



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

LUCAS NERIS

**Semelhanças e influências entre o Pictórico de Edward Hopper e a
Direção de Fotografia do filme *Amor à Flor da Pele***

Pelotas/RS

2015

LUCAS NERIS

**Semelhanças e influências entre o Pictórico de Edward Hopper e a
Direção de Fotografia do filme *Amor à Flor da Pele***

Artigo científico apresentado como requisito
parcial para a obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Professor Dr. Wagner Iván da Rosa Pirez

Pelotas
2015

LUCAS NERIS

**Semelhanças e influências entre o pictórico de Edward Hopper e a
direção de fotografia do filme *Amor à Flor da Pele***

Artigo científico apresentado como requisito
parcial para a obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas.

Banca Examinadora:

Professor Dr. Wagner Iván da Rosa Pirez

Professor Dr. Guilherme Carvalho da Rosa

Professor Dra. Vivian Herzog

Resumo

A presente pesquisa objetiva encontrar influências e semelhanças entre o pictórico de obras do pintor Edward Hopper (1882-1967) e planos do filme *Amor à Flor da Pele* (Fa Yeung Nin Wa , Wong Kar Wai , 2000), a partir de noções sobre o quadro fílmico e sobre a luz, com base nos autores Jacques Aumont (2004) e Blain Brown (2012), mesclando teoria e prática. Para noções de elementos da pintura a pesquisa será realizada com base nos autores Ivo Kranzfelder (2003) e Rolf G. Renner.

Palavras chaves: quadro, luz, pictórico, centrípeto/centrífugo, sombra, enquadramento.

Abstract

This research aims to find influences and similarities between the pictorial works of the painter Edward Hopper (1882-1967) and plans to film *Amor Skin Flower* (*In the Mood for Love* , Wong Kar Wai , 2000) , from notions about filmic and the light frame, based on the authors Jacques Aumont (2004) and Blain Brown (2012) , combining theory and practice. In other authors to use as a support as in Ivo Kranzfelder (2003) and Rolf G. Renner for pictorial of cases.

Key words: frame, light , pictorial, centripetal / centrifugal , shadow , framing .

Lista de Figuras

Figura 1 - Plano do filme <i>Embriagado de Amor</i>	5
Figura 2 - Tela de <i>O chamado de São Matheus</i>	18
Figura 3 - Plano do filme <i>Cidadão Kane</i>	19
Figura 4- Quarto em Nova Iorque (<i>Room in New York</i> , 1932) Edward Hopper	25
Figura 5 - Plano do filme <i>Amor à Flor da Pele</i>	25
Figura 6 - Plano do filme <i>Amor à Flor da Pele</i>	26
Figura 7- Vento Noturno (<i>Evening Wind</i> , 1921) Edward Hopper.....	27
Figura 8- Prédios de Apartamento (<i>Apartment Houses</i> , 1923) Edward Hopper....	28
Figura 9- Plano do filme <i>Amor à Flor da Pele</i>	28
Figura 10- Noite de Verão (<i>Summer Evening</i> , 1947) Edward Hopper.....	29
Figura 11- Plano do filme <i>Amor à Flor da Pele</i>	20
Figura 12- Quarto de Hotel (<i>Hotel Room</i> , 1931) Edward Hopper.....	31
Figura 13- Plano do filme <i>Amor à Flor da Pele</i>	31
Figura 14- Plano do filme <i>Amor à Flor da Pele</i>	32
Figura 15- Sombras Noturnas (<i>Night Shadows</i> , 1921) Edward Hopper	33

SUMÁRIO

1. Introdução	7
2. Revisão Teórica	9
2.1 O quadro	9
2.2 A Luz	17
3. O pictórico e o filmico - Análise de <i>frames</i> do filme <i>Amor à Flor da Pele</i> e obras de Edward Hopper.....	22
4. Considerações Finais	32
Bibliografia e referências	33

1.INTRODUÇÃO

O presente artigo trata sobre as relações do cinema com outra arte, a pintura. Entretanto, as relações que o autor busca, limitam-se a área do cinema responsável pela captação da imagem: a direção de fotografia.

O autor realizou uma análise, a partir de planos, do filme *Amor à Flor da Pele* (Fa Yeung Nin Wa, Wong Kar Wai, 2000) e fez comparações com obras pictóricas do pintor Edward Hopper (1882-1967). O estudo buscou investigar possíveis relações entre o pictórico¹ e o fílmico através de conceitos sobre o quadro fílmico e também sobre luz ligados mais especificamente ao enquadramento, aos isolamentos dos personagens através da contraposição de áreas claras e escuras próximas contidas por vezes nos mesmos objetos. Esses conceitos tiveram como fonte de embasamento, principalmente, o autor Jacques Aumont (2004), que trata das relações entre o pictórico e o fílmico, além de Bruce Block (2010) na questão do claro e escuro. Além disso coube buscar conceitos sobre as regras da cinematografia que para, segundo Blain Brown, tem raízes gregas e significa escrever com movimento: “O coração da produção cinematográfica é filmar—mas a cinematografia é mais que o mero ato de fotografar. É o processo de selecionar ideias, palavras, ações, para transformá-las em expressões visuais.” (BROWN, 2012, p.2).

Assim sendo, o trabalho de observação preocupa-se em identificar se há semelhanças entre o pictórico das obras de Edward Hopper e o fotográfico, da dupla Wong Kar Wai (diretor) e Christopher Doyle (diretor de fotografia), de *Amor à flor da pele*.

A estética do filme que, para Aumont (1995), abrange o estudo do cinema como arte; é regida pelo diretor, que trabalha anteriormente com cada área específica do cinema, para tecer então uma narrativa que passe uma mensagem coerente com seu propósito. No caso deste trabalho, a cinematografia é a chave para se criar a estética da direção de fotografia na qual “[...] a técnica cinematográfica é toda a gama de métodos e técnicas utilizado para adicionar camadas de significado e subtexto ao conteúdo do filme.” (BROWN, 2012, p.2). Não apenas a

¹ adj. Que diz respeito à pintura; que se assemelha à pintura.

P.ext. Representado visualmente ou por imagens.

P.ext. Numa escrita de sinais, os símbolos convencionados para codificar e formar a escrita: elementos pictóricos.

(Etm. do latim: pictor + ico)

fonte: <http://www.dicio.com.br/pictorico/>

cinematografia cria subtexto ou camadas ao conteúdo do filme quando escolhe um certo quadro ou um tipo de luz para uma cena, mas também a direção de arte, por exemplo, ao determinar certo tipo de figurino e a cor deste a um personagem da obra. Com isso, no que se refere aos estudos dessa pesquisa, além de poder constituir um engajamento profissional e pessoal, pretende-se ainda, contribuir para o debate acerca da relação entre a técnica e a estética na realização fotográfica cinematográfica, sobretudo a influência do pictórico no fílmico.

Então o autor questiona-se: quais semelhanças há entre o pictórico de Hopper e o fotográfico no filme *Amor à Flor da Pele*?

Empiricamente, encontra-se semelhanças entre o pictórico de algumas obras de Hopper e da fotografia do filme *Amor à Flor da Pele* a partir de questões estéticas ligadas, sobretudo, ao quadro fílmico, mais especificamente no que diz respeito à composição e perspectiva. Além disso, o arranjo final dos quadros a serem analisados, tanto fílmicos e quanto pictóricos, se assemelham por criar uma “estética da solidão”.

Portanto, a pesquisa é composta por duas partes em sua estrutura. Na primeira delas, objetiva-se realizar uma revisão teórica acerca das noções propostas e discutidas, sobretudo, pelos autores Jacques Aumont, para o caso das relações entre cinema e pintura e no caso de direção de fotografia Blain Brown. Trazendo também autores que reforçarão o quadro teórico em relação ao pictórico e noções de claro e escuro na narrativa visual. Na segunda parte ocorrerá a análise, das obras propostas anteriormente, com o embasamento teórico observado e, por fim, as considerações finais.

2. REVISÃO TEÓRICA

Neste capítulo será apresentado um estudo sobre o quadro e a luz. Dividido em dois subcapítulos respectivamente para cada item. Essa observação tem como objetivo delimitar conceitos, sobre o quadro fílmico e a luz, que aproximem e criem semelhanças entre as duas artes, cinema e pintura, mais especificamente a área do cinema conhecida como direção de fotografia.

2.1. O quadro

Neste capítulo o objetivo é encontrar efeitos que o quadro possui, efeitos estes que assemelhem o quadro fílmico ao quadro pictórico. Anteriormente é necessário esclarecer a essência da direção de fotografia: suas terminologias, suas técnicas — quanto a construção do quadro fílmico e, suas regras, para a construção da linguagem visual e de metáforas visuais, responsáveis por construir o espaço visual do filme, necessidade básica, que para Brown,

ao criar um projeto cinematográfico, uma das nossas principais tarefas é criar um mundo visual em que os personagens viverão. Esse universo visual é uma parte importante da maneira como o público perceberá a história; como ele vai entender os personagens e suas motivações (BROWN, 2012, p.2).

Porém, para uma visão mais abrangente do quadro, sobretudo na relação fílmico/pictórico, é de importância para o diálogo entre estética e técnica apropriar-se de ideias do teórico Aumont (2004), começando com a questão da idade relativamente nova do cinema e que isso provoca uma certa influência de outras artes, mas não dependência

Querendo fazer tudo da pintura, e fazê-lo melhor do que ela, o cinema provocou, ao longo de sua história, incessantes paralelos entre um vocabulário formal do material pictórico, formas e cores, valores e superfícies, e um vocabulário – sempre a ser forjado – do "material" fílmico. O fílmico quis absorver também o pictórico (AUMONT, 2004, p. 168).

Portanto o cinema busca criar e experimentar a partir de influências vindouras de outros meios artísticos para criar assim sua linguagem e meios expressivos.

Como visto na introdução desse trabalho, a cinematografia é o processo que contém as ferramentas necessárias para a criação desse universo visual. O Diretor de um filme em conjunto com o Diretor de Fotografia (DF) desmembram um roteiro em imagens, planos,

cenas e sequências que posteriormente serão usadas para criar o filme. Acerca dessa relação de trabalho, Brown reforça que,

As ferramentas da técnica cinematográfica são utilizadas tanto pelo diretor como pelo DF (Diretor de Fotografia), seja ao trabalharem em conjunto ou cumprindo suas funções individuais. Como mencionado, cinematografia é muito mais que apenas fotografar o que está em frente a câmera – as ferramentas, técnicas e variações têm um escopo amplo; isso é o coração da simbiose entre o DF e diretor. (BROWN, 2012, p.2).

É no quadro que se define o espaço, seja no quadro fílmico ou no pictórico. Ele dirige a atenção do espectador, guiando seu olho: “[...] escolher o quadro é transmitir a história, mas é também uma questão de composição, ritmo e perspectiva.” (BROWN, 2012, p.4). Para Aumont de forma “[...] minimalista o quadro é o que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém” (AUMONT, 2004, p. 112). É o que Aumont denomina de quadro limite: Limite físico, esse quadro é também e sobretudo limite visual da imagem; ele regula suas dimensões e proporções; rege também o que chamamos de composição” (AUMONT, 2004, p.113). Portanto esse espaço limitado pelo quadro constrói o chamado fora-de-campo². O quadro dá ao espectador o ponto de vista da ação, o transforma em *voyeur* da situação retratada assim como nos quadros pictóricos Hopper “faz do olhar do espectador o tema de quase todas as suas telas.” (KRANZFELDER, 2006, p.37).

Apesar do quadro provocar resultados parecido nas duas artes, ele não é obtido pelos mesmos meios, porém causam resultados semelhantes: Para o espectador do cinema a experiência cinematográfica em relação a imagem vista na tela é a busca pela representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (AUMONT,1995, p 21). Bazin que acreditava na divisão binária do quadro pictórico e do quadro fílmico, propondo que o primeiro é centrípeto³ enquanto o segundo é centrífugo⁴, já Aumont aponta que “[...] em geral o quadro faz os dois”. Limite e janela – ou, na terminologia de Bazin “quadro (moldura) x máscara -, a imagem pictórica e a imagem fílmica jogam com os dois, e no mais das vezes com os dois juntos” (AUMONT, 2004, p. 119). Assim sendo o quadro fílmico exerce a função de centrífugo por exemplo com a saída e entrada de personagens do

²O espaço *off*, ou fora-de-campo, pode ser definido como “(...) o conjunto de elementos (personagens, cenário etc) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer” (AUMONT, 2006, p.24).

³ Ao contrário, o quadro pictórico é centrípeto: ele fecha a tela pintada no espaço de sua própria matéria e de sua própria composição; obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura, uma tela pintada, pintura.” (Aumont, 2004, p.111)

⁴ O quadro fílmico, por si só, é centrífugo: ele olha o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora de campo, a ficcionalização do não visto. (Aumont, 2004, p.111)

fora de campo para o quadro, além de personagem que tem seu corpo cortado pelo quadro e mais ainda “interpelações diretas do fora-de-campo por um elemento do campo, em geral, um personagem” (AUMONT, 1995, p. 24), como os usuais olhares e gestos direcionados para fora do quadro.

Sem qualquer diálogo ou som, a imagem pode transmitir informações sobre o personagem: suas condições psicológicas, suas ações, seus hábitos; além de informações que ajudam o espectador a construir relações espaciais, como, por exemplo, no frame a seguir visto a figura 1, do quadro de abertura de *Embriagado de Amor* (Punch-Drunk Love, Paul Thomas Anderson, 2002), no qual Brown analisa da seguinte maneira:

Ele fornece muitas informações sobre a situação e o personagem principal. Instantaneamente, sabemos que ele está isolado, separado da maior parte do mundo. O plano aberto e distante enfatiza essa reclusão e a solidão é reforçada pelo esquema de cores e pela falta de decoração nas paredes. A pouca iluminação fluorescente disforme sobre os ombros ressalta o estado de espírito e o tom da cena. Por fim, o espaço negativo à direita não apenas enfatiza o isolamento e a solidão, mas também a possibilidade de algo estar prestes a acontecer. (BROWN, 2012, p.4).



Figura 1: Plano de Embriagado de Amor

Fonte: imagem capturada pelo autor

O quadro é primeiramente delimitado através do plano. O plano cinematográfico é a menor parte da linguagem do cinema. Há também outras características dessa linguagem ligadas ao roteiro e a narrativa, mas aqui estamos preocupados com a linguagem visual,

É útil pensar na “construção” de uma cena. Como criamos cenas um plano de cada vez, podemos considerar que estamos montando os elementos que produzirão a cena. Se pensarmos numa linguagem do cinema, esses planos são o vocabulário; a

maneira como nós os editamos juntos seria a sintaxe.(BROWN, 2012, p.17).

A noção de plano, que está dentro do quadro fílmico, até então foi vista nesse texto como estática, porém ele apresenta questões ligadas ao tempo como “ movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens.” (AUMONT, 1995, p. 39). E para expandir a noção de plano, uma definição de Aumont, definição essa um tanto quanto delicada que é mais cômoda para a produção em set, diz que:

Na maioria das vezes, o plano define-se implicitamente (e de maneira quase tautológica) como ' qualquer pedaço de filme compreendido entre duas mudanças de plano'; e é de certa forma por extensão que falaremos, na filmagem, de 'plano' para designar qualquer pedaço de película que desfila de modo ininterrupto na câmara entre o acionamento do motor e sua parade (AUMONT, 1995, p. 40).

Portanto, a definição de plano para o digital e também para película, na gravação, pode ser descrito como o acionamento do botão de gravação e seu desligamento, essa seria uma definição mecânica de plano.

Há três tipos de contexto em que o plano é utilizado relacionado a estética do cinema: tamanhos de plano, plano fixo ou em movimento e o plano como unidade de duração. Para a análise, das obras, o autor focou nos tamanhos de planos e em frames de plano, uma analogia ao plano fixo, ao quadro pictórico. Tal escolha se dá pelo *frame* ser estático e então ajudar na semelhança para melhor comparação.

A decupagem se define, classicamente, de acordo com enquadramentos possíveis de um personagem ou de um espaço (plano geral): “Aqui está a lista geralmente admitida: Plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado, primeiro plano e close up.” (Aumont, 1995, p. 40). Então, precisamos saber que ele delimita o enquadramento, no tamanho, assim como quadro pictórico delimita sua imagem de acordo com o tamanho de sua tela:

Uma vez desfeito o enquadramento da pintura, aparece a borda da tela, o limite material da imagem: o quadro limite. Limite físico, esse quadro é também e sobretudo limite visual da imagem; ele regula suas dimensões e proporções; rege também o que chamamos de composição (AUMONT, 2004, p.113).

Portanto, a definição mecânica de plano é mais palpável para o set, a hora de gravar. Buscamos ficar com a que nos aproxime com a ideia de enquadramento e dimensão. De uma forma mais estética o plano é o janela para o espectador, o enquadramento, o ponto de vista

segundo Philippe Dubois: “[...] o plano é o “fiador” do universo fílmico concebido como totalidade intrínseca. Em outros termos, o plano é também aquilo que funda a ideia de Sujeito no cinema” (DUBOIS, 2004, p. 75).

Outra questão é a da composição presente no quadro. Através de regras regidas anteriormente ao cinema, o Diretor e o DF, organizam o espaço e os personagens, de uma forma coerente para o espectador situar-se na trama, que segundo Brown tem como fundamento regras do design:

Por meio da composição, informamos, informamos o público para onde olhar, o que olhar e em que ordem olhar para os elementos. O quadro é fundamentalmente um design bidimensional. O design 2D orienta os olhos e direciona atenção do espectador de uma maneira organizada, que transmite o significado que você deseja passar (BROWN, 2012, p.38).

O olho humano é ferramenta que aprecia a harmonização das massas visuais, do peso da perspectiva, do afastamento do centro ou dos centros, assim para o olho, no que diz respeito a composição, Aumont cita Arnheim que

[...] faz da composição uma questão de centralização, de constituição de centros visuais na tela pintada: é a interação dinâmica, e até mesmo conflitante, desses centros entre si e também com esse centro “absoluto” que é o sujeito espectador que cria, que é, diz Arnheim, a composição. (Arnheim, APUD, AUMONT, 2004, p.113).

Ao começar a pensar nesse mapa visual ao qual o espectador estará fadado a percorrer, elementos como “Tamanho, forma, ordem, dominância, hierarquia, padrão, ressonância e discordância.” (BROWN, 2012, p.38), são organizados de tal forma a criar uma imagem agradável e harmoniosa, já que:

A Natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude [...]. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994, p.94)

No entanto não é tão simples assim, e podemos citar o casos de desenquadramentos por fazer da sua borda uma forma de orientação diferente da organização padrão de grid, não é simétrico nem assimétrico, afastando o quadro fílmico de seu valor de janela, o desenquadramento realiza o paradoxo de separar o filme do seu fora-de-campo

O que faz do desenquadramento algo diferente de uma descentralização, o que permite fundar sobre ele uma estética é que ele transforma o equilíbrio clássico entre as funções do quadro: é menos a hipotética e sempre frágil presença das personagens na borda do quadro do que o caráter ativo, resoluto, marcado dessa borda que conta, ou seja, a ênfase dada ao quadro como limite e, sobretudo, como operador teórico. (AUMONT, 2004, p. 131).

Analisar certos princípios básicos de organização visual, ligados à composição, nos ajuda a desvendar significados que os artistas escondem atrás de suas imagens, alguns desses conceitos básicos “[...] se aplicam a todos os tipos de design visual, seja em cinema, fotografia, desenho ou pintura. Esses princípios funcionam interativamente em várias combinações para adicionar profundidade, movimento e força visual aos elementos do quadro.”(BROWN, 2012, p.39). Esses elementos são: “[...] unidade, equilíbrio, tensão visual, ritmo, proporção. Contraste, textura e direcionalidade.” (BROWN, 2012, p.39).

As formas geométricas e suas variantes, também são fortes aliados da organização visual, por direcionarem nossos olhos, construindo na mente dos espectadores caminhos a percorrer nos planos e cenas, tais são elas: “linha, linha sinuosa, triângulos composicionais, horizontais, verticais, diagonais, a linha do horizonte e o ponto de fuga, a margem do quadro, quadro dentro de quadro, quadro equilibrado e quadro não equilibrado, espaço negativo e positivo.” (BROWN, 2012, p. 45). Sobretudo o quadro dentro de quadro, o sobreenquadramento, revelando uma característica variante da centralização,: “Um quadro dentro do quadro, seria a definição mínima: uma janela, uma porta, em geral uma arquitetura quadrada”. (AUMONT, 2004, p. 126). Como o vidro do carro de Marion Crane em *Psicose* (1960) servindo como intermediário entre o olhar da personagem e o do espectador. Fato é, o do quadro dentro de quadro, que se apropria muito do pictórico, sobretudo em Hopper, nos remetendo a ideia de centrípeto/centrífugo num mesmo quadro

Alguns quadros são dotados de um elemento interessante a mais: um quadro no quadro sob a forma de uma janela que nos permite avistar o exterior, por exemplo em *Vento Nocturno* (mais evidente no desenho preliminar), *Interior no East-side*, *Onze Horas da Manhã*, ou no último quadro de Hopper, *Mulher ao Sol* (1961, pág. 55)” (KRANZFELDER, 2006, p.53).

Geralmente, ainda que da maneira mais breve possível, o espectador percebe a imagem plana fílmica de maneira semelhante ao real: na forma tridimensional apesar de a imagem ser bidimensional. Esse fenômeno de impressão de realidade ocorre, segundo Aumont (1995), pela ilusão de movimento e na ilusão de profundidade. Nos atemos a ilusão de profundidade por ser a ilusão de movimento o que distingue e separa cinema de pintura. A

profundidade de campo é de certa forma percebida por dois motivos: por razões técnicas e pelo olhar do espectador, Brown explica que:

Muitas forças visuais contribuem para a ilusão de profundidade e dimensão. Na maioria das vezes, elas se referem à maneira como a combinação olho/cérebro humano percebe o espaço, mas algumas delas também são históricas e culturais – como espectadores de filmes, todos nós temos um longo histórico de formação visual, construído a partir de tudo que vimos antes. (BROWN, 2012, p.41).

As forças visuais que compõem essa ilusão de profundidade, e elas não são exclusivas do cinema porém o cinema contribuiu para evoluíssem, são basicamente segundo Brown: “sobreposição, mudança de tamanho, localização vertical, localização horizontal, perspectiva linear, escorço, chiaroscuro e perspectiva atmosférica.” (BROWN, 2012, p.42). Além desses elementos, também há nitidez da imagem fílmica, que depende de alguns fatores técnicos como quantidade luz que entra pela objetiva e distância focal, deixando-a ou não com uma certa profundidade de campo, ou seja, “a imagem fílmica é nítida em toda uma parte do campo, e é para caracterizar a extensão dessa zona de nitidez que se define o que se chama de profundidade de campo.” (AUMONT, 1995, p. 33)

Uma técnica que é usada há séculos por diversos artistas na área da composição é a regra dos terços. A regra dos terços consiste em:

[...] começa dividindo o quadro em três partes. Ela propõe que um ponto de partida aproximado e útil para qualquer agrupamento composicional é posicionar os principais pontos de interesse na cena em qualquer uma das quatro intercessão das linhas internas” (BROWN, 2012, p.51).

A capacidade das imagens de dizer algo a mais do que parece mostrar de imediato, ou seja, um significado implícito através de símbolos ou referências denomina-se metáfora visual. Brown, exemplifica, a grosso modo, como “[...] pense nela como a capacidade de ler nas entrelinhas” (BROWN, 2012, p.68), e ainda podemos citar o exemplo de Brown quando descreve a cena do Filme Amnésia (2000), usando Polaroid, preto e branco e cores para construir uma metáfora para a transição de tempo:

[...]o flashback prolongado (que se move para a frente no tempo) é mostrado em preto e branco e o presente (que se move para trás no tempo) é contado em cores. Essencialmente, são duas partes da mesma história, com umas delas se movendo para a frente e outra contada em ordem inversa. No momento em que elas se conectam, o preto e branco muda lentamente para o colorido. O diretor Christopher

Nolan alcança isso de uma maneira sutil e elegante mostrando a revelação de uma fotografia em Polaroid (BROWN, 2012, p.68).

O quadro permite o espectador ir para dentro ou ir para fora, é a porta de entrada e de prolongamento do filmico, para o imaginário filmico.

Cineastas, os que dão uma importância decisiva a filmagem, sempre souberam: o quadro se define tanto o quadro se define tanto pelo que ele contém pelo que ele exclui. E é também neles – Rivette, Rouch, Straub-Huillet - , que, no interior do cinema moderno, encontraríamos os estilos, a um só tempo, mais atentos a mil nuances, aos mil detalhes do campo, e mais deliberadamente vulneráveis às proezas do fora de quadro. (AUMONT, 2004, p. 136).

O fora de campo, o caráter centrífugo do quadro, leva o espectador a usar sua imaginação, junto com componentes presente no quadro, assim como centrípeto o arrasta de volta para o quadro, criando uma espécie de “viagem” mental do espectador por diversos campos do imaginário e do visto no quadro.

2.2 A Luz

A luz no fílmico é produzida por luz natural ou artificial, com dificuldades variadas em sua manipulação. A luz pictórica é produzida através de pigmentos e da consideração de claro e escuro que há em cada cor. O que importa aqui é o efeito que causa para atmosfera e estética da imagem. No entanto, um ponto de divergência entre o fílmico e o pictórico quanto a origem da luz em cada arte, que para Aumont: “Partimos do material, e começar falando da luz é, apesar de tudo, revelar uma escolha, a do cinema, já que a luz pictórica é sempre a ideia de uma luz. Só que é primordial em pintura não é a luz e sim a cor.” (AUMONT, 2004, p. 181).

O fato é que no pictórico o pintor possui uma maior liberdade para brincar com a profundidade e nitidez da imagem por ser capaz de na pintura, o flou, em particular, tem um valor expressivo que se pode usar a vontade. Já no cinema questões como quantidade de luz, distância focal, objetiva, entre outros interferem na nitidez da imagem e conseqüentemente na sua profundidade de campo. No entanto existem casos especiais

De fato, essas observações devem ser duplamente temperadas: - em primeiro lugar, porque os pintores do Renascimento tentaram codificar o vínculo entre nitidez da imagem e proximidade do objeto representado. Conferir, principalmente, a noção de “perspectiva atmosférica” em Leonardo da Vinci, que leva a tartar as distâncias como levemente nebulosas; em seguida, porque, inversamente, muitos filmes usam o que se chama às vezes “flou artístico, que é uma perda coluntária do foco em todo quadro ou em parte dele, para fins expressivos. (AUMONT, 1995 p.33)

A tonalidade é o elemento que engloba o claro e o escuro de uma imagem, ele é controlado a partir de três maneiras “controle de reflexão (direção de arte), controle de incidência iluminação⁵ e exposição⁶ (ajustes de câmera a lente)” (BLOCK, 2010, p. 127). Hopper utiliza-se da “luz mais crua, as sombras mais escuras e direção do raio visual é inclinada para cima”(KRANZFELDER, 2006, p.32).

Dessa forma, o importante para nossa análise é a incidência luminosa e a exposição. No entanto, Aumont é rígido quanto ao fato de que a luz é um ponto que afasta o cinema da

⁵ “Nesse caso, a escala de cinza é controlada pela quantidade de luz que incide sobre os objetos que estão na imagem”(BLOCK, 2010, p. 130).

⁶ “Esse tipo de controle é menos seletivo que o controle da reflexão ou incidência. Quando o obturador da câmera ou abertura [...] da lente é ajustado, a imagem toda fica mais clara ou mais escura”(BLOCK, 2010, p. 131).

pintura ao constatar “[...] que ela ainda está por demais em conexão com as origens fotográficas do cinema, evoca sempre, por demais uma natureza do filme” (AUMONT, 2004, p. 190). Portanto, para o autor desse artigo, o que importa é seu efeito, o da luz, sobre os objetos e personagens, que no caso está relacionado com o efeito do claro e o escuro, criando a noção de volume, com a ausência ou presença de cor, técnica criada por Leonardo da Vinci

Italiano para luz (chiara) e sombra (scuro, mesmo raiz do Latim para obscuro), chiaroscuro, ou graduações de luz e escuridão [...], estabelecem a percepção de profundidade e criam foco visual. À partir do momento em que lidar com a luz é um de nossos maiores trabalhos, essa é uma importante consideração em nosso trabalho.” (BROWN, 2012, p.44)

A luz no fílmico não se limita a uma só utilidade. Ela pode ser manipulada a fim de exercer mais de uma função. Seu emprego se distingue em três categorias segundo Aumont: simbólica, dramática e atmosférica.

A função exercida pela luz como simbólica está ligado ao sobre-humano, ao transcender. Materializa-se de um ponto “divino”, sem origem, sobretudo na pintura, como o raio concedido a Maria pelo Espírito Santo. No cinema ela é mais suave como em “Fausto, de Murnau, deve reduzir a luz a significar um vago princípio do Bem (com duas ou três exceções, é verdade, notadamente a cena na igreja , o esplendor da Eucaristia)” (AUMONT, 2004, p.173).

A função dramática talvez seja aquela que possua mais peso na construção cênica. A luz pode se fazer presente no ambiente, nos personagens e suas delimitações e profundidade de campo, na forma de salientar os objetos. Diferente do raio divino de luz do simbólico, o dramático dá a verossimilhança como em todos os pintores do claro-escuro, juntar-se ao gesto para atingir a eloquência retórica perfeita, como em Caravaggio, ou designar, indexar as zonas sensíveis do quadro, como em Ronda noturna ou em La Tour. Para o cinema, esse tipo de luz torna única certas partes da imagem e das cenas, de forma que exalta certo tipo de elementos

Cita-se, com frequência, o trabalho de Billy Bitzer para Griffith, e é verdade que ele já comporta mais ou menos todos os aspectos do trabalho dramático da luz no cinema. Os famosos planos de Pippa Passes são sobre tudo destinados a salientar o angelismo da personagem Pippa, produzindo, ao mesmo tempo, um espaço luminosamente incerto flutuante, adequado à atmosfera poética que deve aureolar todo o filme. (AUMONT, 2004, p.174)

No entanto, houve muitas dificuldades relacionadas a questão da iluminação, sobretudo no que diz respeito a iluminação denominada “chapada”, ou seja, sem contrastes. A

solução adveio com a utilização de lâmpadas Kliegl além dos spots de arcos de carbono advindos do teatro e lâmpadas oriundas do exercito chamadas lâmpadas-tochas, “graças às quais o vulgar cameraman tornou-se diretor de fotografia, depois de aperfeiçoá-las” (AUMONT, 2004, p.174).

Por último há a luz atmosférica, que para pintura, alguns chamam de nomes de pintores tais como Rembrandts ou Lorrains, uma luz que levará a apreciação de conjunto do quadro, banhar o quadro em zonas ou inteiro como quando “ Lorrain jamais representa diretamente o sol, mas, torna-se mestre, reconhecido como tal, na figuração da difusão da luz solar, na representação de atmosferas características dos momentos do dia e das estações” (AUMONT, 2004 p.175). Assim nascem as denominações, oriundas então da pintura, ao qual o cinema chama a alguma dela de iluminação “à la Rembrandt”, sobre luz difundida, expressão utilizada no meio de cineastas russos e alemães de 1920 e 1935. Assim surgindo outros tipos de tratados sobre a força e a amplitude da luz difundida, uma delas do russo Vladimir Nilsen, que nada mais é que um sistema que será adaptado posteriormente por Hollywood criando assim uma de suas inúmeras fórmulas industriais

“o processo de construção da luz e da composição tonal”: primeiro, exposição da forma do objeto. Ou seja, sistematicamente, acentuação deste ou daquele aspecto do dito: *e.g.* tratamento em volume ou tratamento em aplainado; segundo, exposição da textura do objeto: “uma superfície desigual, rugosa, revela sua textura quando é iluminada por uma luz intensiva, direta; um metal polido, em compensação, exige uma luz suave, difusa”; terceiro, fixação da tonalidade geral da imagem, de sua atmosfera. Tudo isso sabiamente calculado em função da distribuição luz/sombra e da maior ou menor direcionalidade da luz (AUMONT, 2004. p.176).

De forma prática a luz pode se classificar, denominar de algumas formas, são classificações que criam terminologias empregadas para se trabalhar a luz na gravação. Em termos de qualidade há a luz suave⁷ e a dura⁸. A luz principal⁹ vem acompanhada de luzes de preenchimento¹⁰ e ou luz de contorno¹¹. E a contraluz¹², muito usada em filmes noir. Aqui o

⁷ Luz de uma fonte de grandes dimensões que cria sombras suaves ou mal definidas (se suaves o bastante), ou nenhuma sombra. A luz do céu em um dia nublado vem de muitas direções e é muito macia (BROWN, 2012, p. 109).

⁸ Luz do Sol ou outra pequena fonte de iluminação, como um Fresnel, que cria sombras nítidas e bem definidas. Mesmo uma 10K grande ainda é apenas uma pequena fonte de luz em relação ao tema que está sendo iluminado (BROWN, 2012, p. 109).

⁹ A luz dominante sobre pessoas ou objetos. A luz “principal” em uma cena (BROWN, 2012, p. 108).

¹⁰ Luz que preenche as sombras não iluminadas pelas luz principal. A iluminação é as vezes descrita em termos da *relação entre a luz principal e a luz de preenchimento (key/ fill ratio)* (BROWN, 2012, p. 108).

¹¹ Uma luz de contorno (rim/ edge/ kicker light) é uma luz por trás que ilumina o contorno do rosto de um ator

autor apresentou as mais usadas na direção de fotografia, no entanto podemos encontrar mais tipos de iluminação cinematográfica, como as luzes práticas¹³.

Portanto a luz e sua capacidade de criar o contraste entre o claro e o escuro será a ferramenta a ser utilizada para desconstruir a metáfora visual do fílmico e do pictórico, como no caso da pintura de Caravaggio, O chamado de São Mateus. Nesse caso uma fonte de luz única e principal vindoura da janela envolve os estudantes. A luz simboliza a presença da sabedoria e as sombras compõem o espaço negativo, aquele que simboliza nesse caso a ignorância



Figura 2: O Chamado de São Mateus

Fonte: www.auladearte.com.br¹⁴

No caso cinematográfico de um plano de *Cidadão Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941), o raio de luz representa assim como o raio de luz em *O chamado de São Mateus*, uma esperança, o conhecimento, que o livro pode trazer para desvendar os segredos de Kane,

no lado do preenchimento (o lado oposto à luz principal). Muitas vezes, uma luz de contorno define o rosto tão bem que uma luz de preenchimento nem mesmo é necessária. Esse tipo de luz não deve ser confundido com uma contraluz, que em geral cobre os dois lados igualmente (BROWN, 2012, p. 108).

¹²Luz que incide em uma pessoa ou objeto vindo por trás e de cima. Uma luz de contorno pode ser adicionada para separar do fundo o lado escuro de um rosto ou objeto, ou compensar a falta de luz de preenchimento nesse lado. Frequentemente, a contraluz pode ser superexposta e mesmo assim parecer adequada em fita ou película.

Às vezes também chama de *luz de cabelo* ou *luz de ombro*. (BROWN, 2012, p. 108).

¹³ Adereços de iluminação “reais”, isto é, que fazem parte da própria cena - lâmpada de mesa, luminária no chão, arandelas etc. (BROWN, 2012, p. 109).

¹⁴ http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/images/caravaggio/Caravaggio_23.jpg

permeado por sombras e silhuetas dos personagens, essa contraluz, que torna os personagens silhuetas representa sua incerteza quanto ao que está contido no livro.



Figura 3: Plano de Cidadão Kane

Fonte: Imagem capturada pelo autor

3. O pictórico e o fílmico – Análise dos *frames* do filme *Amor à Flor da Pele* e obras de Edward Hopper

Nesse capítulo, analisou-se *frames* do filme *Amor à Flor da Pele* com quadros do pintor Edward Hopper através de características que os assemelham, empiricamente percebidas, como luz, enquadramentos e contexto cênico. O pintor Edward Hopper, muitas vezes foi considerado um grande admirador do cinema, sofrendo influências dessa arte e transpondo-a, principalmente no que se diz respeito ao ponto de vista e ao *voyuerismo* presente em suas obras, cabendo citar Ivo Kranzfelder

Mas os Hopper não iam somente ao teatro, gostavam igualmente de cinema. Sabe-se pouca coisa sobre o assunto, a não ser que Hopper teria apreciado o filme de Jean-Luc Godard, <<O Acossado>> e que no decorrer de uma entrevista, ele manifestou a sua admiração pelos cineastas franceses. O paralelo entre os seus quadros e os filmes de série negra de Hollywood, ou os de Alfred Hitchcock, é evidente, bem como as influências recíprocas (prováveis) (KRANZFELDER, 2006, p.29).

Hong Kong, 1962. É nesse contexto que a trama de *Amor à flor da Pele* se inicia. O crescimento populacional misturado com a industrialização e seu consequente crescimento econômico mal estruturado fez com que muitas pessoas precisassem alugar quartos em casas de outrem. E é justamente em torno de dois casais que sublocam quartos em apartamentos vizinhos que é construído *Amor à Flor da Pele*: um caso de amor entre dois dos cônjuges acaba por aproximar as partes traídas, no caso a sra Chan (Maggie Cheung), uma secretária, e o sr Chow Mo-wan (Tony Leung), um jornalista, em um caso de amor platônico, que para o autor se concretiza mas que não fica explícito ao espectador.

O ambiente fílmico é ilustrado por uma atmosfera que remete ao capitalismo como estilo de vida e ao consumo de bens materiais, e isso se nos aparece nas relações que os personagens travam com seus empregos e seus vizinhos, sempre adquirindo produtos industrializados, de forma corriqueira e sem críticas quanto a isso, influenciados pelo simples ato de adquirir, gerando uma espécie de vazio, caracterizado por momentos de devaneios e solidão assim como em Hopper: “Esse gênero de situação no qual os personagens estão concentrados numa ocupação determinada ou em si mesmos é muito frequente em Hopper” (KRANZFELDER, 2006, p.41). Como nas horas de refeição os personagens principais muitas vezes dispensam o convívio social para comerem alimentos processados e vendidos prontos, como ao irem comprar macarrão e arroz pronto num mercado próximo de sua residência e voltarem para seus minúsculos quartos para fazerem sua refeição. Tais fatos são temas fulcrais

de obras de Hopper: “As representações da realidade experimental moderna de Hopper são, além disso, caracterizadas por uma tensão visível entre os símbolos e os ideais da sociedade de consumo, por um lado, e por outro, as fantasias e ambições individuais neles projectadas pelo observador.” (RENNER, 2003, p. 86)

A Sra Chan e o Sr Chow começam contato por causa de sua desconfiança: o homem convida a bela vizinha para um jantar de modo a tentar descobrir algo e eles, juntos, acabam por ter certeza de que estão sendo traídos. A partir daí, desde que os amantes estão viajando, os dois começam a passar cada vez mais tempo juntos e o que era formalidade acaba dando lugar a sentimentos profundos porém contidos: "Não seremos iguais a eles" diz a sra Chan em determinado momento ao sr Chow, claramente restando seu amor por não querer repetir os atos de seu marido.

As figuras 4 e 5 se assemelham fortemente. É difícil até começar a escolher as características quase equivalentes entre elas. Claramente vemos os dois casais entediados, sem ao menos cruzarem os olhares. A composição deles em quadro, cada personagem numa ponta e num reposteiro diferente, indica o desgaste emocional que os aflige. O espectador mais uma vez vê a cena na forma de quadro dentro de quadro: a figura 5 na moldura de uma janela e na figura 6 com as sombras de alguma espécie de mobília. As sombras leves - a luz em ambas as figuras é suave - em seus rostos realçam o caráter austero de suas fisionomias rígidas, retrados como “[...] menos indivíduos do que espécimes colocados em determinada situação, testados para ver como se comportam” (KRANZFELDER, 2006, p.102). Na figura 5, o que se passa é o seguinte: o Sr Chow e a Sra Chan encontram-se enclausurados por não poderem sair do quarto pelo fato de temerem o que os vizinhos pensariam caso os visse juntos, por serem casados com outros conjugues, apesar de não serem amantes carnis. Eles então, esperam que os vizinhos terminem seu carteadado que parece não ter fim. Já na figura 6, no interior, vemos um homem sentando numa poltrona a ler o jornal. À direita, uma mulher bate com ar sonhador numa tecla de piano. O tédio assim se instaura junto com uma atmosfera opressora, apesar de serem cenas banais, e Erwin Panofsky discorre sobre isso da seguinte maneira: “Aborrecemo-nos quando não sabemos de que estamos à espera. Na maior parte dos casos, isto não é anda mais do que a expressão da nossa falta dos casos, isto não é nada mais do que a expressão da nossa falta de profundidade ou a da incoerência” (PANOFSKY, 1992, p.127). O enquadramento fechado e a distância do espectador dos personagens causam um efeito de ansiedade. O fator centrípeto do quadro é bem forte nas duas figuras, porém há o fator centrífugo, que pode ser observado pelas molduras, na figura 4 pela janela e na figura 5

pela moldura sombreada.



Figura 4: Quarto em Nova Iorque (*Room in New York*, 1932) Edward Hopper

Fonte: domtotal¹⁵



Figura 5: Plano do filme *Amor à Flor da Pele*

Fonte: imagem capturada pelo autor

¹⁵ http://domtotal.com/img/noticiaMarcos/35_196.jpg

Nesse plano de *Amor à Flor da Pele*, figura 6, a Sr Chan – que olha para sua inquilina quando esta a chama enquanto ela está a contemplar olhando para fora em direção ao espectador (*voyeur*)- encontra-se enquadrada dentro de outro quadro, característica corriqueira nos quadros de Hopper, como observa-se em *Vento Noturno*, figura 7. As duas personagens estão olhando para espaços indefinidos e com um olhar de rara intensidade. O fato das personagens estarem concentradas sobre si mesmas acentua o caráter do espectador como *voyeur*, reforçado pelo quadro dentro de quadro, que abre a janela para o mundo. Ao mesmo tempo que o espectador contempla as personagens como centro do quadro, também deixa seu imaginário fluir para o fora-de-campo determinado pelo olhar das personagens, remetendo a ideia de centrífugo/centrípeto. Apesar de ser noite em *Ventos Noturnos*, o exterior está claro contrastando com o interior das paredes com sombras escuras semelhante a figura 6, só que com a nitidez do plano, que está contrastada: ao fundo desfocada e a primeira camada focada, por uma fonte de luz difusa advinda de luzes práticas do abajur atrás da personagem.



Figura 6: Plano do filme *Amor à Flor da Pele*

Fonte: imagem capturada pelo autor



Figura 7: Vento Noturno (*Evening Wind*, 1921) Edward Hopper

Fonte: pbs.twimg.com¹⁶

Aqui, figura 8, lembramos diretamente de *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, EUA, 1954) e todo o seu *voyeurismo*. *Prédios de apartamento*, 1923, tem um olhar todo cinematográfico, Hopper mantém a perspectiva original do prédio, além de reforçar o caráter instantâneo, característica fotográfica. Uma criada cuidando da casa, é isso que se vê. Na figura 8, assim como na figura 9 outro caso de quadro dentro de quadro, além de uma certa distância da cena, o que contempla ainda mais o papel do espectador como *voyeur*. No entanto a composição da figura 8 é descentralizada e a da figura 9 centralizada. Na figura 9 a Sr Chan acompanha seu marido, distante e infiel, no que o espectador só sabe que é um jogo de cartas pelo diálogo porque não lhe é permitido ver o carteadado. O contraste de sombras e luz também difere mas causam o mesmo efeito: o de separação do exterior com o interior onde os personagens estão. No interior da figura 8 as sombras são mais realçadas do que o exterior enquanto na figura quarto o interior é iluminado deixando as sombras para as "bordas do quadro". Criando um efeito "singular fenómeno de distância e de aspiração que, nas obras de Hopper, fascina e, ao mesmo tempo, perturba." (KRANZFELDER, 2006, p.55).

¹⁶ <https://pbs.twimg.com/media/CQcJgA1WoAACgAp.jpg>



Figura 8: Prédios de Apartamento (*Apartment Houses*, 1923) Edward Hopper
Fonte: warburg.chaa-unicamp.com.br¹⁷



Figura 9: Plano do filme *Amor à Flor da Pele*
Fonte: imagem capturada pelo autor

Essas duas cenas de afeto entre os casais é reforçada pela oposição da luz e das sombras. A luz transforma as duas cenas públicas em cenas íntimas, apesar de serem em

¹⁷ <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/3-37.jpg>

lugares externos, uma luz drâmática que envolve e delimita os personagens, assim como suas emoções. Esse fato se dá pela forte sombra que circunda a varanda na figura 10 e área externa na figura 11, enquanto que os personagens estão iluminados permeados pelas sombras, esteticamente cria-se a noção da textura presente, pdeomso quase sentir a aspereza da parede de pedra da figura 11 e o fino vestido das moças. Além disso, as roupas das personagens femininas criam grande tensão sexual, por serem justas e torneadas, além das sombras em forma de fenda nas portas na figura 6 se relacionarem com as roupas da personagem de rosa de forma a significarem a genitália feminina. As sombras nas paredes na figura 11 indicam um lugar restrito para os personagens onde podem se sentir a vontade, longe dos vizinhos bisbilhoteiros. Outro fator que compõem a cena para fortalecer essa intimidade e agrupamento é o fato de não possuir elementos que levem o espectador para o fora-de-campo, a sombra emoldura e fecha assim o quadro.



Figura 10: Noite de Verão (*Summer Evening*, 1947) Edward Hopper

Fonte: obviousmag¹⁸

¹⁸ http://obviousmag.org/archives/uploads/2011/06/27/edward_hopper_summer-evening_20110627_03_bo.jpg



Figura 11: Plano do filme *Amor à Flor da Pele*

Fonte: imagem capturado pelo autor

Os fatos que ligam esta dupla de imagens é interessante, primeiramente porque se passam ambas em um hotel. Na figura 13, a Sra Chan reflete sobre a partida de seu *affair*, Sr Chow que a convidou para partir com ele, para Singapura. No quadro de Hopper, figura 12, o reposteiro sugere uma janela que não se vê, e também não se sabe a fonte de luz, remetendo quase a uma luz atmosférica, difusa pelo ambiente, ou até mesmo uma luz simbólica por não sabermos sua origem. Hopper nos mostra o quotidiano nesse quadro, onde o quarto de “[...]hotel simboliza também a mobilidade, a viagem, a velocidade, os transportes modernos, temas que Hopper, de resto já tratou amplamente” (Kranzfelder, 2006, p.48). A personagem da figura 12 tem seu rosto nas sombras enquanto a da figura 13 iluminada por luzes práticas advindas de abajures, diferença que mostra que a do quadro fílmico sofre já a do pictórico “[...]há uma reacção emocional d a personagem representado em relação ao objecto cujo conteúdo, ou significado, escapa ao espectador, enquanto que o rosto retrado por Hopper nao exprime qualquer emoção” (KRANZFELDER, 2006, p.48).



Figura 12: Quarto de Hotel (Hotel Room, 1931) Edward Hopper
Fonte: bloglado.wordpress.com¹⁹



Figura 13: Plano do filme *Amor à Flor da Pele*
Fonte: imagem capturada pelo autor

¹⁹ http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos_upload/2010/06/129_1334-quarto.jpg

Na Figura 14, o Sr Chow desce as escadas para ir buscar macarrão, de um ponto de vista de cima, assim como na figura 15, na qual um homem solitário, marcado pelo sombreamento assim como o Sr Chow é representado, anda em direção ao fim do quadro respectivamente. O contraste entre sombra e luz é muito forte e ambas as figuras, conotando um caráter excêntrico e misterioso, para as obras, além do uso do hachurado na figura 14 através das linhas. As relações de equilíbrio são o ponto forte do enquadramento, levando o olho do espectador para a ação dos personagens com muita sutileza. A ação dos personagens de estarem próximos a sair do quadro nos dá a noção de centrífugo, contudo a noção de centrípeto está também presente. Os espaços vazios e isolados criam tensões que se expressam criando a impressão do silêncio e solidão, gerando uma reação à realidade social. Sobre *Sombras Noturnas* cabe citar Renner:

Mas também as suas vistas pictóricas que parecem acidentais têm a sua expressão característica - conscientemente no que refere a sua composição, inconscientemente quanto à sua força sugestiva. O modo de perspectivar os seus quadros, e *Sombras Noturnas* (pág. 31) é o primeiro modelo, mostra repetidamente que estes quadros foram pintados a partir de um ponto de vista que procura formas de expressão para ele próprio, em vez de descobrir algo que se lhe opõe. Nesta óptica, a maneira de pintar de Hopper confirma a sua orientação para Edgar Degas e sua ideia de transformação do real, por meio da pintura, através da força da imaginação e da memória (RENNER, 2003, p. 86).

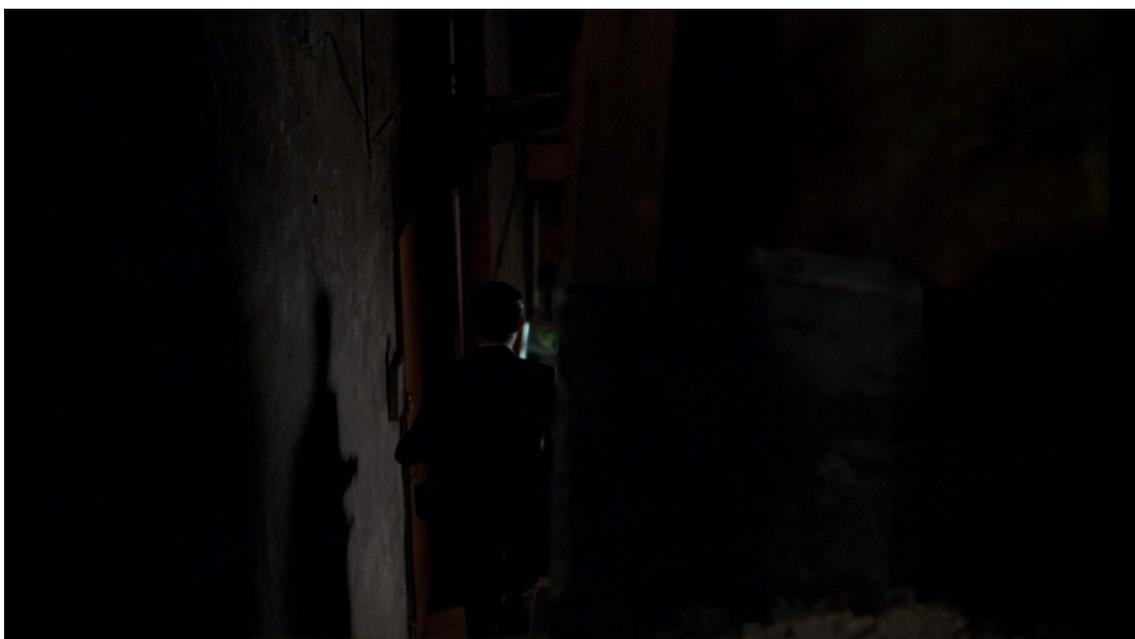


Figura 14: Plano do filme *Amor à Flor da Pele*

Fonte: imagem capturada pelo autor

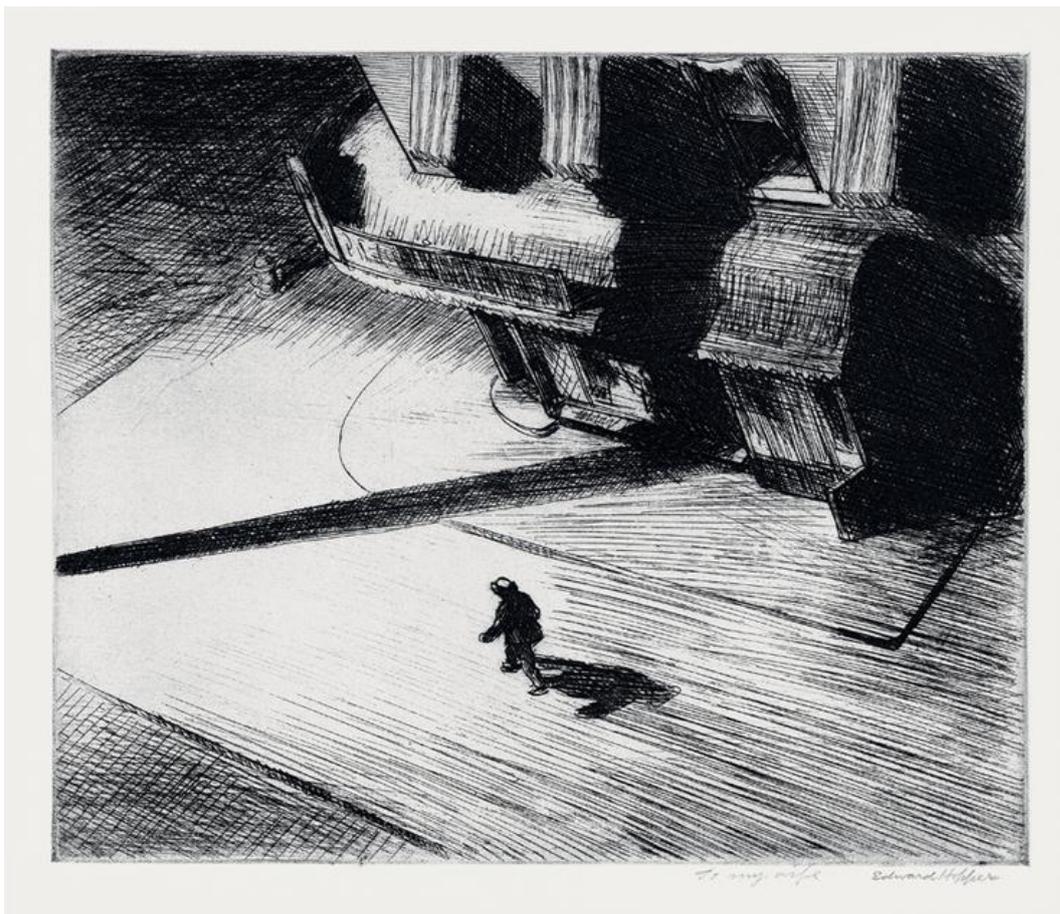


Figura 15: Sombras Noturnas (Night Shadows, 1921) Edward Hopper

Fonte: artemazeh.blogspot.com²⁰

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista as discussões propostas nesta pesquisa, sobre a influência do pictórico no fílmico, conclui-se que foram encontradas características, sobretudo no que diz em relação ao quadro quanto a questão do quadro dentro de quadro, composição de personagens, centrífugo/centrípeto, relações de perspectiva; e numa menor escala o caso da luz, porém não menos importante já que essa observação trouxe a discussão sobre a diferença entre a luz na pintura e no fílmico, engrossando o conhecimento adquirido pelo autor durante a pesquisa. Além dessas questões técnicas e estéticas, percebeu-se uma forte relação no que se diz ao tema dos quadros pictóricos de Hopper com o fílmico de *Amor à Flor da Pele*, quanto a transformação do banal em poesia visual, através de transformação do real por meio dos símbolos usados.

No entanto notou-se também a influência do fílmico no pictórico, em pontos de

²⁰ <http://artemazeh.blogspot.com.br/2013/09/edward-hopper.html>

vista usados por Hopper de caráter cinematográfico, nos levando a discussão da importância de uma maior estudo nas academias entre essas duas artes.

O diálogo entre estética e técnica, contribuiu para esclarecer que o cinema não é pode ser sustentando apenas por um mais sim pelo entrelaçamento anteriormente pensado, analisado e praticado dessas duas vertentes, para não constituir a mera reprodução automática de obras, nivelando a diferença e negando a unicidade da arte.

Refências Bibliográficas

AUMONT, Jacques; etall. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1994

BROWN, Blain. **Cinematografia: Teoria e Prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

BLOCK, Bruce. **A Narrativa Visual**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Cosac Naify, 2004.

KRANZFELDER, Ivo. **HOPPER**, visão da realidade. Germany: TASCHEN, 2006.

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: SENAC, 1999.

RENNER, Rolf G. **HOPPER**. Germany: TASCHEN, 2003.

Referências Filmográficas

Psicose. Direção Alfred Hitchcock. EUA, 1961. 109 min.

Amor à Flor da Pele. Direção Wong Kar Wai. Hong Kong, 2000. 98min.

Janela Indiscreta. Direção Alfred Hitchcock. EUA, 1954. 102 min.

Cidadão Kane. Direção Orson Welles. EUA, 1941. 119 min.

Embriagado de Amor. Direção Paul Thomas Anderson. EUA, 2002. 97 min.