD (107 min.).

THE DEVILS. Direção: Ken Russell. Produção: Ken Russell e Robert H. Solo. Roteiro: Ken Russell. Fotografia de David Watkin. [S. I.]: Warner Bros., (1971). 1 DVD (111 min.).

THE DUELISTS. Direção: Ridley Scott. Produção: David Puttnam. Roteiro: Gerald Vaughan-Hughes. Fotografia de Frank Tidy. Reino Unido: Paramount Pictures, 1977. 1 DVD (100 min.).

THE END of Violence. Direção: Wim Wenders. Produção: Nicholas Klein, Deepak Nayar e Wim Wenders. Roteiro: Nicholas Klein e Wim Wenders. Fotografia de Pascal Rabaud. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1997. DVD. (122 min.)

THE KILLERS. Direção: Robert Siodmak. Produção: Mark Hellinger. Roteiro: Anthony Veiller, baseado em "The Killers" de Ernest Hemingway. Fotografia de Woody Bredell. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 1946. DVD. (103 min.)

THE LIGHTHOUSE. Direção: Robert Eggers. Produção: Rodrigo Teixeira Jay, Van Hoy, Robert Eggers, Lourenço Sant' Anna e Youree Henley. Roteiro: Robert Eggers e Max Eggers. Fotografia de Jarin Blaschke. Estados Unidos: Focus Features/Universal Pictures, (2019). Disponível em: https://www.telecine.com.br/filme/o-farol_20399. (109 min.). Acesso em: 9 set. 2021.

THE RAIN People. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Bart Patton e Ronald B Colby. Roteiro: Francis Ford Coppola. Fotografia de Bill Butler. Estados Unidos da América: Warner Bros.e Seven Arts, 1969. DVD. (101 min.)

THE SHINING. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Diane Johnson, baseado na obra de Stephen King. Fotografia de John Alcott. Estados Unidos da América: Warner Bros., 1980. (146 min.).

THE SIMPSONS. (S8E18) Homer vs. the Eighteenth Amendment. Direção: Bob Anderson. Roteiro: John Swartzwelder. [S. I.: s. n.], 1997. DVD. (30 min)

THE WRONG Man. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Maxwell Anderson e Angus MacPhail. Fotografia de Robert Burks. Estados Unidos: Warner Bros., 1956. 1 DVD (102 min.).

THERE Will Be Blood. Direção: Paul Thomas Anderson. Produção: JoAnne Sellar, Paul Thomas e Anderson Daniel Lupi. Roteiro: Paul Thomas Anderson. Fotografia de Robert Elswit. Estados Unidos: Miramax Films, (2007). 1 DVD (158 min.).

THOMAS, Bob. Disney's Art of Animation: From Mickey Mouse to Hercules. Hyperion, 1997.

TRAILER “Two or Three Things I Know about Edward Hopper”. Direção: Wim Wenders. [S. l.]: Fondation Beyeler, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-ZjvO7g_ZRo. Acesso em: 1 set. 2021.

TWIN Peaks: Fire Walk with Me. Direção: David Lynch. Produção: Gregg Fienberg. Roteiro: David Lynch, Robert Engels. Fotografia de Ron Garcia. Estados Unidos da América: New Line Cinema, 1992. (145 min.).

VAMPYR. Direção: Carl Theodor Dreyer. Produção: Carl Theodor Dreyer, Julian West. Roteiro: Christen Jul, Carl Theodor Dreyer. Fotografia de Rudolph Maté. Alemanha: [s. n.], 1932. (93 min.).

VERTIGO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alec Coppel e Samuel Taylor, baseado em D'entre les morts de Pierre Boileau Thomas Narcejac. Fotografia de Robert Burks. [S. l.]: Paramount Pictures, 1958. DVD. (128 min.)

VOZVRASHCHENIE. Direção: Andrey Zvyagintsev. Produção: Yelena Kovalyova, Dmitry Lesnevsky. Roteiro: Vladimir Moiseyenko, Aleksandr Novototsky. Rússia: Kino International, 2003. (105 min.).

WIM Wenders on Edward Hopper. Produção: Fondation Beyeler, Riehen. [S. l.]: Fondation Beyeler, Riehen, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rK5nfchdcKc>. Acesso em: 1 set. 2021.

WIM WENDERS: TWO OR THREE THINGS I KNOW ABOUT EDWARD HOPPER. [S. l.]: Fondation Beyeler, 2020. TWO OR THREE THINGS I KNOW ABOUT EDWARD HOPPER by Wim Wenders, 2020 © Road Movies. Disponível em: <https://www.wim-wenders.com/event/two-or-three-things-i-know-about-edward-hopper/>. Acesso em: 1 set. 2021.

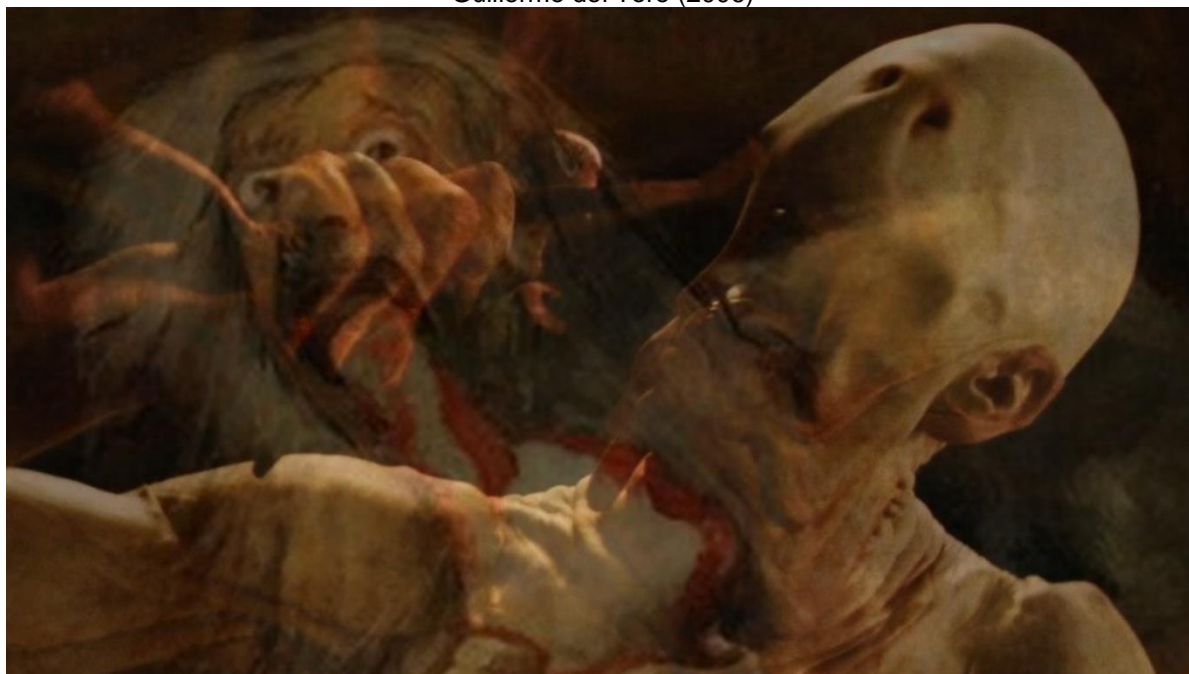
APÊNDICE: Fusões de imagens

Fusão 1 - *Bertran in Hell*, de Gustave Doré [18--?] e *L'Inferno*, de Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe De Liguoro (1911)



Fonte: A autora.²⁷²

Fusão 2 - *Saturno (devorando a un hijo)*, de Francisco Goya (1819-1823) e *El laberinto del fauno*, de Guillermo del Toro (2006)

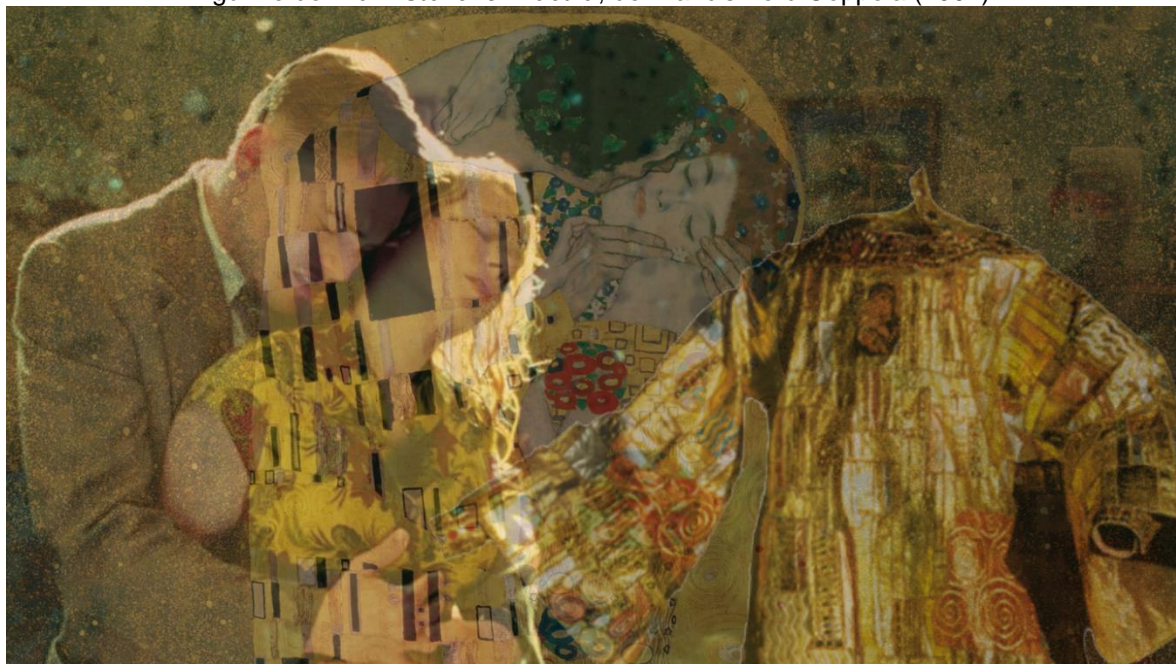


Fonte: A autora.²⁷³

²⁷² Disponível em <https://i.imgur.com/7I5c1Mc.png>

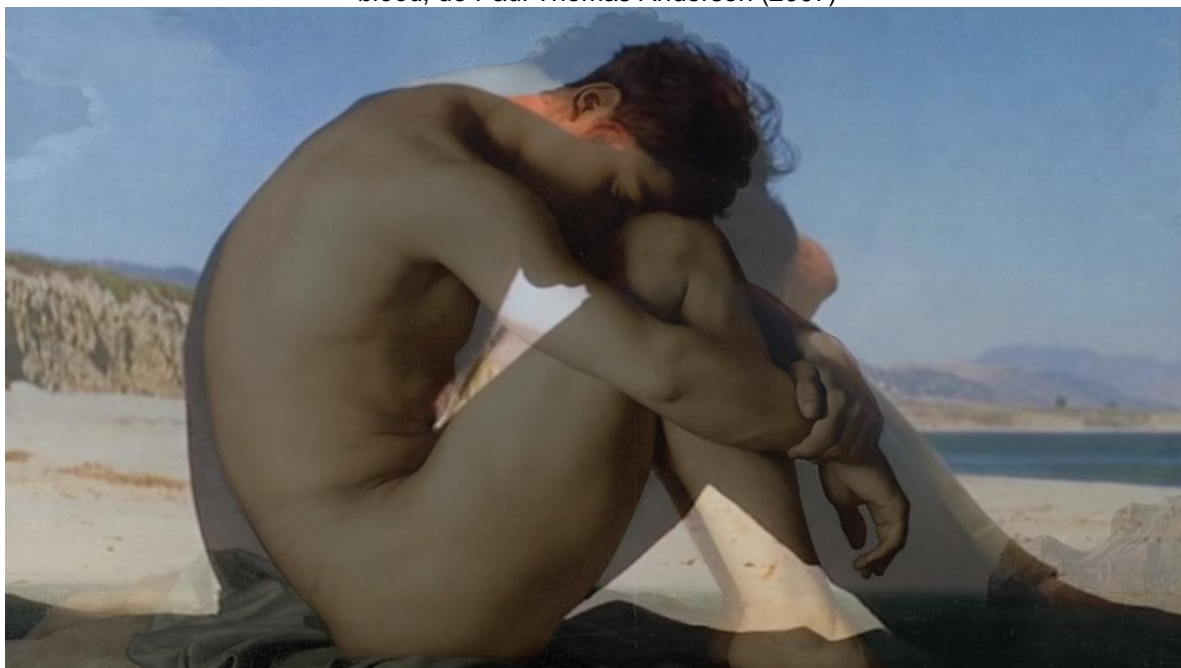
²⁷³ Disponível em <https://i.imgur.com/WOSa1IM.png>

Fusão 3 - *Der Kuss*, de Gustav Klimt, (1907-1908), *Shutter Island*, de Martin Scorsese (2010) e figurino do *Bram Stoker's Dracula*, de Francis Ford Coppola (1992)



Fonte: A autora.²⁷⁴

Fusão 4 - *Jeune homme nu assis au bord de la mer*, de Hippolyte Flandrin (1837) e *There will be blood*, de Paul Thomas Anderson (2007)

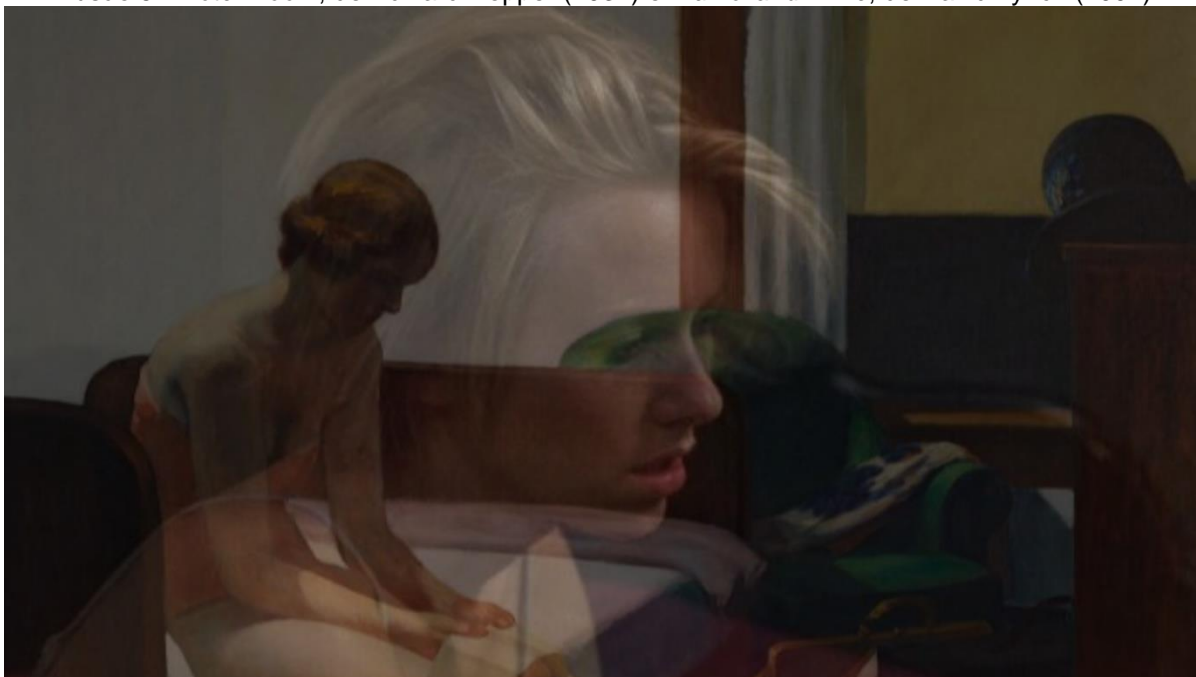


Fonte: A autora.²⁷⁵

²⁷⁴ Disponível em <https://i.imgur.com/83oyamP.png>

²⁷⁵ Disponível em <https://i.imgur.com/jR9AgIj.png>

Fusão 5 - *Hotel Room*, de Edward Hopper (1931) e *Mulholland Drive*, de David Lynch (2001)



Fonte: A autora.²⁷⁶

Fusão 6 - *Summer Evening*, de Edward Hopper (1947) e *Picnic*, de Joshua Logan (1955)



Fonte: A autora.²⁷⁷

²⁷⁶ Disponível em <https://i.imgur.com/0TqkROW.png>

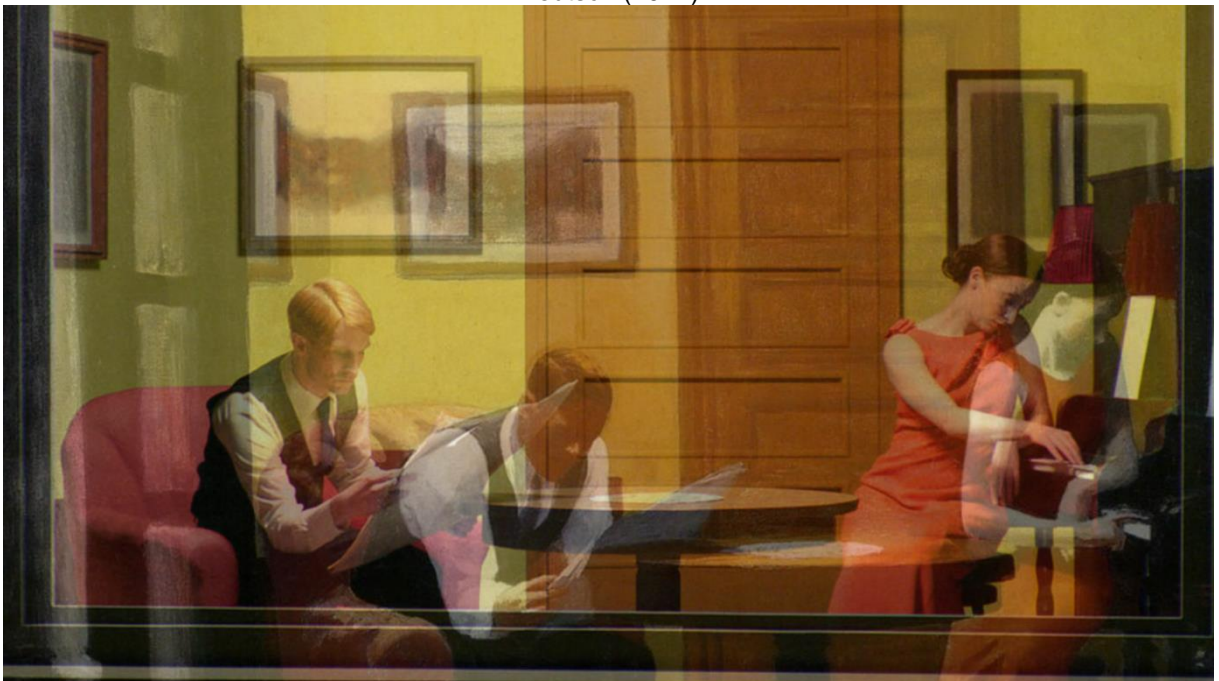
²⁷⁷ Disponível em <https://i.imgur.com/cGiKsBB.png>

Fusão 7 - *Reclining Nude*, de Edward Hopper [1924-1927] e *Il fantasma dell'opera*, de Dario Argento (1998)



Fonte: A autora.²⁷⁸

Fusão 8 - *Room in New York*, de Edward Hopper (1932) e *Shirley – Visions of Reality*, de Gustav Deutsch (2014)



Fonte: A autora.²⁷⁹

²⁷⁸ Disponível em <https://i.imgur.com/5vVNqKn.png>

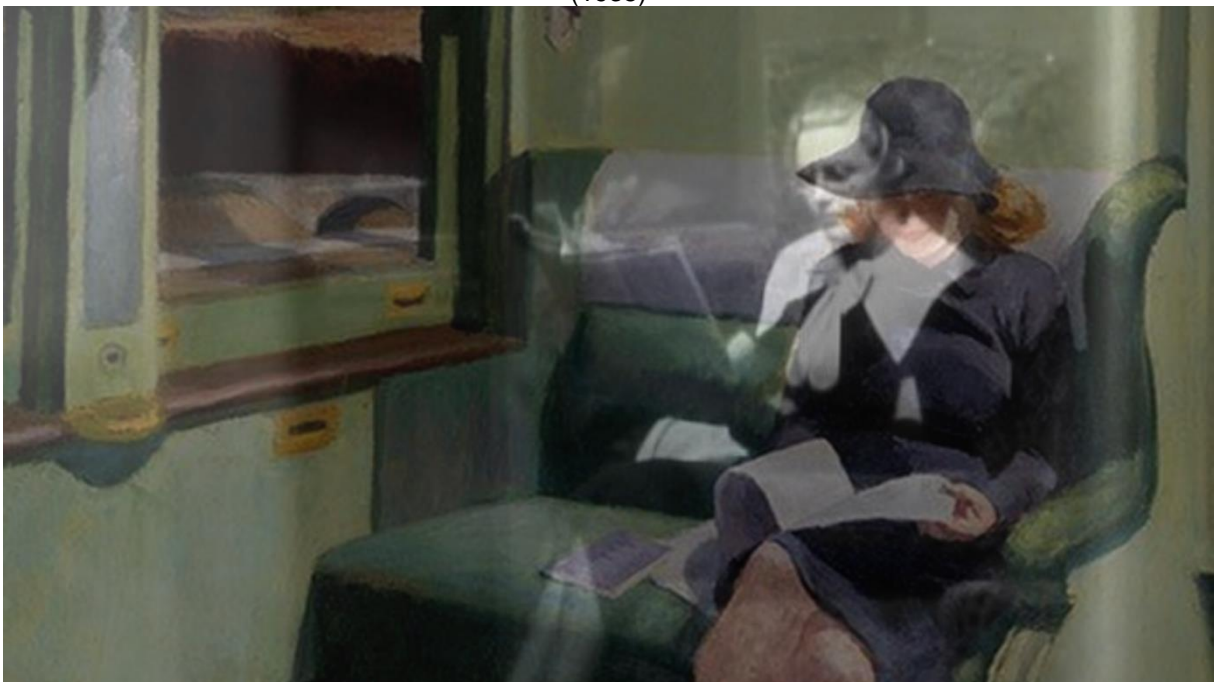
²⁷⁹ Disponível em <https://i.imgur.com/q6jkmuV.png>

Fusão 9 – *Night Windows*, de Edward Hopper (1928) e *Rear Window*, de Alfred Hitchcock (1954)



Fonte: A autora.²⁸⁰

Fusão 10 - *Compartiment C, Car 293*, de Edward Hopper (1938) e *The 39 Steps*, de Alfred Hitchcock (1935)

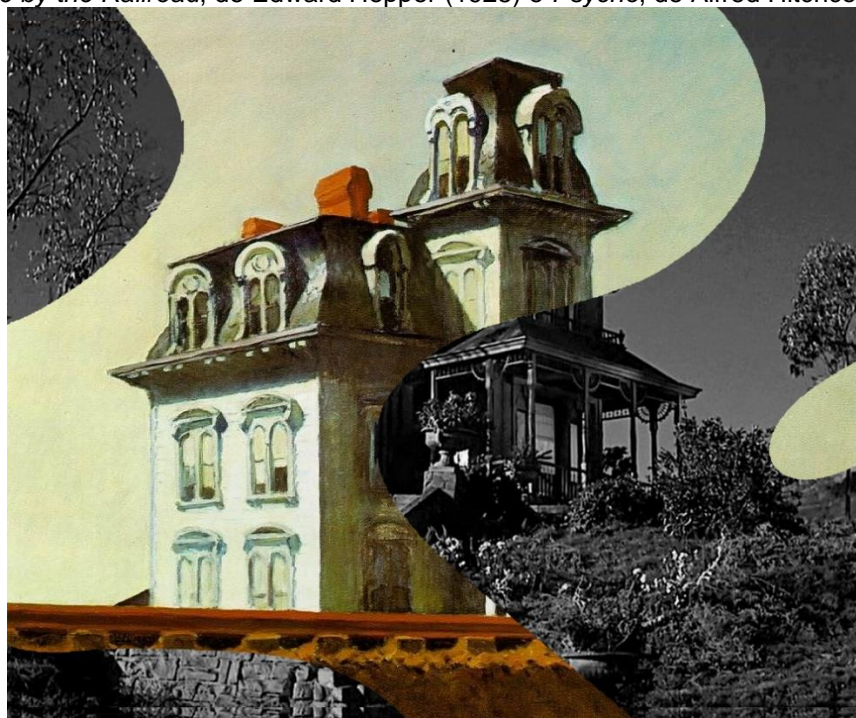


Fonte: A autora.²⁸¹

²⁸⁰ Disponível em <https://i.imgur.com/RV4oXLO.png>

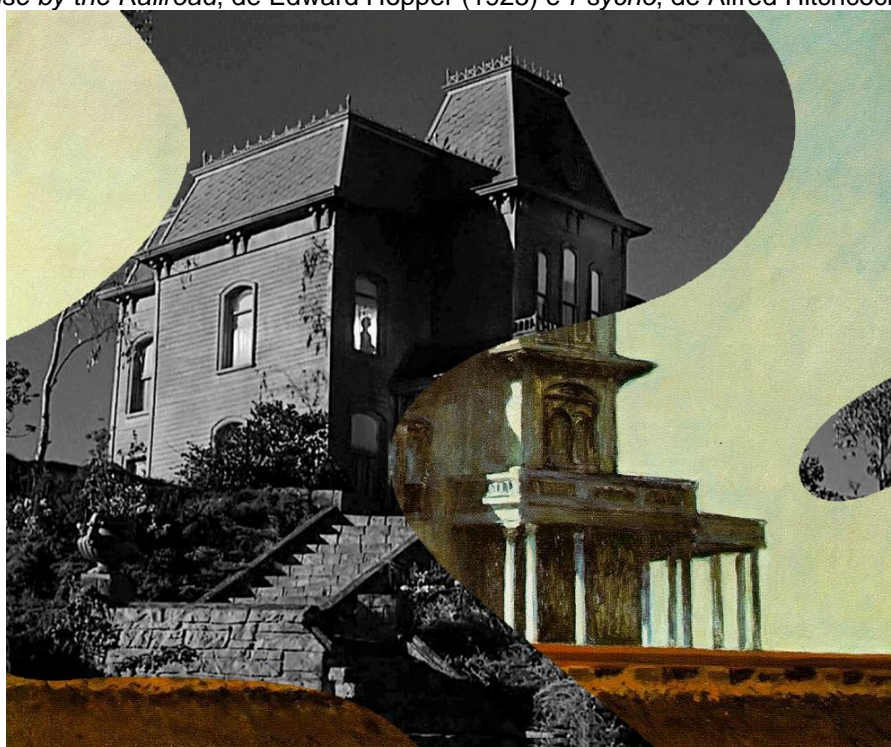
²⁸¹ Disponível em <https://i.imgur.com/Gxemd3F.png>

Fusão 11 - *House by the Railroad*, de Edward Hopper (1925) e *Psycho*, de Alfred Hitchcock (1960)¹



Fonte: A autora.²⁸²

Fusão 12 - *House by the Railroad*, de Edward Hopper (1925) e *Psycho*, de Alfred Hitchcock (1960)²



Fonte: A autora.²⁸³

²⁸² Disponível em <https://i.imgur.com/1oxYiu2.png>

²⁸³ Disponível em <https://i.imgur.com/r5o2OcE.png>

APÊNDICE 2: Informações adicionais sobre as obras utilizadas

AUTOR/DIRETOR	ANO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EM PORTUGUÊS
ALLEN, Woody	1979	Manhattan	Manhattan (Título não traduzido oficialmente)
ALMODOVAR, Pedro	1987	La ley del deseo	A lei do desejo
AMIEL, Jon	1999	Entrapment	Armadilha
ANDERSON, Paul Thomas	2007	There will be blood	Sangue Negro
ANTONIONI, Michelangelo	1953	La Signora senza cameliae	A Dama sem Camélias
ANTONIONI, Michelangelo	1962	L'Eclisse	O Eclipse
ARBUS, Diane	1967	Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967	Gemêas idênticas, Roselle, New Jersey
ARGENTO, Dario	1975	Profondo Rosso	Prelúdio para matar
ARGENTO, Dario	1998	Il fantasma dell'opera	O Fantasma da Ópera
BASSET, Romain	2014	Horsehead	Horsehead (Título não traduzido oficialmente)
BERTOLINI, Francesco; PADOVAN, Adolfo; LIGUORO, Giuseppe	1911	L'Inferno	L'Inferno (Título não traduzido oficialmente)
BÖCKIN, Arnold	1880	Die Toteninsel	A Ilha dos Mortos
BOTTICELLI, Sandro	[1485?]	Nascita di Venere	O Nascimento de Vênus
BROWN, Clarence	1930	Anna Christie	Anna Christie (Título não traduzido oficialmente)
BROWNING, Tod	1931	Dracula	Drácula
BRUEGEL, Pieter	1927	Turmbau zu Babel	A Torre de Babel
BURKE, Thomas	1783	The Nightmare	O Pesadelo
CHAGALL, Marc	1918	Over The Town	Over The Town (Título não traduzido oficialmente)
COPPOLA, Francis Ford	1969	The Rain People	Caminhos Mal Traçados
COPPOLA, Francis Ford	1992	Bram Stoker's Dracula	Drácula de Bram Stoker
COPPOLA, Sofia	2003	Lost in Translation	Encontros e Desencontros
DAHL-WOLFE, Louise	1933	Edward and Jo Hopper	Edward e Jo Hopper
DAVID, Jacques-Louis	1793	Marat assassiné	O Marat Assassinado
DAWLEY, J. Searle	1910	Frankenstein	Frankenstein
DE PALMA, Brian	1984	Body Double	Body Double (Título não traduzido oficialmente)
DEL TORO, Guillermo	2006	El laberinto del fauno	O labirinto do fauno
Desconhecido	1960	Alfred Hitchcock and the Bates Motel	Alfred Hitchcock e o Bates Motel

AUTOR/DIRETOR	ANO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EM PORTUGUÊS
Desconhecido	[1390-1349 a.C.]	Craftsmen, Tomb of Nebamun and Ipuky a.C.	Craftsmen, Tomb of Nebamun and Ipuky a.C. (Título não traduzido oficialmente)
DEUTSCH, Gustav	2014	Shirley – Visions of Reality	Shirley – Visões da Realidade
DIX, Otto	1926	Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden	Retrato da jornalista Sylvia von Harden
DORÉ, Gustave	[18--?]	Bertran in Hell	Bertran no Inferno
DREYER, Carl Theodor	1919	PRÆSIDENTEN	PRÆSIDENTEN - The President
DREYER, Carl Theodor	1932	Vampyr	O Vampiro
DUCHAMP, Marcel	1912	Nu descendant un escalier n° 2	Nu Descendo Uma Escada n°2
DÜRER, Albrecht	1500	Self-portrait in a fur-collared robe	Autorretrato (aos 28 anos)
EGGERS, Robert	2019	The Lighthouse	O Farol
ERICE, Victor	1973	El espíritu de la colmena	O Espírito da Colméia
FLANDRIN, Hippolyte	1837	Jeune homme nu assis au bord de la mer	Jovem nu, sentado à beira do mar
FOLEY, James	1992	Glengarry Glen Ross	O Sucesso a Qualquer Preço
FOSSE, Bob	1972	Cabaret	Cabaret (Título não traduzido oficialmente)
FÜSSL, Johann	1781	The Nightmare	O Pesadelo
GILLIAM, Terry	1988	The Adventures of Baron Munchausen	As Aventuras do Barão de Münchhausen
GLAZER, Jonathan	2000	Sexy Beast	Sexy Beast (Título não traduzido oficialmente)
GODARD, Jean-Luc	1982	Passion	Paixão
GOYA, Francisco	[1819-1823]	Saturno (Saturno devorando a un hijo)	Saturno devorando um filho
HALABAN, Gail Albert	2012	Anderson's House	Anderson's House (Título não traduzido oficialmente)
HALABAN, Gail Albert	2012	Hodgkin's House	Hodgkin's House (Título não traduzido oficialmente)
HALABAN, Gail Albert	2012	The Mansard Roof	The Mansard Roof (Título não traduzido oficialmente)
HAWKS, Howard	1932	Scarface	Scarface - A Vergonha de uma Nação
HAYDON, Benjamin	[1829-1846]	Napoléon Bonaparte	Napoleão Bonaparte
HITCHCOCK, Alfred	1935	The 39 Steps	The 39 Steps (Título não traduzido oficialmente)
HITCHCOCK, Alfred	1943	Shadow of a Doubt	Shadow of a Doubt (Título não traduzido oficialmente)
HITCHCOCK, Alfred	1954	Rear Window	Janela Indiscreta

AUTOR/DIRETOR	ANO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EM PORTUGUÊS
HITCHCOCK, Alfred	1956	The Wrong Man	The Wrong Man (Título não traduzido oficialmente)
HITCHCOCK, Alfred	1957	Alfred Hitchcock presents: One more mile to go	Alfred Hitchcock presents: One more mile to go (Título não traduzido oficialmente)
HITCHCOCK, Alfred	1958	Vertigo	Um corpo que cai
HITCHCOCK, Alfred	1960	Psycho	Psicose
HITCHCOCK, Alfred	1963	The Birds	Os Pássaros
HITCHCOCK, Alfred	1976	Family Plot	Family Plot (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1845	Rooms for Tourists	Rooms for Tourists (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1893	Sketch of a Dog	Sketch of a Dog (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1894	Cylinder	Cylinder (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1895	Sketches of Doghouse, House Façade, Leaf, Chickens, and Cat	Sketches of Doghouse, House Façade, Leaf, Chickens, and Cat (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1902	Reclining Female Nude	Reclining Female Nude (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1906	L'Anneé Terrible: On the Rooftops	L'Anneé Terrible: On the Rooftops (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1906	Stairway at rue de lille, Paris	Stairway at rue de lille, Paris (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1907	Le Parc de SaintCloud	Le Parc de SaintCloud (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1907	Le Pont des Arts	Le Pont des Arts (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1908	Railroad Train	Railroad Train (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1909	Le Bistro or The Wine Shop	Le Bistro or The Wine Shop (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1911	Sailing	Sailing (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1913	Queensborough Bridge	Queensborough Bridge (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1914	Cove at Ogunquit	Cove at Ogunquit (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1914	Road in Maine	Estrada no Maine

AUTOR/DIRETOR	ANO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EM PORTUGUÊS
HOPPER, Edward	1914	The Dories, Ogunquit	The Dories, Ogunquit (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1921	Night Shadows	Night Shadows (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1922	East Side Interior	East Side Interior (Título não traduzido oficialmente) ou Interior no East Side
HOPPER, Edward	1923	Anderson's House	Anderson's House (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1923	The Mansard Roof	The Mansard Roof (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1925	House by The Railroad	Casa à beira da ferrovia
HOPPER, Edward	1926	Sunday	Domingo
HOPPER, Edward	1927	Automat	Automat
HOPPER, Edward	1927	Lighthouse Hill	Lighthouse Hill (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1927	The City	A Cidade
HOPPER, Edward	1928	Hodgkin's House	Hodgkin's House (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1928	Night Windows	Night Windows (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1929	Chop Suey	Chop Suey (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1929	Railroad Sunset	Railroad Sunset (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1929	The Lighthouse at Two Lights	The Lighthouse at Two Lights (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1930	Early Sunday Morning	Early Sunday Morning (Título não traduzido oficialmente) ou Domingo de Manhã Cedo
HOPPER, Edward	1931	Hotel Room	Hotel Room (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1932	Room in New York	Quarto em Nova York
HOPPER, Edward	1934	Caricature of the artist as a boy holding books by Freud and Jung	Caricature of the artist as a boy holding books by Freud and Jung (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1938	Compartment C, Car 293	Compartment C, Car 293 (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1939	New York Movie	New York Movie (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1940	Gas	Gas (Título não traduzido oficialmente)

AUTOR/DIRETOR	ANO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EM PORTUGUÊS
HOPPER, Edward	1940	Office at Night	Escritório à Noite
HOPPER, Edward	1942	Nighthawks	Nighthawks (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1943	Summertime	Summertime (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1944	Morning in a City	Morning in a City (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1946	Jo in Wyoming	Jo no Wyoming
HOPPER, Edward	1947	Pennsylvania Coal Town	Pennsylvania Coal Town (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1947	Summer Evening	Noite de Verão
HOPPER, Edward	1949	Staiway	Staiway (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1956	Sunlight on Brownstones	Sunlight on Brownstones (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1957	Western Motel	Western Motel (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1959	Excursion into Philosophy	Excursion into Philosophy (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1960	People in the sun	Pessoas no sol
HOPPER, Edward	1961	A Woman in The Sun	A Woman in The Sun (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1963	Intermission	Intermission (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1965	Chair Car	Chair Car (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	1965	Two Comedians	Two Comedians (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	[1903-1906]	Painting Class	Painting Class (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	[1905-1906]	Studies of Hands	Studies of Hands (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	[1905-1906]	The Artist's Bedroom, Nyack	The Artist's Bedroom, Nyack (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	[1906-1907]	Boy and Moon	
HOPPER, Edward	[1906-1907]	Woman at Café Table	Woman at Café Table (Título não traduzido oficialmente)

AUTOR/DIRETOR	ANO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EM PORTUGUÊS
HOPPER, Edward	[1916-1919]	Blackhead, Monhegan	Rapaz e Lua
HOPPER, Edward	[1916-1919]	Rocky Shore and Sea, Monhegan	Rocky Shore and Sea, Monhegan (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	[1923-1924]	Two Trawlers	Two Trawlers (Título não traduzido oficialmente)
HOPPER, Edward	[1924-1927]	Reclining Nude	Reclining Nude (Título não traduzido oficialmente)
INGRES, Jean-Auguste-Dominique	1828	La petite baigneuse. Intérieur de harem	A pequena banhista ou A Banhista de Valpinçon
JOON-HO, Bong	2019	Gisaengchung	Parasita
KACERE, John	1973	Jutta	Jutta (Título não traduzido oficialmente)
KIRCHNER, Ernst Ludwig	1915	Der Rote Turm in Halle	A Torre Vermelha em Halle
KLIMT, Gustav	[1907-1908]	Der Kuss	O Beijo
KUBRICK, Stanley	1980	The Shinning	O Iluminado
KUPKA, Frantisek	1903	The black idol (Resistance)	The black idol (Resistance) (Título não traduzido oficialmente)
LANG, Fritz	1927	Metropolis	Metrópolis
LEMPICKA, Tamara de	1929	Autoportrait: Tamara in a green Bugatti	Autorretrato de Tamara em um Bugatti Verde
LEVY, Shawn	2009	Night at the Museum: Battle of the Smithsonian	Uma Noite no Museu 2
LOGAN, Joshua	1955	Picnic	Férias de Amor
LYNCH, David	1986	Blue Velvet	Veludo Azul
LYNCH, David	1992	Twin Peaks: Fire Walk With Me	Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer
LYNCH, David	2001	Mulholland Drive	Cidade dos Sonhos
LYNCH, David	2006	Inland Empire	Império dos Sonhos
LYNCH, David	2017	Twin Peaks	Twin Peaks
MALICK, Terrence	1978	Days of Heaven	Days of Heaven (Título não traduzido oficialmente)
MANTEGNA, Andrea	[1475-1478]	Lamentazione sul Cristo morto	Lamentação sobre o Cristo Morto
Mestre de Taüll	1123	Ábside de Sant Climent de Taüll	Abside de Sant Climent de Taüll (Título não traduzido oficialmente)
MEYEROWITZ, Joel	1991	New York Interior	New York Interior (Título não traduzido oficialmente)
MODIGLIANI, Amedeo	1917	Portrait of Anna Zborowska	Retrato de Anna Zborowska
MUNCH, Edvard	1893	Skrik	O Grito
MUNCH, Edvard	1893	The Storm	A tempestade
MURNAU, F.W.	1922	Nosferatu	Nosferatu
MUSCHIETTI, Andrés	2013	Mama	Mama

AUTOR/DIRETOR	ANO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EM PORTUGUÊS
MUSCHIETTI, Andrés	2017	It	It: A coisa
NEDRUM, Odd	1989	Dawn	Dawn (Título não traduzido oficialmente)
NELSON, Lusha	1934	A Portrait of Edward Hopper	Um retrato de Edward Hopper
PAYN, Alexander	2002	About Schmidt	As Confissões de Schmidt
PICASSO, Pablo	1937	Guernica	Guernica
RENOIR, Pierre Auguste	1833	Bal à Bougival	Bal à Bougival (Título não traduzido oficialmente)
RENOIR, Pierre Auguste	1876	Le bal du Moulin de la Galette	Le bal du Moulin de la Galette (Título não traduzido oficialmente)
RENOIR, Pierre Auguste	1892	Jeunes filles au piano	Jeunes filles au piano (Título não traduzido oficialmente)
ROBSON, Mark	1945	Isle of the Dead	A Ilha dos Mortos
ROCKWELL, Norman	1943	Freedom from Fear	Liberdade de viver sem medo
ROEHLER, Oskar	2006	Elementarteilche	As Partículas Elementares
ROSS, Herbert	1981	Pennies from Heaven	Dinheiro do Céu
RUSSELL, Ken	1846	Gothic	Gótico
RUSSELL, Ken	1971	The Devils	Os Demônios
SARGENT, John Singer	1882	El Jaleo	El Jaleo (Título não traduzido oficialmente)
SCORSESE, Martin	2010	Shutter Island	Ilha do Medo
SCOTT, Ridley	1977	The Duelists	Os Duelistas
SCOTT, Ridley	2017	Alien: Covenant	Alien: Covenant (Título não traduzido oficialmente)
SHIMIZU, Takashi	2002	Ju-on	O Grito
SINGH, Tarsem	2000	The Cell	A Cela
SIODMAK, Robert	1946	The Killers	Os Assassinos
SLADE, David	2005	Hard Candy	Menina Má.com
SPIELBERG, Steven	1987	Empire of the Sun	Império do Sol
SWARTZWELDER, John	1997	The Simpsons: Homer vs. the Eighteenth Amendment	Os Simpsons: Homer vs. a Décima Oitava Emenda
TUSCHMAN, Richard	2013	Hotel by Railroad	Hotel by Railroad (Título não traduzido oficialmente)
TUSCHMAN, Richard	2013	Morning in a City	Morning in a City (Título não traduzido oficialmente)
TUSCHMAN, Richard	2013	Woman at a Window	Woman at a Window (Título não traduzido oficialmente)
VINCI, Leonardo da	1490	L'uomo vitruviano	O Homem Vitruviano
WAYNE, John	1960	The Alamo	The Alamo (Título não traduzido oficialmente)

AUTOR/DIRETOR	ANO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EM PORTUGUÊS
WENDERS, Wim	1984	Paris, Texas	Paris, Texas (Título não traduzido oficialmente)
WENDERS, Wim	1997	The End of Violence	O Fim da Violência
WENDERS, Wim	2020	Two or Three Things I Know about Edward Hopper	Two or Three Things I Know about Edward Hopper (Título não traduzido oficialmente)
WHALE, James	1931	Frankenstein	Frankenstein
WHISTLER, James McNeill	1871	Arrangement in Grey and Black No. 1	Arranjo em Cinza e Preto N° 1
WIERTZ, Antoine	1854	The premature burial	The premature burial (Título não traduzido oficialmente)
WYETH, Andrew	1948	Christina's World	O Mundo de Christina ou Christina's World
ZEMECKIS, Robert	1994	Forrest Gump	Forrest Gump: O contador de histórias
ZVYAGINTSEV, Andrey	2003	Vozvrashchenie	Vozvrashchenie (Título não traduzido oficialmente)
	1628	Two old men disputing	Dois Filósofos em Debate
	2015	Carol	Carol

Fonte: Elaborado pela autora.