



Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Artes e Tecnologias de Informação
Lisboa

ЖЖЖ

A Procissão para o Calvário

*- a irrupção de uma nova forma de ver o mundo
na perspectiva de Pieter Bruegel, o Velho (1525/30 - 1569)*

ЖЖЖ

ΨΨΨ

Luis Nestor Ribeiro, nº20085000 – 3º Ano / I Semestre / Turma 3N1

Licenciatura: Ciências da Comunicação e Cultura
Unidade Curricular: Intervenção e Animação Cultural
Docente: Prof. Doutor Luis Cláudio Ribeiro
Ramo: Gestão Cultural
Data: 30 de Dezembro de 2010

ΨΨΨ

ÍNDICE

ÍNDICE	2
1. INTRODUÇÃO (x)	3
1.1. objecto de estudo: homem vs. paisagem, na visão de Bruegel	3
1.2. palavras-chave	3
2. ENQUADRAMENTO	3
2.1. enquadramento histórico	3
2.2. o ideal renascentista em Bruegel	6
2.2. a procissão para o calvário (1564)	9
3. CONCLUSÃO (n)	12
4. BIBLIOGRAFIA	15

1. INTRODUÇÃO (N)

1.1. objecto de estudo: homem vs. paisagem, na visão de Bruegel

Pretende-se ao longo destas linhas analisar as principais motivações de carácter histórico, sociológico e religioso que mais vincaram a personalidade de **Pieter Bruegel, “o Velho”**¹ e que estão patentes na sua produção artística, particularmente através de uma observação mais atenta da sua obra **“A Procissão para o Calvário” (1564)**².

Pintor e gravador, presume-se que terá nascido em Breda (1525?/1530), na Flandres. Autor de uma rica obra pictórica, com um grande cunho narrativo documentando costumes de época, é um dos mais representativos pintores flamengos do período *Cinquecento* (1500-1599) do Renascimento³. Foi o primeiro pintor de uma família de artistas que se prolongou por várias gerações. Entre eles, destacam-se os seus filhos Pieter Bruegel, o Novo e Jan Bruegel, o Velho.

Uma das marcas distintivas da sua arte, é a forma como retratou paisagens e cenas campestres com um forte cunho alegórico.

Bruegel morreu no auge da sua produção artística, presumivelmente aos 44 anos de idade, em Bruxelas.

1.2. palavras-chave

Bruegel “o Velho”, Pintura, Arte, Obra de arte, Renascimento, Escola flamenga, Paisagem, Alegoria, Esoterismo, Mundo.

2. ENQUADRAMENTO

*“Toute vue de choses qui n'est pas étrange est fausse.
Si quelque chose est réelle, elle ne peut que perdre de sa réalité en devenant familière.
Méditer en philosophie, c'est revenir du familier à l'étrange, et dans l'étrange affronter le réel”*⁴

2.1. enquadramento histórico

Bruegel após ter sido admitido como mestre na Associação de Pintores de Antuérpia (1551), viajou até Itália com o objectivo de aprender a técnica de pintar dos renascentistas. Decidiu regressar ao país natal em 1553, tendo atravessado a região dos Alpes que o impressionou fortemente, passando a ser um motivo dominante nas gravuras que produziu ao instalar-se em Antuérpia.

¹ Adoptou o sufixo “o Velho” para se distinguir do seu filho primogénito, homónimo, e que também se dedicou à pintura.

² Título original: “*De Kruisdraging (De processie op weg naar Calvarie)*”; em alemão: “*Aufstieg zum Kalvarienberg*”

³ O Renascimento identifica o período da História ocidental que decorre aproximadamente entre os finais do século XIII e meados do século XVII, apesar de não haver um consenso entre os especialistas. A época foi marcada por uma mudança de paradigma em muitas áreas da vida humana, que assinalam o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna. Apesar destas transformações serem bem evidentes na cultura, sociedade, economia, política e religião, caracterizando a transição do feudalismo para o capitalismo e significando uma ruptura com as estruturas medievais, o termo é mais usado para descrever o seu efeito na arte, na filosofia e na ciência. Designou-se como “Renascimento” em virtude da redescoberta e valorização das referências culturais da antiguidade clássica, que nortearam as mudanças deste período, rumo a um ideal mais humanista e naturalista.

⁴ VALÉRY, Paul. (1871 – 1945). *Choses vues*. Paris: Gallimard

Mudou-se para Bruxelas (1563), onde veio a casar com a filha do seu professor Van Aelst, que passou a influenciar o marido na escolha de alguns temas. Nessa altura dedicava-se mais à gravura, o que lhe permitia garantir a subsistência, por ter mais procura no mercado local. Nas telas passou a expor o absurdo e o ridículo, as fraquezas e as loucuras humanas, em composições com motivos satíricos ou moralistas, inspirados em Hiëronymus Bosch (1450-1516), particularmente no tratamento de figuras demoníacas, como em "**Triunfo da Morte**" (1562) e "**Dulle Griet**" (1562).



Triunfo da Morte



Dulle Griet

As telas de Bosch são um repositório dos terrores demoníacos e sobrenaturais que flagelavam as pobres almas pecadoras até à eternidade. Pela primeira vez um artista tinha conseguido dar forma consistente e tangível aos medos que obcecavam o espírito dos homens na Idade Média. Feito só possível de concretizar nesse momento histórico, quando as antigas ideias ainda permaneciam bem vincadas, ao mesmo tempo que o espírito moderno proporcionava ao artista, os métodos adequados para representar o que via e sentia. Ao deixar-se influenciar por Bosch, as personagens das suas telas aumentaram em escala e surgiram também, algumas figuras humanas disformes nas suas composições.

O Renascimento foi um movimento cultural, artístico e científico que emergiu na Europa, no período correspondente entre a Baixa Idade Média e o início da Idade Moderna, do século XIII ao XVI, tendo irradiado a partir de Itália, sendo Roma e Florença os dois polos mais importantes. No campo das artes visuais, uma das suas características principais foi o surgimento da ilusão de profundidade de campo, mediante o emprego pelos artistas da técnica da perspectiva⁵. Cronologicamente, pode ser dividido em quatro períodos: *Duocento* (1200-1299), *Trecento* (1300-1399), *Quattrocento* (1400-1499) e *Cinquecento* (1500-1599).

A maior contribuição da pintura renascentista foi um novo processo de representar a natureza, com o emprego da perspectiva, que permitia reproduzir o real de forma inovadora. Em qualquer superfície plana sugeriu a ilusão de espaço tridimensional, através da aplicação de um conjunto de regras influenciadas pela geometria e matemática. Esta inovação estética provocou um distanciamento radical em relação ao sistema medieval de representação que retratava o espaço de forma estática e com uma hierarquia canónica no seu centro de representação simbólica - as personagens mais importantes tinham maior dimensão numa escala que ia do homem até Deus. A perspectiva subverteu esta norma, estabelecendo um novo paradigma na hierarquia teológica medieval, cujo fundamento era matemático. A linguagem visual formulada pelos pintores renascentistas foi tão bem sucedida que permanece válida até hoje.

Os flamengos estabeleceram relações de proximidade com Itália desde o século XV e que foram bastante intensificadas a partir do século seguinte. Numa Flandres a atravessar um bom período financeiro, a Reforma protestante transforma-se numa força decisiva, com a população local a opor-se à dominação católica do rei de Espanha, Carlos V⁶, provocando graves conflitos que dividiriam mais tarde a região. As cidades comerciais de Bruxelas, Ghent e Bruges, com uma nova classe social emergente, os burgueses, estreitaram os laços comerciais com o norte da Itália. Com poder de compra, encomendaram muitas obras, ou ofereceram residência, a artistas italianos. As reproduções de obras famosas, com o recurso à gravura, eram muito apreciadas.

A nova imprensa descoberta por Gutenberg⁷ encontrou em Antuérpia e Leuven condições ideais para a fundação de grandes editoras.

Ao popularizar a pintura a óleo, a escola flamenga adquire um estatuto próprio no contexto das principais correntes artísticas. Dedicava especial atenção ao pormenor, à forma e à linha, permanecendo fiel aos temas da arte sacra, acrescentando a tradição gótica às inovações maneiristas italianas. Teve em Jan van Eyck, Rogier van der Weyden e Hieronymus Bosch os principais precursores no século XV, e pouco depois, a região produziria um forte contributo criativo para a arte europeia, elevando o paisagismo ao seu

⁵ A utilização da perspectiva como técnica de representação, quer na pintura, no desenho ou na arquitectura revolucionou os processos de representação anteriores, dominados por hierarquias simbólicas, viabilizando um discurso visual linear e coerente. O surgimento de uma nova dimensão, a profundidade, permitiu traduzir a realidade, rompendo com a tradição bidimensional. A perspectiva torna-se assim um instrumento do novo paradigma em que a hierarquia simbólica é substituída pela hierarquia espacial, tornando precisa a observação de dados naturais, tal como se apresentam no processo da visão, diminuindo o fosso entre as descrições textuais e as narrativas pictóricas.

⁶ Rei de Espanha, de Nápoles e da Sicília, dos Países Baixos e dos Romanos, Imperador do Sacro Império Romano, Arquiduque da Áustria, Duque de Milão, de Suábia, de Brabante, de Limburgo, de Luxemburgo, de Carniola, de Caríntia, da Estíria e de Gueldres, Conde de Flandres, da Holanda, da Zelândia, de Ostrevant, de Hainut, de Louvain, de Namur, do Tirol, da Borgonha, de Artois e de Charolais e Landgrave da Alta Alsácia.

⁷ ca. 1439

mais alto nível, principalmente através de Pieter Bruegel, o Velho, Pieter Aertsen e Lucas van Leyden.

A Flandres conseguiu o feito de ser o único país da Europa onde a arte não sucumbiu à crise provocada pela Reforma. As técnicas da pintura flamenga tinham sido aperfeiçoadas e os artistas encontraram uma saída para o seu talento e mestria; em vez de se concentrarem exclusivamente na pintura de retratos, especializaram-se em temas sobre os quais a religião protestante não podia levantar objecções.

Embora sem provas cabais, acredita-se que Bruegel, tal como Bosch, tenham sido membros de uma seita esotérica muito activa na região, conhecida como **Família Caritatis**⁸, que tinha alguma liberdade de acção por não se encontrar numa região de supremacia católica.

2.2. o ideal renascentista em Bruegel

A pintura da última fase de Pieter Bruegel, o Velho, está carregada de um profundo simbolismo místico, matizado com alegorias cujo significado tem sido amplamente discutido, embora de forma diferenciada pelos investigadores.

É um dos primeiros pintores ocidentais a eleger as paisagens como tema central para as suas obras, e não como um mero pano de fundo decorativo. Gostava também de retratar a vida e os costumes dos camponeses, o mundo rural com os seus rituais de aldeia e eventos recorrentes como a agricultura, refeições, rituais, festas, dança, jogos e caça, que representam a emancipação da cultura popular como forma de representação artística no campo da pintura. A sua tela "**Caçadores na Neve**" (1565) é frequentemente citada como prova documental do rigor dos invernos durante a Pequena Era Glacial.



Caçadores na Neve

⁸ **Família do Amor** (der Hus Lieften; der Huis Liefde; Haus der Lieb), fundada por Hendrik Niclaes (c. 1501 - c. 1580) era uma seita que pregava uma mensagem pacífica, mas radical, baseada na ideia mística cristã derivada do apóstolo Paulo, afirmando que uma parte de Deus está em cada pessoa. Estas ideias foram muito bem acolhidas pela elite social, artistas, músicos e homens de ciência. Afirmavam que o mundo era regido directamente pelas leis da natureza e não por Deus, negavam o dogma da Santíssima Trindade, e repudiavam o baptismo. Argumentavam que nenhum homem deveria ser condenado à morte pelas suas opiniões e opunham-se ao uso de armas. Crê-se que por influência do reputado cartógrafo de origem judaica Abraham Ortelius, Bruegel tenha aderido às ideias desta irmandade.

Recorrendo ao perspicaz espírito de observação, associado a uma mordaz crítica aos costumes e tradições, criou algumas das primeiras imagens de protesto social na história da arte. Soube captar um traço da humanidade na sua época, observando os valores humanos na árdua luta contra as adversidades da vida. Como exemplo, refiram-se as telas "**A Luta entre Carnaval e Quaresma**" (1569), sátira aos conflitos religiosos provocados pela Reforma protestante.



Luta entre o Carnaval e a Quaresma

Na vida rústica, a natureza humana estava menos disfarçada e coberta pelo verniz fútil das convenções do que o quotidiano das damas e cavalheiros retratados pelos pintores da corte. Bruegel observava os camponeses porque os rurais eram mais genuínos na forma como posavam e principalmente porque eram pessoas mais afectadas por mudanças sazonais. A observação minuciosa das alterações, operadas na natureza pelas estações do ano, inspirou-o a criar uma série de obras famosas sobre o tema.

Graças à sua apurada atenção e gosto pelo pormenor, muitas das suas obras servem como suporte a estudos de carácter sociológico, tendo em vista caracterizar como é que as pessoas se vestiam, comiam, usavam os objectos, ocupavam os tempos livres e tratavam dos animais domésticos, entre outras ocupações quotidianas. As suas telas desse período funcionam como uma espécie de cápsula do tempo. Em "**Jogos de Crianças**" (1559-60), foram identificados por especialistas, cerca de oitenta jogos e passatempos, protagonizados por centenas de crianças aldeãs que se divertem a brincar à cabra-cega, escondida, eixo, berlinde, malha, etc.

Além do mundo rural, cobriu uma vasta gama de outros temas: sátiras sociais, citações bíblicas, parábolas de Cristo, o esoterismo e a mitologia, como são os casos de "**O Alquimista**" (-), "**Paisagem com a Queda de Ícaro**" (1558) e a "**Torre de Babel**" (1563)



O Alquimista



Paisagem com a Queda de Ícaro



Torre de Babel

Bruegel pintou a maioria dos seus quadros na década de 1560, na mesma época em que o austero e intolerante Duque de Alba⁹ (Espanha) foi destacado para os Países Baixos.

2.2. a procissão para o calvário (1564)

A pintura em tela montada sobre madeira foi criada por Pieter Bruegel, o Velho, em 1564. Pertence ao acervo patrimonial do **Kunsthistorisches Museum em Viena** e possui as seguintes dimensões: 124 X 170cm.



A Procissão para o Calvário

É a maior tela conhecida do pintor. Nela o artista optou por ilustrar um tema de inspiração bíblica, com um forte simbolismo, revelando-se como um mestre da condição humana. Os principais motivos e linhas de força da pintura propõem-nos uma interpretação segundo o sentido convencional de leitura (*esquerda > direita*). Aplicando um referencial de tempo a este eixo horizontal, a procissão teve início num passado (*esquerda*) e caminha para um devir situado à direita (*monte Gólgota*). A diacronia é reforçada pelo facto de estar bom tempo de um lado e pairarem nuvens cinzentas sobre o futuro.

O artista elege como cena principal, a via dolorosa de J.C. a caminho do Calvário, numa paisagem ampla, povoada com centenas de figurantes, a maioria dos quais actuam como se estivessem numa feira de diversões ou num ritual de inspiração carnavalesca, em vez de uma solene ocasião religiosa. As pessoas estão vestidas com o guarda-roupa da época, o que nos transmite a ideia de o pintor nos querer remeter para algum evento da sua contemporaneidade, e não para a era de J.C.

Em segundo plano e ao fundo, podemos observar Jerusalém com uma arquitectura distintamente flamenga. À direita eleva-se o monte Gólgota, sendo a imagem dominada ao centro pela presença de um rochedo encimado por um moinho de vento, tão característico

⁹ Nessa época, a república holandesa tornou-se uma potência mundial, com um grande poderio naval, ao beneficiar de um crescimento económico, científico e cultural sem precedentes, no qual a comunidade de judeus expulsos de Portugal desempenhou um papel de relevo, reunindo-se regularmente na *Esnoga* de Amesterdão. Os Países Baixos pertenciam ao império espanhol, mas o crescente descontentamento das elites locais, devido à elevada tributação, desemprego e temores de perseguição católica contra os calvinistas motivaram uma forte oposição, esmagada pelo Duque de Alba em 1567, através de uma política intolerante e de terror.

dos Países Baixos. Este elemento vertical estabelece de forma bem vincada, a fronteira no eixo diacrónico horizontal.

Note-se a insignificância de Cristo no meio da multidão e a colocação de Maria e seus acompanhantes num primeiro plano rochoso, atemporal, deliberadamente afastado dos dramáticos acontecimentos que ocorrem atrás deles, como que a afirmar que eles são tão humanos como os restantes figurantes, daí que estejam retratados à mesma escala. As pessoas vivem na ignorância das leis naturais que regem o mundo. Nem a presença da Sagrada Família oferece uma possibilidade de libertação das consequências dessa opressão que impera sobre a humanidade, numa composição circular, como a roda da fortuna.



Pormenor de *A Procissão para o Calvário*

No alto do rochedo, as pás do moinho giram incessantemente. O vento sopra, a roda gira, e o gigantesco carrossel da vida move-se sob forças invisíveis, as leis do cosmos. O caminho para o calvário é traçado numa composição circular e temos a impressão de que todo o quadro, no qual está incluído o incidente do transporte da cruz, representa a roda da vida, inspirada no tema da filosofia perene¹⁰ e do eterno retorno. Um moinho que gira em torno de um eixo que representa a Terra gravitando debaixo do céu.



Pormenor de *A Procissão para o Calvário*

¹⁰ A ideia central da *Filosofia Perene* afirma que a verdade metafísica fundamental é una, universal e perene, e que as diferentes religiões constituem distintas linguagens que expressam esta verdade única.

As execuções públicas eram um acontecimento público muito frequente no século XVI, especialmente na Flandres, que vivia um período tumultuoso devido às guerras religiosas. Bruegel mostra um Cristo escondido e colapsado sob o peso da cruz. Perto dele, seguem algemados numa carroça, os dois ladrões que serão executados a seu lado. Empunham crucifixos e fazem confissões aos padres encapuzados que os acompanham ao calvário. A multidão é absolutamente indiferente à miséria dos condenados e os carteiristas aproveitam a aglomeração para espoliarem os mais distraídos dos seus haveres.



Pormenor de *A Procissão para o Calvário*

No monte Gólgota (literalmente, "lugar das caveiras"), as duas cruzes onde irão ser crucificados os ladrões foram já erguidas e uma cova está sendo cavada para a cruz que irá suportar o corpo de Cristo. Muitos espectadores a pé ou a cavalo convergem para este vórtice horrível, através de uma paisagem pontilhada com forcas erguidas em postes altos. Os restos dos cadáveres mantêm-se pendurados nas rodas e servem de alimento aos corvos que nelas pousam. Alguns farrapos de tecido esvoaçam ao vento.



Pormenor de *A Procissão para o Calvário*

Para muitos espectadores o cortejo é um motivo de folia e divertimento. Os soldados envergando fardas militares das forças espanholas invasoras, parecem estar a discutir se autorizam que alguns populares ajudem J.C.



Pormenor de A Procissão para o Calvário

O fascínio macabro pela morbidez de uma execução. Um cenário trágico, de tortura e sofrimento, que exercia na população uma atracção sinistra. Era assim que Bruegel interpretava a ocupação dos Países Baixos pelos destacamentos militares comandados pelo prepotente Duque de Alba.



Pormenor de A Procissão para o Calvário

3. CONCLUSÃO (η)

Segundo Kant¹¹, na sua obra “**Crítica da faculdade do juízo**”, o juízo estético de que algo é belo, nunca pode ser provado. Para assumirmos uma posição crítica a respeito do Belo, devemos ser orientados pelo poder de julgar. A questão básica que sustenta essa

¹¹ KANT, Immanuel (1724-1804)

formulação crítica a respeito do Belo é: existe algum valor universal que conceitue o Belo e que reivindique que outras pessoas, a partir da minha apreciação de uma forma bela da natureza ou da arte, corroborem essa posição? Ou então somos obrigados a admitir que todo o objecto que julgamos como sendo Belo, decorre de uma avaliação subjectiva?

“Tendo-nos empenhado em demonstrar o que a beleza não é, resta-nos investigar, pelo menos com igual atenção, em que ela realmente consiste. A beleza causa uma impressão profunda demais para não depender de algumas qualidades positivas. Dado que não é produto de nossa razão, uma vez que se trata de uma impressão sem nenhuma conotação utilitária e até mesmo nos casos em que não se pode perceber utilidade alguma, uma vez que a ordem e o método da natureza geralmente diferem muito de nossas medidas e proporções, devemos concluir que a beleza consiste, na maioria das vezes, em alguma qualidade dos corpos que age mecanicamente sobre o espírito humano, mediante a intervenção dos sentidos”¹².

Como podemos analisar o fenómeno que explica o nosso sentido do gosto? Se fizermos uma experiência com vários indivíduos a quem propomos a observação de uma obra artística, notamos que as impressões causadas serão as mais diversas. Então chegaremos à conclusão de que a observação atenta e avaliadora de uma obra de arte, somada às diferentes opiniões que foram apresentadas pelos indivíduos, nos dá margem para afirmar que o gosto tem que ser discutido. **Para Kant o gosto deve ser discutido**, na medida em que representa uma reivindicação para tornar universal um juízo subjectivo. Em Kant, o Belo "é o que agrada universalmente, de forma autónoma, em relação a qualquer preconceito". Não existe uma definição exacta acerca do Belo, mas sim um sentimento de que é universal e necessário.

O poder de julgar, inerente a todo o sujeito, é universal e consagra o juízo estético, de ordem especulativa. Portanto a enunciação crítica a que Kant se refere, diz respeito às possibilidades e limitações das faculdades subjectivas que agem sob princípios formulados e que pertencem à essência do pensamento.

Vem esta reflexão a propósito da obra de arte que escolhi como tema de análise para este trabalho. Reconheço que exerce um fascínio sobre mim, pela forma como a composição está organizada, pelo simbolismo do tema, pelos pormenores que vão sendo descobertos e que suportam uma narrativa. Observa-se atentamente o quadro e, de repente, constatamos que somos absorvidos por uma história, interpretada pelos personagens retratados e que nos transmitem mensagens que eu consigo descodificar. Essa mediação é bem-sucedida porque a obra e o seu tema despertam em mim questões para as quais possuo uma experiência e mundividência que possibilitam interpretar e perceber o contexto da obra. No entanto, para sustentar que gosto verdadeiramente da obra, estou perante uma interacção sujeito-objecto unicamente mediada pelo meu juízo estético, que logicamente não é comum a qualquer outro indivíduo. Nesse aspecto particular, gostar é algo de pessoal e intransmissível. No caso em apreço, a única coisa que posso discutir são os critérios que me levaram a gostar especificamente desta obra artística e encontrar uma analítica que os fundamente.

¹² BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus - Editora da Universidade de Campinas. 1993, p. 118.

E então o que é a obra de arte? Como é que uma coisa se pode transformar em arte? Estas duas perguntas são fundamentais quando analisamos o fenómeno artístico. Afinal, não podemos falar de arte, sem nos remetermos à própria essência da obra de arte. Heidegger¹³ sugere-nos que, para se encontrar a verdadeira natureza da arte, devemos procurar a obra real e perguntar à obra, o que é, e como é. A resposta é que toda a obra tem um carácter de “coisa”. Para se descobrir a origem da obra de arte é necessário que, antes de tudo, se compreenda o que a “coisa” é, e o que não é. Parece óbvio o que é. Para o que não é, são necessárias três qualificações: conhecer as diferenças entre a mera coisa, as propriedades da coisa e a obra:

“Uma simples coisa é, por exemplo, este bloco de granito. É duro, pesado, extenso, maciço, informe, rude, colorido, ora baço, ora brilhante. Tudo o que acabamos de enumerar podemos encontrar na pedra. Tomamos assim conhecimento das suas características. Mas as características indicam que é peculiar à própria pedra. São as suas propriedades. A coisa tem-nas. A coisa? Em que pensamos quando nos referimos aqui à coisa? Manifestamente, a coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através da qual somente surge o todo. A coisa é, como todos julgam saber, aquilo em torno do qual estão reunidas as propriedades.”¹⁴

A pedra é desprovida de mundo. A forma como entendemos o mundo decorre do nosso olhar natural sobre as coisas. A obra de arte instala um mundo. Um mundo não é a simples soma de todas as coisas existentes, conhecidas ou não. Heidegger afirma que o mundo é muito mais do que o visível. O mundo é aquilo a que estamos subordinados enquanto percorremos o caminho entre o nascimento e a morte, indissociavelmente projectados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, aí o mundo mundifica¹⁵. Quando uma obra é exibida, está em movimento para o outro e só assim se realiza, isto porque a obra assim o exige. Há uma exigência da forma que é cumprir-se e para tal ela tem que ser mostrada. A obra exige desde a criação a sua partilha com o outro. Ser obra é levantar um mundo, acrescentando outro mundo àquele que é sensível. “O mundo faz mundo”. Conclui-se que a arte, na sua essência é ela também, uma origem. Ainda segundo Heidegger, origem significa “aquilo a partir e através do qual uma coisa é o que ela é e como ela é”.

Serve esta invocação de Heidegger e as suas preocupações estéticas com a obra de arte, para tentar explicar o efeito que a “**Procissão para o Calvário**” de Bruegel, o Velho, exerce em nós, simultaneamente perverso e redentor. Perverso porque nos remete para a fragilidade da condição humana perante um mundo que a um tempo nos parece esmagar (culpa) mas que depois nos liberta (catarse). É com estes ingredientes que Bruegel, o Velho, construiu o seu mundo, um mundo onde encontramos também o eco das nossas existências. Por conseguinte, podemos afirmar que estamos perante um obra singular que projecta um mundo, com a sua própria metafísica, num tempo sem tempo, num lugar não-lugar, que só pôde ser concebido na mente de quem criou. Compete a nós espectadores, completá-lo. E quem cria, cria mundos, constrói realidades plenas de mundividência.

¹³ HEIDEGGER, Martin (1889-1976)

¹⁴ Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70. 2000, p. 16

¹⁵ idem p.25

4. BIBLIOGRAFIA

- BRAGANÇA DE MIRANDA, J.A. *Teoria da cultura*. Lisboa: Edições Século XXI. 2007.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papyrus – Editora da Universidade de Campinas. 1993
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes. 1999.
- GOMBRICH, E. H.; *A história da arte*; São Paulo: LTC Editora. 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70. 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes. 2003.
- HODGE, A. N. *The history of art*. London: Arcturus Publishing Ltd. 2008.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: I.N. – Casa da Moeda. 1997.
- SANTILLANA, Giorgio. DECHEND, Hertha von. *Hamlet's mill*. New Hampshire: David R. Godine Publisher, 1998.
- Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Depósito Legal n°3357/83. Lisboa: Editorial Verbo. 1983.