

O caminho para lá do Calvário.

Elucubrações sobre arte, percepção e interpretação a partir da obra de Bruegel, o Velho

Joana Antunes¹

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Grupo de Estudos Multidisciplinares em Artes do
Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Património

RESUMO

Assumidamente giróvago, este texto parte de um encontro, contínuo e multimediado, com a pintura *O Caminho para o Calvário* de Pieter Bruegel, o Velho e duas das obras que nasceram a partir da compulsão da sua análise, o livro de Michael Gibson e o filme de Lech Majewski, ambos conhecidos sob o mesmo título, *O Moinho e a Cruz*. O objectivo desta breve digressão não é dissecar os mecanismos através dos quais a literatura ou o cinema se apropriaram da obra pictórica e a expandiram, mas sim abordar preliminarmente o potencial iconológico da literatura e do cinema para o reencontro do olhar contemporâneo com a imagem do passado, a partir dos tópicos da temporalidade, dos mecanismos de percepção e de visão e da construção dos significados. Partindo da perspectiva da História da Arte, que ancora os caminhos interpretativos dos domínios artísticos aqui em jogo, discutiremos sobre a pintura e o filme, enquanto suportes visuais de uma narrativa alicerçada na análise formal e iconológica e expandida pela literatura.

Tratando-se de uma abordagem digressiva, reflexiva e, até certo ponto, descomprometida com os rigores de um processo investigativo que não é, neste caso, o alicerce que a sustém, as próximas páginas resultam do comprazimento do pensamento sobre o artístico e da degustação, obviamente hedonista, de um momento em que três obras se cruzam para contar, em diferentes tipos de imagens, as histórias uma da outra.

¹ Historiadora da Arte, Joana Antunes é Professora Assistente Convidada da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigadora do Grupo de Estudos Multidisciplinares em Arte do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP-GEMA). Doutorada em História da Arte pela FLUC, com tese intitulada *O Limite da Margem na Arte em Portugal (sécs. XIV-XVI)*, os seus interesses investigativos dirigem-se a áreas como os Estudos Visuais, a Teoria da Arte, a Iconologia, a partir do questionamento dos limites históricos, historiográficos, conceptuais e visuais do artístico. Margens e marginalidade, arte e e imagem, (in)visibilidade e performatividade são alguns dos tópicos que tem explorado a partir da arte medieval e moderna, com vários artigos e comunicações realizados

Em 1564 Pieter Bruegel, o Velho, assinava *O Caminho para o Calvário*², título convencional de uma versão verdadeiramente idiossincrática das tradicionais representações iconográficas da cena em que Cristo carrega a cruz a caminho da crucificação. Também conhecida como *Procissão para o Calvário*, a pintura de Bruegel apresenta-se simultaneamente como uma síntese e uma expansão das muitas cenas que, no decurso da *Paixão de Cristo*, no-lo apresentam como protagonista de um percurso longo e doloroso, numa narrativa visualmente sincopada que corresponde, com frequência, aos *passos* que o crente/observador³ deveria percorrer, através da visão e dos demais sentidos que, através da imagem (artifício de um real ausente), se veriam convocados. Na paisagem bruegeliana, porém, a natureza passa a símbolo e a primeira queda de Cristo transforma-se em súplica do sacrifício do Filho de Deus pela Humanidade e dos flamengos, protestantes sob o jugo espanhol, imperialista e católico⁴, pela sua fé. Diluindo o protagonismo de Cristo entre o cenário anacrónico e convulso do seu próprio tempo, Bruegel cria uma obra composicionalmente centralizada e equilibrada, porém excêntrica e divergente, manipulando tempo e espaço, atenção e percepção, numa fórmula cuja eficácia não só nunca se esgotou, como parece adensar-se a cada novo olhar (e cada nova elucubração) da História da Arte, da História e da Arte.

imagens com tempo

*Perante uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, desde que a desapropriação do olhar não ceda totalmente o seu lugar ao enfatizado hábito do 'especialista'. Perante uma imagem - por mais recente ou contemporânea que seja -, o próprio passado não cessa também de se reconfigurar, pois essa mesma imagem só será concebível a partir de uma construção da memória, senão mesmo do assombro*⁵.

² Possivelmente encomendada por Nicolaes Jonghelinck, a pintura viria a fazer parte das colecções de Rudolfo II, em Praga, acabando por integrar a colecção do Kunsthistorisches Museum em Viena, onde hoje se conserva.

³ Estatutos hoje diferenciados, mas obviamente indissociáveis na História da Arte Antiga, nomeadamente na que respeita a arte de temática religiosa antes da secularização das sociedades contemporâneas.

⁴ A obra de Bruegel cruza alguns dos vectores fundamentais do tempo histórico da vida do pintor, entre a influência do humanismo cristão, dos ideais reformistas e da implementação do Protestantismo e as tensões do domínio espanhol, a partir do governo dos Habsburgos, sobre os Países Baixos.

⁵ DIDI-HUBERMAN, George, *Devant le Temps. Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p.11. No original, "Devant une image - si ancienne soit-elle -, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du 'spécialiste'. Devant une image - si récente, si contemporaine soit-elle -, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise."

Quando colocados perante uma pintura, uma imagem do passado, somos intimados, mais do que convidados, a interpretá-la, a activá-la, a vivê-la. A experiência do museu, da galeria, a experiência do contacto com a pintura - e foquemo-nos apenas neste suporte do artístico - é muito mais do que apenas visual, se entendemos a experiência visual como algo de fundamentalmente passivo, contemplativo, intromissivo. Mais do que absorver a pintura e dialogar internamente com ela, o que fazemos, quando a ela nos prendemos realmente, é devolver-lhe um olhar que não é outra coisa senão projectivo, interpretativo, dramático, cinemático. Este olhar, que não só contempla, não só interroga e não só impõe sentidos, acontece cada vez menos na galeria, no museu, perante a imagem de outro tempo. Este olhar que, acima de tudo, dá espaço, tempo, oportunidade (no fundo, dá margem) à pintura para que nos conte e mostre alguma coisa, é um olhar que consome um tempo que já não temos.

Com a interpelação cada vez mais interactiva e imediata das novas media, que traz consigo a desmaterialização dos suportes do artístico e, sobretudo, da sua mediação⁶, o lugar da pintura, enquanto fonte de entretenimento e enquanto suporte de reflexão e de projecção imaginativa, encontra-se comprometido e quase sempre vedado à arte dita antiga. Hoje, com frequência, só damos tempo à pintura que nos aponta o dedo e nos provoca - a reacção é somática, quase que nem depende de nós - e para aquela que nos agarra pelos cabelos e nos grita aos ouvidos. E há pintura assim. Sempre houve, em todos os tempos, e se muita dela é contemporânea, nada há a estranhar: somos todos, nós e ela, sintomas de um mesmo tempo. Mas há outro tipo de pintura que não é imediata, não provoca, não grita. Há pintura que consome muito tempo. O tempo quotidiano que (não) temos e o tempo que está entre nós e ela própria, que não pára de nos separar, de nos afastar e de nos inquietar.

Para vislumbrar esse tempo longo, antigo e opaco de uma pintura, daquelas que saíram das mãos (tão plurais...) dos *grandes mestres*, daquelas que têm a obrigação de nos dizer algo, talvez até de nos deslumbrar, precisamos de nos dar tempo e de lhe dar tempo. Tempo para a ouvir, para a ver, para viver nela aquilo que nela ela nos deixar viver. Este é, talvez, o tempo que o homem do passado teve para as imagens, as pinturas, as obras de arte, e que hoje já não temos, mesmo que não estejamos a correr apressados para a igreja, o mercado ou a lavoura e estejamos, ao invés, de visita a um museu. Porque a este tempo junta-se um poder da imagem que a imagem, ao multiplicar-se e multiformizar-se, certamente perdeu.

Não é preciso muito, na verdade, para percebermos até que ponto as imagens - e alarguemos aqui o âmbito à sua tridimensionalidade escultórica - foram poderosas até há muito pouco tempo. Para isso, não precisamos (se calhar, nem devemos) de estudar o comportamento do artista, do crítico de

⁶BELTING, Hans, "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 302-319.

arte, do erudito amante de pintura. Basta escrutinarmos a relação dos nossos avós (desde que estes não sejam ou tenham sido artistas, críticos de arte e eruditos amantes de pintura) com as imagens: a forma como as imagens lhes falavam e acenavam dos altares das igrejas; a impressão emotiva que estas lhes deixavam pela sua beleza e inerente bondade (o belo e o bom sempre foram mais do que um enunciado clássico); o som, o movimento, a luz, as narrativas sugeridas e ouvidas e vistas e vividas no contacto com elas. Imaginemos, portanto, esta relação transportada para o século XVIII e para o século XVI e para o século XIV e por aí em diante. O homem do passado viveu num contacto sempre menos frequente e portanto sempre mais intenso com a imagem. Nós, que vivemos hoje imersos em imagens e que já mal as aceitamos sem a dose de realismo e movimento que nos permite dar-lhes tempo e atenção, nós que vivemos na era das imagens a três dimensões e que começamos a acenar convidativamente ao holograma, não podemos, pura e simplesmente, ver a imagem do passado com o mesmo poder de animação (no seu sentido etimológico, que traz consigo a ideia de dar vida, insuflar de vida) de um homem coevo. Não todo o homem, com certeza, mas muitos deles decerto. Por um lado, estamos mais bem equipados, uma vez que a tecnologia alimenta a nossa imaginação com efeitos especiais e mecanismos de apreensão visual fundamentalmente dinâmicos. Mas, por outro, tornamo-nos menos sensíveis à sugestividade de uma imagem bidimensional, inerte, rígida, ou menos comprometida com o realismo e a verosimilhança.

Esta relação com a imagem do passado, que é inevitavelmente tensa, anacrónica, disruptiva, é também, em grande medida, um dos melhores desafios que a Arte coloca à contemporaneidade. Aptos, como estamos hoje, ao diálogo interartístico, à partilha de procedimentos, à performativização plena do fenómeno artístico, deveríamos querer e poder socorrer-nos da elasticidade que este novo posicionamento perante as artes nos oferece. Porque o teatro não vive sem pintura nem a pintura vive sem o teatro. Ou sem a música. Ou sem o cinema. Ou sem a fotografia. Porque os valores pictóricos, plásticos, escultóricos da obra de arte não se encerram mais na cúpula das Belas-Artes, pois deles depende também o teatro, a música, o cinema, a fotografia. Perante a imagem, estamos definitivamente perante o tempo, um tempo por vezes difícil de transpor. Queremos conhecê-la, queremos perceber o que nos conta, por que foi feita, para quem, com que propósito, com que mensagens (mais ou menos) subliminares. Mas olhamos para ela e não há movimento. Não há som. Ninguém nos interpela e ninguém nos responde. Só nós conosco próprios a partir daquela pintura. E se conseguíssemos ouvir os seus personagens? Se os víssemos em interacção? Se aquela pintura deixasse de estar, de repente, contida numa moldura - que serve precisamente para nos recordar do tempo e espaço que nos separa⁷ - e se espalhasse, em sucessão narrativa, dramática, cinematográfica, pelas paredes do museu?

7

Por que vemos o que vemos e como o vemos, é uma questão que necessitamos tanto de nos aplicar a nós próprios, hoje, como ao artista, comitente e observador do passado. Nesta medida, muitas outras áreas do saber passaram a desempenhar um papel fundamental no encontro da História da Arte e, em particular, da Iconologia, com a obra de arte e o diálogo interartístico tem demonstrado um potencial teórico que, sem concorrência ou contradição, permite adensar a sua compreensão e o seu questionamento⁸.

A pintura, por si só, coloca-nos perante inúmeras questões de visão, percepção e visibilidade que, sendo inerentes à nossa relação com o artístico, são também frequentemente relegadas para um lugar periférico, no território das preocupações técnicas, plásticas e teóricas que envolvem a sua análise. É nesta medida que consideramos instrumental, porque simultaneamente problematizador e conciliador, o olhar que o cinema lançou à pintura de Pieter Bruegel o Velho, *O Caminho para o Calvário*, a partir do contributo de Lech Majeswki, com *O Moinho e a Cruz* (2011), partindo por sua vez do livro homónimo de Michael Francis Gibson (1996)⁹.

O enunciado de Gibson, filósofo e crítico de arte, ao explicar a escolha da pintura de Bruegel como objecto da sua própria obra literária, não poderia ser mais esclarecedor: “tem mais de quinhentas figuras, muitas coisas a acontecer ao mesmo tempo, mas todas a partir do mesmo tema”¹⁰. Ora, como apreender, seguir e compreender o percurso, os sentidos individuais e de conjunto de quinhentos personagens numa superfície de 124 x 170 cm?

Esta questão é hoje tão mais importante, quanto a História da Arte, agora também Digital, se vê munida de ferramentas de trabalho que não só não existiam há poucas décadas atrás, como não param, ano após ano, de ver o seu potencial informativo exponencialmente aumentado. Para analisar a pintura, em 2001, Gibson comprou uma reprodução em tamanho real e passou três meses a observá-la meticulosamente com a ajuda de uma lupa. Hoje, é-nos possível consultar, online, com um monitor de boa resolução, uma imagem digital de 3570 x 2597 que nos permite escrutinar cada pormenor. Colocamo-nos, assim, perante um problema fundamental: o do lugar natural da pintura e o das consequentes modalidades de visão sobre ela exercidas.

⁸Cf. ELKINS, James, MCGUIRE, Kristi, et al (eds), *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, New York & London, Routledge, 2013; PURGAR, Krešimir, “Visual Studies and the Pictorial Turn: Twenty Years Later”, *Images. Journal for Visual Studies*, No 2, Center for Visual Studies, 2013, disponível online em: <http://www.visual-studies.com/images/no2/purgar.html> [consultado a 19 de Fevereiro de 2017]; LAGERROTH, Ulla-Britta, LUND, Hans, HEDLING, Erik, *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

⁹GIBSON, Michael Francis, *Le Portement de croix de Pierre Bruegel l’Aîné*, Paris, Noësis, 1996. A edição em língua inglesa seria a de maior impacto mediático, publicada em 2001 sob o título de *The Mill and the Cross* (Lausanne, Acatlos).

¹⁰Entrevista de Dagmara Drazga a Michael Francis Gibson, min. 1:00, The University of Levana Press, disponível em <http://www.the-university-of-levana-press.com/> [consultado a 24 de Fevereiro de 2017]

Perante a constatação de que o visitante de Museu não tem, em condições normais, a menor possibilidade de observar todos os pormenores desta “enorme miniatura”¹¹, cabe-nos perguntar se o seu lugar natural e primeiro teria permitido, ou mesmo potenciado uma observação lenta, atenta e plena ou se, pura e simplesmente, esta nunca foi um objectivo fundamental do pintor e/ou do comitente. Ora, esta parece não ser uma questão difícil de responder, uma vez que a encomenda privada desta obra é conhecida. Assim, à adequação a um olhar individual, capaz de se prolongar no tempo, mesmo que de forma sincopada, e à pertença a um espaço privado, correspondem hoje a disponibilidade a um olhar colectivo, quase sempre breve, mesmo que repetido, e a exposição num espaço público. À intimidade e mesmo à proximidade física do contacto de *um*, o seu possuidor, correspondem os limites e o distanciamento do contacto com os *outros*, que somos todos nós. A questão que resta é, no fundo: até que ponto a reprodução e a lupa ou a imagem digital nos permitem a aproximação ao olhar possuidor e primeiro que terá autorizado a tão pouca tela conter tantos indivíduos, tantas circunstâncias, tantas histórias, unidas numa só?

Com a clareza perspicaz que lhe foi característica e que, até hoje, se mantém inultrapassada, John Berger respondeu incisivamente a esta questão, ainda antes de qualquer uma destas versões de intermediação com a obra de Bruegel se apresentarem aos nossos olhos. Em *Ways of Seeing*, explora a parcialidade e a natureza sempre individualmente mediada do nosso contacto com as imagens do passado: “Hoje vemos a arte do passado como ninguém antes a viu. Hoje apreendemo-la de uma forma diferente”¹².

Hoje, como há mais de quatro décadas, quando a série *Ways of Seeing* chegava às televisões de milhares de expectadores da BBC Two (Reino Unido), as imagens do passado ainda se reencontram connosco através do “olho mecânico” que, “liberto dos limites do tempo e do espaço”¹³ nos oferece, através da câmara e da imagem em movimento, uma forma de ver a arte sempre mediada, sempre manipulada, sempre descentralizadora. Antes dela, “Todo o desenho ou pintura que recorria à perspectiva, fazia do observador o centro único do mundo. A câmara - sobretudo a câmara de filmar - demonstrou claramente que o centro não existe.”¹⁴

A fragmentação de significados que a reprodução da imagem implica, nomeadamente da pintura¹⁵, dá-nos conta das múltiplas possibilidades discursivas e simbólicas de uma obra que não se esgota

¹¹Entrevista de Dagmara Drazga a Michael Francis Gibson, min. 1:24, <http://www.the-university-of-levana-press.com/> [consultado a 24 de Fevereiro de 2017]

¹²BERGER, John, *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1977, p. 16. No original “*Today we see the art of the past as nobody saw it before. We actually perceive it in a different way.*”

¹³BERGER, John, *Ways of Seeing*, p. 16.

¹⁴BERGER, John, *Ways of Seeing*, p. 18. No original “*Every drawing or painting that used perspective proposed to the spectator that he was the unique centre of the world. The camera - and more particularly the movie camera - demonstrated that there was no centre.*”

¹⁵Cf. BERGER, John, *Ways of Seeing*, p. 19.

em si própria, no seu autor, no seu encomendante ou nos muitos (ou poucos) olhos que a contemplaram no seu tempo útil de fruição. Abre-se, assim caminho, à sua recomposição por parte do discurso iconológico, forçosamente informado do ponto de vista técnico e material, histórico, artístico, cultural, ideológico (entre todos os outros que alicerçam qualquer cultura artística), mas também à sua reinvenção por parte de outros processos e suportes artísticos que, constituindo-se ou não como obras teóricas, implicam sempre outros modos de ver.

Perante olhares como os que Gibson e Majewski lançam à obra de Bruegel, a História da Arte não só não se vê desterritorializada como, muito pelo contrário, vê expandidos os seus espaços de actuação. De facto, cada uma destas expressões artísticas recolhe a sua eficiência - no que à relação com a pintura diz respeito - de uma correcta aprendizagem e aplicação das metodologias que a História da Arte criou e foi desenvolvendo para a interrogação da obra de arte e, cada vez mais da imagem, para lá da categorização do artístico. Gibson é, de resto, muito claro ao reconhecer que, entre as várias pessoas que convidou a observarem a reprodução da pintura e a indicar a localização de Cristo, apenas uma foi capaz de o identificar imediatamente: alguém que, por haver estudado História da Arte, sabia que, ao traçar duas diagonais a partir das extremidades do quadro (uma cruz, portanto) encontraria o protagonista na sua intersecção¹⁶.

Neste sentido, também a Iconologia se perfila como via teórica e analítica privilegiada para a descoberta de tudo aquilo que está para lá dos limites físicos, simbólicos e dialógicos do quadro. Cada vez mais distante da aparente fixidez formulaica do método enunciado por Erwin Panofsky em 1939¹⁷ e, ironicamente, cada vez mais próxima da essência epistemológica desse mesmo método, a Iconologia continua hoje a preocupar-se com a devolução da obra ao tempo e contexto da sua criação. Vulnerável, porém, às insuficiências do diálogo entre a imagem e a palavra (que a interpreta), bem como ao anacronismo idiossincrático transportado pelo investigador-intérprete, a análise iconológica beneficia, por vezes, da activação visual e simbólica do seu objecto, para lá dos seus próprios limites teóricos. É assim que *O Moinho e a Cruz* se constitui, verdadeiramente, como instrumento fundamental no reencontro com a pintura:

Trabalhando à margem da ‘moldura’ - entre a obra cinematográfica e a obra pictórica - o filme de Majewski abre um espaço de reflexão sobre o estatuto do artista-humanista enquanto sujeito do discurso visivo, capaz de participar, através da narrativa, na organização das referências culturais da sua comunidade.¹⁸

¹⁶ Entrevista de Dagmara Drzazga a Michael Francis Gibson, min. 1:55, <http://www.the-university-of-levana-press.com/>, [consultado a 24 de Fevereiro de 2017]

¹⁷O dito “método iconográfico”, sumariado por Panofsky na obra *Estudos de Iconologia*, publicada em 1939. Cf. PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*, Lisboa, Estampa, 1995.

¹⁸ZUCCONI, Francesco, “The Mill and the Cross di Lech Majewski. Il film come opera teorica”, *Semiotica delle soggettività*, Aracne editrice, 2013, p. 381-393, p. 385. No original, “Lavorando ai margini della

Trabalhando, todos (Bruegel, Gibson, Majewski) à margem da moldura, todos trabalham sobre uma pintura que só se concretiza fora dos seus próprios limites. E, ao fazê-lo, todos confirmam o veredicto elegíaco de Abraham Ortels, amigo íntimo do pintor: Bruegel “pintou muitas coisas que não podem ser pintadas” (*multa pinxit quae pingi non possunt*)¹⁹. O que está para lá da aparência, da limitada superfície do painel pintado, está no olhar do observador (mais ou menos participante), está na imagem (d)escrita e está na imagem em movimento. Não surpreende, portanto, o sucesso do tríptico formado por estas três obras, com a pintura por painel central, ladeada por dois volantes: livro e filme.

para lá do Calvário

Estar perante uma imagem, nem sempre implica ser convidado a habitar o seu centro, por mais centralizadora que possa ser a intenção do olhar observador. De facto, imagens há que são naturalmente excêntricas, divergentes, feitas de muitos centros ao mesmo tempo ou de nenhum outro centro para além daquele de onde parte o olhar que as concretiza.

A pintura criada por Bruegel para representar (tornar presente) o Caminho para o Calvário é, cremos, fundamentalmente divergente, na medida em que recorre a várias estratégias para desviar o olhar do observador do centro, do essencial, do protagonista. Joga, assim, a vários níveis, com a nossa identificação interpretativa (no sentido teatral) e sujeita-nos a diferentes desempenhos performativos, quase sempre, de forma inconsciente. De facto, se por um lado nos colocamos no papel do encomendante, ao apropriarmo-nos da pintura e ao concedermos-lhe o nosso tempo para sermos capazes de vê-la em acção, de saber o que nos quer contar, por outro lado, este envolvimento com uma narrativa dispersa, fragmentada, individualizada, mas claramente entretecida, leva-nos a assumir o papel dos seus vários personagens. Leva-nos, portanto, a entrar na história, a participar dela, a ser conivente com o olhar divergente e distraído que se entretém com tudo, que olha para tudo menos para Cristo. A multidão distrai-se, diverte-se, tumultua-se, mas não vê Cristo. As suas vidas estão unidas à dele, como numa inescapável teia de aranha, mas ninguém parece aperceber-se disso. E de repente, o próprio observador, que julgava encontrar-se no conforto sempre algo voyeurístico *do lado de lá*, para lá da moldura e da segurança que esta oferece, está já enredado numa trama que lhe revela, a pouco e pouco, o olhar-intenção do pintor.

“cornice” — tra l’opera cinematografica e quella pittorica — il film di Majewski dischiude dunque uno spazio di riflessione sullo statuto dell’artista-umanista in quanto soggetto del discorso visivo, capace di partecipare, attraverso il racconto, all’organizzazione delle coordinate di senso della sua comunità.”

¹⁹ GIBSON, Michael Francis, DRZAZGA, Dagmara, MAJEWSKI, Lech, *Bruegel: The Mill & The Cross*, Lesko, Bosz & Angelus Sileius, 2010, p. 19.

Gibson caracteriza a pintura de Bruegel como “uma enorme miniatura”²⁰ que Majewski, por sua vez, transforma num *tableau vivant*, começando por explorar a ductilidade interartística deste género - misto de representação teatral estática, de pintura e de escultura, tantas vezes registada e fotografia e, claro, em filme - para logo depois a transformar em matéria activa, narrativa e performativa, a partir da recriação cinematográfica do original pictórico. A partir do filme, Majewski dá vida ao quadro, concretizando, a partir do demiúrgico poder da imagem sonora e em movimento, a literalidade do género artístico do *quadro vivo*.

Verdadeira análise iconológica - “obra teórica”, como bem o definiria Francesco Zucconi - *O Moinho e a Cruz* apresenta-nos o antes, o durante e o depois das muitas acções que Bruegel nos sugere na superfície bidimensional do quadro. Esta dimensão temporal do filme, totalizante, é tão mais relevante do ponto de vista da iconologia quanto reflecte e prolonga a temporalidade, contida mas divergente, organizada mas excêntrica, conferida por Bruegel ao seu *Caminho para o Calvário*. Pintado sobre um painel de madeira, de formato rectangular e com a evidente antevisão de uma moldura, este *Caminho*, ou *Procissão*, concretiza-se num quadro. Suporte delimitado e delimitador por excelência, o quadro orienta a visão do observador, enquadra-a, impedindo-a de se dispersar noutros sentidos, para lá da moldura, do limite da pintura e da sua ficção.

Obra delimitada e delimitadora, a pintura de Bruegel é, de resto, cuidadosa e classicamente planeada do ponto de vista da composição. A obra literária (de Gibson) e a obra cinematográfica (de Majewski) demonstram-no na perfeição: Bruegel cria um esquema compositivo claramente centralizado e radiante, tal como a teia de aranha que servirá, ao longo de todo o filme, como metáfora fundamental para o entrelaçamento trágico dos destinos de todos os homens e para a sua fragilidade face à voracidade tenaz e predadora da iniquidade. Mas esta centralização não implica - não num primeiro momento - concentricidade. Porque também Bruegel pretende sugerir-nos um antes, um durante e um depois, ainda que não no-lo possa mostrar sem a ajuda da nossa própria imaginação, da nossa capacidade cinemática de activar as imagens e as acções estáticas que temos perante os olhos, o pintor criará mecanismos de dispersão e divergência.

Em primeiro plano, quatro figuras encarnam uma gestualidade sacralizadora, sancionada pela tradição iconográfica do *Calvário* e da *Piedade da Virgem*. No entanto, nenhum atributo sagrado as identifica, nem há Cruz ou Crucificado que as acompanhe. Para lá do tempo, lento e doloroso, deste grupo protagonista, tudo é confuso e convulso. Entre as manchas térreas e orgânicas do chão, das plantas, das rochas e do vestuário da turba que se move em direcção ao palco (circular, de resto) do sacrifício - ainda que pareça mover-se indistintamente em toda e qualquer direcção - o olhar observador é orientado e, por vezes, pontualmente distraído, por manchas vermelhas e brancas. Vermelhas, as soldados espanhóis que, indomáveis nas suas montadas, substituem os soldados romanos numa encenação contemporânea da execução sumária de um inocente revolucionário.

²⁰ Entrevista de Dagmara Drazga a Michael Francis Gibson, min. 1:24, disponível online em: <http://www.the-university-of-levana-press.com/> [consultado a 28 de Fevereiro de 2017]

Atravessando horizontalmente a composição, numa linha vermelha serpenteante, estes soldados encaminham-nos para o canto superior direito do painel. Brancas, da pelagem dos cavalos, de uma ou outra peça de vestuário e, sobretudo, dos sacos de pano transportados por alguns personagens. Acompanhando a sinuosa linha vermelha, estes pontos brancos condensam-se de forma particularmente tensa em torno de um Cristo que parece não querer ser visto. Prostrado em terra, oculto na sua túnica cinzenta, cor de casca de árvore que ainda é a da sua Cruz (nenhum deles está *nu*), o corpo do Salvador passa despercebido ao olhar que, atraído pela luz, se concentra nas camisas brancas dos carrascos que o rodeiam, para depois ser atirado para um homem de túnica branca, sobre um cavalo branco, que olha no sentido imediatamente oposto ao de Cristo, voltado para o tumulto criado em torno de Simão de Cirene, agarrado à força pelos soldados, que por sua vez faz fugir espavoridos uma série de aldeões, de trouxas brancas às costas. Esta opacidade ou, se quisermos, esta virtual invisibilidade da figura central e protagonista é respeitada por Majewski que, ao longo de todo o filme, nunca permite a exposição do rosto de Cristo, fazendo substituir ao seu necessário protagonismo o do pintor, do encomendante e, em sintonia dialógica com o original pictórico, do observador.

Distraíndo, assim, o observador/espectador do que é essencial - a figura central de Cristo - faz com que ele seja participante na acção, como os demais personagens que, quais figurantes, se dispersam absortos e ignorantes ao sumo sacrifício que se precipita para a concretização. Assim envolvido, o observador-figurante passa também a ser cúmplice, conivente com a cegueira de quem não vê porque não quer ver. Esta digressão, certamente mais meditativa do que culpabilizadora nos seus propósitos, não afasta, contudo, definitivamente o observador do centro. Depois de percorrer todos os espaços, de acompanhar todas as micro-narrativas, de perscrutar a paisagem e a atmosfera, é exactamente para o centro que ele volta, acompanhando, ainda que sempre intranquilamente, o lúgubre cortejo, com Cristo caído sob o peso da Cruz, seguido do trânsito das carroças que transportam o Bom e o Mau Ladrão sobre um pequeno riacho, em direcção ao local da execução.

No canto superior direito, seguindo o caminho sugerido pelos soldados, reúne-se a multidão, espectadora e expectante, para assistir ao sacrifício de Cristo, *o Reformador*, e dos dois ladrões. Erguidas as cruces destes, falta ainda a Cruz primeira, que jaz, a meio do caminho, a meio da pintura e *in media res*, à espera que o observador a encontre e que faça Cristo levantar-se e caminhar, dando curso a esta acção suspensa. Neste mesmo canto, encontram-se também dois tempos, que Majeswki soube extrair à sugestão de Bruegel: o tempo antevisto do sacrifício de Cristo, sintetizado no círculo de pessoas que se juntam no Calvário; e o tempo já consumado do sacrifício de outro homem, sugerido pelo farrapo que pende da roda de tortura, sob o olhar necrolátrico de um corvo. Majeswki fará desta roda a antecipação da morte de Cristo, a partir do castigo, mais doloroso porque gratuito e disruptivo, de um jovem cuja morte a narrativa jamais justifica, ainda que sugira, em surdina: foi um herege. Antevisão, esta morte é, simultaneamente, uma repetição, pois o Cristo de Bruegel (e de Majewski) morrerá há muito, pregado na cruz que o círculo, perfeito também na sua irónica crueldade, anuncia como génese de uma fé partida em dois. Antevisão, o círculo do Calvário de Bruegel é, assim, um antes e um depois da tortura perpetrada na

roda que é, por sua vez, um antes e um depois do martírio oferecido por Cristo à Humanidade. Inextricavelmente ligados, ele e ela (no fundo, todos os homens e mulheres), fazem parte desta teia, deste círculo radiante, deste ciclo ininterrupto.

Mas porque as forças que animam o movimento perpétuo são duas e essenciais, vê-las-emos também compositivamente declaradas na pintura. De um lado, as linhas viçosas do arvoredado enquadram a cidade, símbolo de ordem, banhada por uma luz clara e difusa que envolve, numa brisa, o divino moinho que se ergue, indómito, sobre uma elevadíssima escarpa. Por ser aqui, do lado da vida, da luz, do bem e, porventura, da esperança, que tudo (re)começa, é também este um dos primeiros espaços que Majewski nos introduz, fazendo-nos entrar na intimidade rústica da casa de Deus, sujeita às mesmas cómicas atribuições que a falta de bênção doméstica faz recair sobre todas as casas, de todos os homens. Do outro lado, a roda, as cruces, outras fiadas de rodas de tortura e, bem lá ao fundo, a força apresentam-se como contrapartes negativos da floresta viva: são madeira morta e madeira de morte e anunciam, sob o voo augúrico dos corvos, aquilo que a própria atmosfera, pintada de um céu nebuloso, eléctrico e carregado não faz senão sublinhar: este é o lado do sofrimento, do mal e do fim.

Neste díptico, que convoca os símbolos da *Árvore da Vida* e da *Árvore da Morte*²¹, enunciam-se assim aquelas que serão as metáforas estruturantes da interpretação de Gibson e, sobretudo, de Majewski. Convidado a entrar na ruidosa casa de Deus, o moinho onde o Divino Criador contempla, com zelo artesão, a pureza da sua farinha, alimento do homem e metáfora do seu Filho²², o observador-figurante é também levado até à floresta para acompanhar o cuidadoso e moroso processo de selecção e abate da árvore que virá a ser a cruz de um Cristo sem rosto e que, uma vez impregnada com o seu sangue, virá a ser o Santo Lenho. Árvore de Morte, mas também de Redenção e, por isso, de Vida, ela estará presente ao longo de todo o filme, sob várias formas, assumindo-se como insuspeita protagonista.

Enquanto processo, este protagonismo terá paralelos na forma como Majewski transforma alguns dos personagens mais marginais da pintura em figuras fundamentais ao desenvolvimento da narrativa, ou mesmo como se serve delas como mote para a convocação subtil de outras pinturas de Bruegel. Assim sucede com o casal que, absolutamente excêntrico ao movimento que articula a esmagadora maioria das personagens desta pintura (da esquerda para a direita), se encontra de

²¹Para uma interessante abordagem aos papéis da *Árvore* nas narrativas Cristológicas (e para além delas) ver, por exemplo, BAERT, Barbara, *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden & Boston, Brill, 2004

²²Recordemos o moinho místico de Paulo, invocado na célebra janela anagógica do abade Suger (abadia de Saint Denis, França) e a associação tipológica da moagem do grão e da sua transformação em farinha à passagem do Antigo para o Novo Testamento, com a vinda de Cristo, o Verbo feito carne. Cf. BIDDICK, Kathleen, "Dead Neighbor Archives: Jews, Muslims, and the Enemy's Two Bodies", *Political Theology and Early Modernity* (eds. Graham Hammil, Julia R. Lupton), Chicago & London, The University of Chicago Press, 2012, p. 124-142, p.131-132.

costas para o observador, junto à árvore que delimita o limite esquerdo do painel, subindo por uma vereda com um pequeno vitelo dentro de um carro de cesto. A excentricidade destes dois personagens será transformada, no filme, em absoluto isolamento, pois é sobre eles que recai o mais cru e impune episódio de tortura perpetrado pelos soldados espanhóis. A presença do vitelo, que voltará a surgir ao longo do filme, não só se justifica pela sua tradicional associação à mansidão e ao sacrifício²³, como permite, quanto a nós, uma interessante articulação pictórica e simbólica com a pintura do *Massacre dos Inocentes*. Igualmente transformada por Bruegel numa versão anacrónica do episódio bíblico, a pintura de 1565-1567 mostrava, originalmente, os mesmos soldados espanhóis como mercenários de Herodes, levando a cabo a ordem de executar todas as crianças do sexo masculino e menores de dois anos que se encontrassem em Belém e nos seus arredores. Ao passar para as mãos de Rudolfo II, Imperador Romano-Germânico, o massacre passaria a uma pilhagem de aldeia, sendo as imagens das crianças raspadas e substituídas por animais, dos quais se destaca um pequeno vitelo que uma mulher (mãe) tenta, em vão, proteger. Alusões deste tipo acontecem com frequência, repetindo-se, por exemplo, a partir do minuto 12, quando Majewski introduz uma cena claramente inspirada na pintura *Brincadeiras de Crianças*, de 1560.

Majewski leu, através a intermediação de Gibson, de forma profundamente humana - e adequadamente humanista - a obra de Bruegel. Ao conceder à roda da tortura, que se ergue verticalmente a partir do extremo direito do painel, um sujeito torturado, que, na pintura, se encontra no lado diametralmente oposto ao da roda (no lado da vida), o realizador, pintor e poeta, potencia a identificação entre este homem (anónimo, desconhecido, comum) e o Filho de Deus. Ao submetê-lo ao castigo, morte e exposição, para depois dar lugar à recuperação do seu corpo sem vida, explora as ressonâncias iconográficas da Flagelação, da Crucificação, da Lamentação e do Descendimento da Cruz. No filme, este momento em particular, implica uma densa abordagem iconológica à pintura, pois Majewski, ao focar longamente os rostos pungentes e condoídos dos figurantes - das *outras* pessoas comuns - deixa explícita a intenção do seu resgate moral por parte de Bruegel. Os homens e as mulheres que não acompanharam, sincera e verdadeiramente, Cristo no seu caminho (*iter* doloroso) até ao sacrifício (*locus* terrível de consumação e fractura com a narrativa do homem comum), têm contudo a possibilidade da salvação, garantida pela piedade, pela compreensão final de que alguém acaba de trocar a sua vida pela de todos os outros. Esta consciência, que se intui a partir da pintura e da sua narrativa essencialmente (ainda que disfarçadamente) religiosa, transforma-se, no filme, numa sugestão de empatia humana que é, afinal, a de uma sociedade que sofre em conjunto a mesma ameaça. Assim, a este descendimento da roda, se segue a invocação simbólica do moinho (síntese da composição da própria pintura, metáfora para o inexorável devir dos tempos e destinos humanos sob a vontade Divina), da

²³Além de frequentemente referidos ao longo de todo o Antigo Testamento como animais sacrificiais, os vitelos e demais bovinos, estão também associados ao Inverno e, em particular, ao mês de Dezembro, época de abate dos animais de criação, tal como sugerem as ilustrações do calendário de tradição medieval. A coincidência com o nascimento de Cristo que, em tenra idade, estava já prometido ao sacrifício, ao qual humildemente se submeteria, não será, assim, despidianda.

confissão, da meditação, da dormência e da morte. A *Traição de Judas* (que Majewski nos apresenta a contar moedas, sentado numa cadeira de coro e que Bruegel sugere a partir da longínqua silhueta da forca), o Lava-Pés, a Última Ceia acontecem sob a atmosfera do presságio, que Maria sente já como realidade instalada, ao contemplar da janela a floresta de postes e rodas que sinaliza o Calvário.

O momento de maior aproximação da obra cinematográfica à obra pictórica é, porém, aquele em que se assume o hibridismo do *tableau vivant* anunciado no início, congelando a narrativa para que pintor e comitente, tal como o observador-figurante, possam contemplá-la no momento exacto em que a pintura no-la apresenta: com os dois ladrões, transportados em carroças a abrir a procissão, Cristo caído a meio do caminho, vergado sob o peso da Cruz, sem o auxílio nem a atenção de ninguém, Simão de Cirene arrastado pelos soldados, concentrado nele grande parte dos olhares e o moinho, de pás cruciformes, parado, sem tempo nem movimento.

O carácter estático do filme, no momento em que tudo pára, é também um dos mais interessantes para a percepção da natureza temporal e cinética da pintura. De facto, a sensação de imobilidade, de inacção, de suspensão, tão incómoda quanto uma longa apneia, não tem paralelo na pintura que, sendo bidimensional e necessariamente imóvel, é visualmente activada por mecanismos de observação que ainda respondem ao poder sugestivo do quadro, às estratégias de simulação de movimento, às manipulações dinâmicas das zonas de luz e sombra, de profundidade e de proximidade e, no fundo, ao apelo fluido da narrativa. O *medium* é, aqui, altamente condicionador das modalidades de visão: perante o filme espera-se passivamente movimento espontâneo; na pintura cria-se espontaneamente movimento activo. Apesar de tudo, o filme e a sua temporalidade actuam, neste caso em particular, como propostas deste movimento activo, expansivo, intérprete, que o tempo do observador dificilmente lhe permite criar. Nesta medida, a obra de Gibson surge como um intermediário fundamental, revelando, através da escrita, uma outra temporalidade, mais longa do que a da imediatez com que consumimos visualmente uma pintura ou da entrega dos sentidos a um filme. Fruto de um longuíssimo processo de análise e interpretação, o livro é, também ele, uma outra versão da pintura e uma outra versão do filme, exigindo do leitor um tempo longo, que só a ele caberá gerir. Segundo autor, o intérprete da pintura prolonga-lhe a narrativa, define-lhe as coordenadas simbólicas, identifica-lhe os mecanismos discursivos e as referências pictóricas, ao mesmo tempo que, inevitavelmente, lhe impõe sentidos seus e do seu próprio tempo, subtraindo porventura aqueles que originalmente lhe pertenciam.

interrogações finais

No final, livro e filme, recordam-nos do tempo que não temos, fora do âmbito académico ou no espaço da criação artística, para dar vida às imagens do passado. Pendurado na parede de uma sala de museu, devidamente entesourado, necessariamente emoldurado, o quadro prende-nos por quanto tempo? Quantas narrativas acompanhamos a partir dele? Que diálogo estabelecemos com o autor (síntese do encomendante/pintor)? E, em casa, num espaço que é nosso e onde o quadro se

objectualiza e ao mesmo tempo desmaterializa por via da imagem digital, quanto tempo lhe dispensamos mais? Que margem lhe damos para se prolongar, no tempo e no espaço? Perante estas imagens, a original e a sua fantasmagórica reprodução que, todavia, podemos ampliar, reduzir e manipular à nossa vontade, o que fazemos nós? Por que caminhos seguimos? Subiremos a escarpa impossível do moinho para observar, ao som seco dos tamancos sobre o chão de madeira, o despertar de um Deus Moleiro? Embrenhar-nos-emos na floresta para nos arrepiarmos com o ranger de uma árvore em queda? Daremos ao corvo, empoleirado na roda, a oportunidade de se refastelar com a carne fresca de um desgraçado espancado pelos mercenários de Filipe II? Poremos Bruegel em diálogo esclarecido com o seu encomendante, à margem da imagem naïf do Bruegel Aldeão (*Boeren Bruegel*)? Que faremos no caminho assim aberto para lá do Calvário?