

A “forma panorama” e o desejo de memória e de redimensionamento da originalidade da obra – *O moinho e a cruz*, a partir de Bruegel, de Lech Majewski, e o evento com *As bodas de Canã*, de Veronese, por Peter Greenaway, como estudos de caso

Denise Lopes

Experiências audiovisuais fronteiriças de releituras ou reincorporações de técnicas pictóricas passadas e de práticas apagadas do chamado pré-cinema, possíveis graças a avançados recursos tecnológicos das mídias atuais, acabam por recriar obras e induzir novas relações perceptivas de fruição estética e de construções de subjetividades. Esses eventos imagéticos demandam um espectador altamente ativo, “participador”¹, interator, um leitor-usuário ou usuário-autor, que, imerso, interage com o que o envolve sensorialmente, como que colocado dentro de uma realidade simulada por esses campos de força, e não mais diante de uma imagem que reproduz essa realidade. A experiência-resposta desse usuário-autor ou coautor é o ponto central destas obras.

Nessa busca por um ponto de fuga capaz de produzir novos processos de subjetivação a partir da fruição espectral, as instalações panorâmicas interativas se potencializam. A monumentalidade e multidimensionalidade do ambiente virtual panorâmico respondem a um desejo de memória, de retorno ao passado, a fim de “garantir alguma continuidade” (Huysen, 2000:30) diante da crescente capacidade de compressão e fragmentação do espaço-tempo das novas mídias. Ao mesmo tempo em que questionam a noção de origem e de originalidade, perseguem, em alguma medida, uma nova legitimidade para estas obras desterritorializadas, que teriam perdido suas “auras”, após sucessivos reprocessamentos e transmutações, num emaranhado veloz e feroz de reprodutibilidades múltiplas, ao recorrerem ao passado, como contraponto.

Voltar às formas de representação pictórica de séculos passados, em especial às profundas transformações promovidas pelo pós-Alto Renascimento, expondo e rea-

locando seus estatutos de fundação a partir de possibilidades tecnológicas oferecidas pela atual era da cadeia de silício, possibilita alimentar uma visão de futuro potente, capaz de “estabelecer continuidades entre os múltiplos extratos históricos” (Parente, 2009:23) da trajetória da construção das capacidades enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem, bem como dar visibilidade a manifestações “encobertas e/ou recalçadas” pela forma dominante do que ficou conhecido e institucionalizado como “O cinema”.

As problematizações espaciais da pintura hoje, tanto na “forma cinema”, quanto no que vem sendo identificado como um “transcinema”, cumprem um papel importantíssimo na reinvenção do dispositivo cinematográfico e na atualização da teoria do cinema, incorporando e promovendo releituras do chamado pré-cinema. A contaminação recíproca entre práticas das artes plásticas e do cinema abre outras perspectivas perceptivas. Nessa “situação cinematográfica” (Cruz, 2008:07) – que vem ganhando conceituações diversas, tais como “cinema instalação”, “cinema de exposição”, “cinema de museu”, “cinema expandido”, “cinema ao vivo”, “cinema de artista” – uma nova construção espaço-tempo engendra a possibilidade de um ir através, de um devir.

Casos como o do filme *O moinho e a cruz*, de Lech Majewski (2011), que encena o quadro de Pieter Bruegel (1525-1569), *A procissão para o calvário* (1564) e do evento com *As bodas de Canã* (1562-1563), de Paolo Veronese (1528-1588), realizado por Peter Greenaway, durante a 53ª Bienal de Veneza, em maio de 2009, no refeitório projetado por Andrea Palladio (1508-1580) para o monastério beneditino da ilha de San Giorgio Maggiore, entre muitos outros, estariam nessa salutar fronteira-trincheira das renovações estéticas, impulsionando novas assimilações do espaço-tempo e colaborando para a construção de respostas originais no campo da evolução dos dispositivos imagéticos e da percepção estética.



A Procissão para o calvário (1564), Pieter Bruegel,
Óleo sobre tela, 124 x 170 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.
Fonte: <http://www.artchive.com/viewer/z.html>. Acessado em 28/03/12.



Cena de *O moinho e a cruz* (2011), de Lech Majewski. Fonte: <http://the-tarpeian-rock.blogspot.com.br/2012/02/film-moments-2011-addendum.html>. Acessado em 28/03/12.



Charlotte Rampling em *O moinho e a cruz* (2011), de Lech Majewski. Fonte: <http://the-tarpeian-rock.blogspot.com.br/2012/02/film-moments-2011-addendum.html>. Acessado em 28/03/12.

Enquanto Majewski, se valendo de uma aparente concepção clássica da construção fílmica baseada em planos fixos e longos de D. W. Griffith aliada ao artificialismo mágico apreendido com Georges Méliès, foca lente digital na reprodução mais fidedigna da paisagem ampla e aberta da pintura renascentista de Bruegel, o Velho, a fim de traduzir a narrativa construída por este numa superfície bidimensional a partir da imagem em movimento; Greenaway reconduz² uma obra monumental do pós-Alto Renascimento de cerca de 70 m² (6,77m x 9,94m) ao seu local de origem a partir da animação fragmentada de um *facsimile* deste, lançando mão de múltiplas telas (paredes, claraboias, vitrais), efeitos de iluminação e som (inclusive narrações e diálogos travados entre os personagens pintados), recortes, ampliações, aproximações, texturizações, alternância de cores e tons, transparências e estímulos sensoriais de trevas, chuva, relâmpagos, que teatralizam a pintura, transformando-a num quase filme, com profundidades de campo e perspectivas geométricas que assumem ângulos impensáveis em relação à obra de Veronese, como, por exemplo, num ponto de vista apresentado por de cima da cena pintada, delimitando, entre os mais de 130 agentes do quadro dispostos por planos diversos, lacunas espaciais, obviamente, não percebidas na visualidade corrente da obra, mesmo tendo sido esta concebida dentro das inovações da perspectiva *artificialis* surgida à época.



As bodas em Canã (1562-3), de Paolo Veronese. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese,_The_Wedding_at_Cana.JPG. Acessado em 23/05/11.



As bodas em Canã (2009), por Peter Greenaway. Fonte: <http://places.designobserver.com/feature/the-wedding-at-cana-a-vision-by-peter-greenaway/13198/>. Acessado em 23/05/11.

A partir do entrecruzamento, basicamente, destas duas construções audiovisuais que problematizam um retorno pictórico, propostas por Majewski e Greenaway – um ainda supostamente arrolado à forma cinema, ressaltando aí toda carga purista de idealização desta classificação, já que o cinema sempre foi múltiplo, outro mais próximo do que poderíamos nomear de uma *performance* audiovisual –, podemos aferir como o dispositivo cinematográfico vem se transformando a partir das possibilidades abertas pelas novas mídias e em contaminação com as artes plásticas; em que medida ele é “transhistórico e transmidiático” (Parente, 2009:32); como sua atual reinvenção problematiza seus aspectos conceituais, históricos e técnicos e atenta para o processo de transformação da teoria cinematográfica em curso, em especial a partir das investigações acerca da forma panorama e do desejo de ilusão que remonta à perspectiva renascentista; e, fundamentalmente, como manifestações como essas remetem a um desejo de memória e de redimensionamento e/ou discussão da recorrente noção de origem e de originalidade.



Chuva em *As bodas em Canã* (2009), por Peter Greenaway. Fonte: <http://places.designobserver.com/feature/the-wedding-at-cana-a-vision-by-peter-greenaway/13198/>
Acessado em 23/05/11.

Ao escolherem não aleatoriamente momentos pictóricos de radicais rupturas na construção espacial e recorrerem a práticas da imersão panorâmica – muito usuais no pré-cinema, presentes também na disposição espacial arquitetônica de grandes proporções da pintura de Veronese ou de amplitude perspectiva paisagística de Bruegel – e a tecnologias audiovisuais de ponta para redimensioná-los, Majewski e Greenaway parecem querer chamar atenção para a necessidade de: 1. compreensão do cinema como uma arte do espaço, altamente sinestésica, onde arquitetura, espacialização, temporalidade e movimento se unem; 2. utilização de estratégias e rituais adequados à cada época, em especial frente às novas contextualizações da relação espaço-tempo da sociedade tecnológica de hoje, de percepção diferenciada da arte, de modo a atrair e satisfazer o público, e de contribuir com novos processos de subjetivação; 3. abertura de um possível “diálogo no tempo” das invenções técnicas do cinema a fim de refazer um *continuum* histórico que permita propiciar a emergência de um futuro potente; 4. exposição e rompimento das construções maniqueístas de diferenciações entre pictórico/filmico, virtual/real, cinema/artes plásticas, clássico/contemporâneo, “evitando clivagens e determinismos tecnológicos, históricos e estéticos” (Parente, 2009:23); 5. mostrar como, contra todos os ditames da construção realista da imagem, acontecimentos como estes podem criar uma atmosfera altamente envolvente, verossímil e real a partir de recursos anti-naturais de colocar, ou animar, pinturas em cena no lugar de construções verdadeiras ou de cenários que tentam passar por verdadeiros.

Como vértices analíticos comparativos das criações de Majewski e Greenaway, estão em destaque os recursos da forma panorama, da pintura e do vídeo/digital. Ambas as experiências arroladas como pontos de partida para a análise desejada se utilizam em menor ou maior grau dos recursos pictóricos, sensoriais, imersivos e interativos da forma panorama. Ambos centram suas principais ferramentas narrativas na pintura, em especial nas suas possibilidades de construções espaciais de transformar a superfície plana, bidimensional, numa experiência de fruição tridimensional, seja através da reinserção, a partir de noções arquitetônicas e perspectivas específicas, de um quadro monumental na arquitetura concebida por Palladio para a qual este foi projetado e pintado, seja na reprodução de um tipo de composição do espaço de uma localidade em grande profundidade de acordo com preceitos da pintura de paisagens da época pós-renascentista. Por fim, ambos só conseguem se expressar através de parâmetros pictóricos utilizados no passado das artes plásticas e do cinema graças aos recursos tecnológicos das novas mídias, em especial da linguagem digital.

O panorama, do pré-cinema, patenteado por Robert Barker, em 1787, que tinha na pintura de cidades e paisagens seus motivos mais frequentes, é a interação mais direta para a liberdade estética utilizada tanto por Majewski, quanto por Greenaway, que se auto-intitulando um VJ, encenou o quadro de Veronese dentro de um projeto maior que visa promover visitas a pinturas clássicas renomadas da história da

arte ocidental. Transportar o espectador no espaço e no tempo e colocá-los imersos dentro dos acontecimentos que narram – o calvário de Jesus e a suposta realização de seu primeiro milagre nas Bodas de Canã – é o que Majewski e Greenaway fazem.

Ao se utilizarem de recursos panorâmicos, seja pelas construções que refazem da pintura de Veronese ou pela potencialização do amplo cenário proposto por Bruegel, ambas criações contemporâneas estariam perfazendo um desejo de origem. Pois, segundo Andreas Huyssen, “a busca e o desejo do monumental na modernidade é sempre a busca e o desejo de origens” (Huyssen, 2000:53). Esse desejo, ainda segundo Huyssen, surge no momento em que a compressão do espaço e do tempo beira o limite do insuportável e novas capacidades perceptivas e de apreensão da realidade recuperam formas discursivas do passado e as reinventam. “Uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade social” (Huyssen, 2000:25) estaria empurrando nossa atenção para um “passado presente” e instaurando um processo de “musealização”, tal como apontado pelo filósofo contemporâneo alemão Hermann Lübbe. Greenaway e Majewski estariam apenas percorrendo este caminho e chamando atenção para a teoria de Henri Bergson de que “nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro” (Bergson, 2010:176).

Cabe perguntar, então, de que forma os processos identificados por Lübbe, Huyssen, Bergson e outros estariam na base das construções de Majewski e Greenaway? Como também se essa utilização de obras ou de parâmetros pictóricos de uma época específica, no caso o pós-Alto-Renascimento na Itália e na Holanda, estariam indo ao encontro de uma necessidade do audiovisual “refundar” uma originalidade perdida num emaranhado de rápidas reproduções que se espalham e ganham visibilidades múltiplas pelo fracionado meio eletrônico, como em plataformas do YouTube, por exemplo?

Ao “levar” a pintura mural de Veronese de “volta” à Veneza, ou lançar literalmente luz a esse “retorno”, Greenaway não só refaz o caminho do chamado “declínio da aura” apontado por Benjamin, como remonta em alguma medida o desejo ilusório das primeiras noções de perspectivas impressas pelo movimento renascentista, que tem em Veronese um avançado expoente. Ao “retornarem” a estes dois momentos de fortes construções perspectivas e narrativas, seja pelo rigor no posicionamento piramidal, seja pela abertura do horizonte na paisagem, Greenaway e Majewski estariam tentando de alguma forma recuperar a importância do cinema, da imagem em movimento, como lugar de excelência da capacidade de construção imagética ilusionista e de novos processos de subjetivações. A partir da potencialização de uma imersão participativa nestas importantes obras do passado, os dois diretores estariam ajudando a fundar uma nova visualidade a partir da reconstrução de preceitos visuais instituídos no século XVI. Afinal, até hoje, de alguma forma, “o protótipo

do espaço moderno da visualidade é, como demonstrou H. Damisch, a *tavoletta* de Brunelleschi”³ (Peixoto, 1993:250).

“O gosto pelo grande, nas dimensões e nos temas tratados”, “o realce, a ênfase do olhar” (Aumont, 2004:58) da forma panorama estão presentes nas construções de Greenaway e Majewski, não só pelas pinturas, por si só panorâmicas em seus desejos, ou pelo momento de ruptura de visualidade pictórica que representam, como também na forma de abordá-las. “O verdadeiro início do panorama pode ser lido (...) no *trompe-l’oeil* barroco” (Aumont, 2004:58). O *trompe-l’oeil* é “o denominador comum entre o cinema e a pintura (...) o dispositivo de trânsito, de cruzamento” (Peixoto, 1993:247), elemento presente no quadro de Bruegel, bem como na pintura monumental de Veronese, projetada para ficar a 2,5m² do chão e ao fundo do refeitório longitudinal do monastério de San Giorgio Maggiore a fim de dar ilusão de profundidade à arquitetura de Palladio. Ambas as criações do século XVI parecem querer fundar esse falso-terreno, esse *trompe-l’oeil* a mais, a que Aumont e Peixoto se referem. Majewski e Greenaway estariam através de Veronese e Bruegel reafirmando este desejo perdido.

Ter a pintura como fonte de verdade, como quiseram Majewski e Greenaway, só foi possível por meio da linguagem do vídeo, do digital. Desse “estado”, dessa “forma que pensa” e que funciona para “além da imagem”, como identifica Philippe Dubois o meio digital/videográfico. Ou ainda como afirmou Raymond Bellour, através dessa ponte possível entre campos de forças a princípio antagônicos, que se constroem de forma múltipla, simultaneamente como digitais/contemporâneas e pictóricas/clássicas graças ao recurso midiático do vídeo/digital. As passagens – numa analogia às galerias parisienses do século XIX que estimulavam o *flâneur* – seriam “o caminho do futuro das imagens” (Peixoto, 1993:237). E o vídeo, próprio da modernidade, “o dispositivo que – centrado nos processos eletrônicos – agencia as imagens contemporâneas (...) o anacrônico e o moderno, a superfície e o volume, o estático e o dinâmico, o virtual e o real” (Peixoto, 1993:240). A imagem pictórica do vilarejo, que vive sob constante vigilância de um moinho, produzida por Majewski, ou o milagre da transformação da água em vinho, na celebração de um casamento, seriam representações desses espaços de passagem, desse “entre-imagens”, do *flâneur*, onde os personagens passeiam e se justapõem por “incrustação eletrônica” ou por poderosos efeitos especiais de luz.

Cabe lembrar também que o que é conhecido hoje como “cinema ao vivo”, bem próximo do que Greenaway vem promovendo com suas “visitas” a Veronese, Leonardo da Vinci, Rembrandt van Rijn e outros, propicia experiências artísticas em tempo real que realocam a questão do único na obra de arte, uma vez que cada “evento”, mesmo que com a intenção de se repetir, não deixa registros precisos e jamais poderá ser uma cópia do seu antecessor. Sua multiplicidade de escolhas a cargo de um VJ, no caso o próprio Greenaway, deixa a possibilidade de inúmeras

recombinações de suas imagens a partir de programas computacionais, *laptops* e periféricos, que lançam mão de *loops*, *scetchsh*, composições e efeitos visuais.

Por fim, poderíamos, como Peixoto e Aumont, pensar se a pintura, “referência principal do cinema contemporâneo” não pode “ensinar o cinema a – novamente – ver” (Peixoto, 1993:246). “O arcaico no presente, o artesanal na reprodução técnica, o matemático no cinético. Ela (a pintura) é que permite colocar a questão da unidade da imagem, do seu poder de possibilitar a presença” (Peixoto, 1993:246) ou ser o último reduto de “originalidade” possível para o “cinema” diante da avalanche de *remakes*, reapropriações, releituras... e de difusão destes conteúdos pelas novas mídias. “Nessa defesa contra a reprodução multiplicada e vulgarizada, a pintura representa, então, um autêntico recurso. O último?” (Aumont, 2004:243). Parece, então, instigante e importante pensar em que medida projetos como os de Greenaway e Majewski estariam cumprindo esse papel de “possibilitar a presença” e do que Aumont chama de “necessidade” de o cinema, seja em sua forma mais hegemônica ou mesmo híbrida, “se fazer reconhecer como originalidade, como arte” hoje.

Denise Lopes

Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Notas

1. “Conceito criado pelo artista brasileiro Hélio Oiticica para tornar o espectador parte da obra, que não existe sem a sua participação. Por exemplo, um Parangolé, sem que o participante o veja, é apenas uma capa pendurada num cabide” (Maciel, 2009:17).

2. Em 2007, o evento *Dialoghi di San Giorgio – Inheriting the past. Traditions, shifts, betrayals and innovations* já havia “levado” de volta ao monastério beneditino a pintura mural de Veronese a partir da recriação do que foi chamado de “um segundo original”, a *facsimile on a oneto-one scale*, criado pelo artista britânico Adam Lowe, da Factum Arte, *bureau* especializado na reconstrução de obras de arte, que leva em consideração as nuances de cores e as marcas dos desgastes do tempo. Montado num telescópio móvel, um *scanner* percorreu a tela a uma distância de 8 cm. Depois de vários processos, a cópia física foi recolada no local de onde a tela original foi retirada em 1797 e levada para Paris por Napoleão como butim de guerra. A tela original é a maior em exibição no Louvre e se encontra de frente para a Monalisa.

3. Filippo Brunelleschi (1377-1446), que junto com Leon Battista Alberti (1404-1472), teria “criado” a perspectiva *artificialis*.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana 3. De Michelangelo ao futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.
- CRUZ, Roberto Moreira S. Apresentação. In: *Cinema sim. Narrativas e projeções* (Catálogo exposição). São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. La question du panorama: entre photographie et cinéma. In: *Revue de la Cinémathèque*, n. 4, 1995.
- _____. Movimentos improváveis. O efeito do cinema na arte contemporânea. In: *Movimentos improváveis. O efeito do cinema na arte contemporânea* (Catálogo exposição). Rio de Janeiro: CCBB, 2003.
- GREENAWAY, Peter. *Véronese, The wedding at Cana*. Londres: Charta, 2010.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Trans-cinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- PEIXOTO, Nelson B. Passagem da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1993.
- SHAW, Jeffrey e WEIBEL, Peter. *Future cinema: the cinematic imaginary after film*. Cambridge: MIT Press ZKM, 2003.
- VANCHERI, Luc. *Cinéma contemporains. Du film à installation*. Lyon: Aléa, 2009.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York: Dutton, 1970.

Recebido em janeiro de 2013

Aceito em março de 2013

Resumo

O desejo ancoradouro de memória, diante da crescente compressão do espaço-tempo, e de um possível redimensionamento da originalidade da obra, como consequência do potencial de reprodutibilidade técnica da era digital, são responsáveis hoje por permanentes retomadas de representações pictóricas passadas e do ilusionismo característico da origem do cinema. Como resultado das novas tecnologias audiovisuais, que problematizam a relação entre pintura e cinema, “instalações panorâmicas” privilegiam a imersão e a interatividade com um “participador”, um co-autor. Peter Greenaway e Lech Majewski são alguns dos cineastas que trabalham hoje nessa saudável fronteira, atualizando o dispositivo cinematográfico, especialmente em suas condições perceptivas de fruição estética e de possibilidade de novos processos de subjetivações.

Palavras-chave

Memória; Origem; Cinema; Pintura; Panorama.

Abstract

The longing for a memory haven due to the increasing compression of space-time and the possibility of reconfiguration of the originality of the artwork – as a consequence of the potential of technical reproducibility in the digital age – are currently responsible for permanent reappropriation of past pictorial representations and the illusionism characteristic of the early cinema. As a result of the new audiovisual technologies, which have problematized the relation between painting and cinema, “panoramic installations” privilege immersion and interactivity with a participant, a co-author. Peter Greenaway and Lech Majewski are some of the filmmakers that work nowadays at this healthy frontier, updating the cinematographic apparatus, especially in its perceptive conditions of aesthetic fruition and new possibilities of processes of subjectivation.

Keywords

Memory; Origin; Cinema; Painting; Panorama.