

## As paisagens pintadas de *O Moinho e a Cruz* (2012)

### *The painted landscapes of The Mill and the Cross* (2012)

Raquel Assunção OLIVEIRA<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo tem como objetivo entender como se dá a relação entre paisagem e espaço em *O Moinho e a Cruz* (2012), filme dirigido por Lech Majewski que traz um forte diálogo com a pintura, na medida em que é inspirado no livro homônimo de Michael Francis - este que, por sua vez, relaciona-se diretamente com o quadro *A Procissão para o Calvário* (1564), do pintor holandês Pieter Bruegel, o Velho. Para o estudo, nos auxiliarão, dentre outros autores, os trabalhos de LEFEBRVE (2006), sobre paisagem e cinema, e de DELEUZE e GUATTARI (2007), com os conceitos de liso e estriado. Observaremos como as relações entre paisagem e espaço são postas e buscaremos entender como tais relações, ao colocarmos em contraste o filme de Lech e o quadro de Bruegel, promovem estriamento ou alisamento dessas paisagens e espaços.

**Palavras-chave:** Espaço. Paisagem. Cinema. Lech Majewski. *O Moinho e a Cruz*.

#### Abstract

This article aims to understand the relationship between landscape and space in *The Mill and the Cross* (2012), a film directed by Lech Majewski that brings a strong dialogue with painting, as it is inspired by the book by the same name of Michael Francis - who relates directly to the painting *The Procession to Calvary* (1564) by the Dutch painter Pieter Bruegel the Elder. For the study, will assist us, among other authors, the work of LEFEBRVE (2006), on landscape and cinema, and DELEUZE and GUATTARI (2007), with the concepts of smooth and striated. We will observe how the relations between landscape and space works and we'll try to understand how these relations, by contrasting the film of Lech with Bruegel's painting, promote striation or smoothing of these landscapes and spaces.

**Keywords:** Spaces. Landscape. Cinema. Lech Majewski. *The Mill and the Cross*.

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE.  
E-mail: assuncaoaraqueloliveira@gmail.com

## Introdução

Não é de hoje que o cinema e a pintura dialogam entre si. A relação entre a arte pictórica e cinematográfica é verificada desde os primórdios do cinema, e nesse sentido há um notório exemplo da retroalimentação entre ambas, uma ressignificando a outra. Trata-se do filme de Ken Jacobs *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969), experimento fílmico inspirado no filme homônimo de Billy Bitzer, que data de 1905. Neste último há a representação visual da cena retratada numa gravura de Hogarth de 1733 (*The Southwark Fair*) - esta que, por curiosidade, também traz desenhada a cópia de uma gravura ainda mais antiga: *The Stage Munity*, de John Laguerre. Na imagem de Hogarth é ainda notável que “em primeiro plano, à direita, há um personagem com a cabeça enfiada num barril montado como *peep show* – ‘o pré-cinema de 1733’.” (MICHAUD, 2014, p. 203-210).

Seja em casos como o mencionado, nos antigos filmes em preto e branco pintados à mão; com pintores colaborando com a produção cinematográfica - relembremos a célebre parceria no filme *Spellbound*, de 1945, dirigido por Hitchcock e cuja cenografia foi assinada por Salvador Dalí; seja com as histórias de grandes nomes da pintura dando mote para cinebiografias (vide, por exemplo, *Sede de Viver*, de 1959, dirigido por Vincente Minnelli, sobre a vida de Van Gogh); ou, ainda, por meio da fotografia, cenas e detalhes de filmes inspirados por quadros, como é o caso da casa dos Bates em *Psicose* (1960), extremamente semelhante à do quadro *Casa Junto à Rodovia* (1925), de Edward Hopper. O fato é que o cinema e a pintura sempre estiveram em contato.

Já no cinema contemporâneo temos como exemplos filmes como *A inglesa e o duque* (2001), de Éric Rohmer, a cinebiografia *Mr. Turner* (2014), de Mike Leigh, e o filme *Loving Vincent*, dirigido por Dorota Kobiela e Hugh Welchman, com estreia prevista para o segundo semestre de 2016. E o que pensar de cineastas-artistas, como Peter Greenaway, que em filmes como *O Livro de Cabeceira* (1996) se vale de estratégias visuais tais quais a superposição e sobreposição de imagens fixas e em movimento, tornando o filme uma obra que parece transitar por entre os territórios da fotografia, da pintura, do cinema e da videoarte?

Apesar dos vários exemplos que podem vir à tona, neste artigo iremos nos debruçar sobre o filme *O Moinho e a Cruz* (2012), do escritor e diretor de cinema polonês Lech Majewski. O artista, cuja popularidade foi marcada pela retrospectiva da sua obra exibida no *Museu de Arte Moderna de Nova Iorque*, tem uma obra fílmica conhecida especialmente pela forte influência das artes plásticas, como podemos comprovar na sua direção do filme *The Garden of Earthly Delights* (2004), inspirado no quadro *O Jardim das Delícias* (1500 – 1505), de Hieronymus Bosch, e no seu roteiro para a cinebiografia *Basquiat – Traços de Uma Vida* (1996), dirigida por Julian Schnabel.

O diretor, após entrar em contato com o livro *The Mill And The Cross*, do historiador da arte Michael Francis, fez uma parceria com o escritor para realizar junto a ele o roteiro de *O Moinho e a Cruz* (2012), nosso filme em análise. No livro, a conhecida história da Paixão de Cristo - episódio em que os soldados romanos levam Jesus Cristo para ser crucificado em Gólgota - é transportada para a época de Bruegel, em 1564, período no qual militares espanhóis dominaram a região de Flandres, reprimindo de forma brutal a Reforma Protestante.

Pieter Bruegel, conhecido pela alcunha de “O Velho”, foi um pintor flamenco, nascido na Holanda aproximadamente em 1525 e cujo falecimento data de 1569. Entre esses dois anos Bruegel construiu sua fama como um mestre da pintura num movimento estilístico hoje conhecido como Renascimento Nórdico, que pode ser melhor compreendido com a seguinte passagem de FARTHING (2011):

Os artistas da Renascença nórdica buscavam alcançar o mesmo tipo de realismo sempre que retratavam o mundo físico, de cenas de interiores e paisagens a naturezas-mortas e estudos da fisionomia humana. Eles foram reconhecidos sobretudo pela habilidade de retratar detalhes microscópicos, como a textura de um casaco de pele ou dos metais, ou ainda reflexos exatos em superfícies espelhadas. (p. 183)

Dentro dessa forma de pintar, GOMBRICH (2009) nos conta que Bruegel destacou-se nas conhecidas pinturas de gênero (termo com frequência escrito em francês: *peinture de genre*), obras empenhadas em retratar de maneira verossímil a vida cotidiana. O artista flamenco, em especial, estava fascinado pela vida camponesa. Os indivíduos das camadas menos abastadas da sociedade da época, nos quadros do Velho, eram exibidos na simplicidade do seu dia a dia, seja festejando, seja trabalhando. No seu

trabalho, Bruegel não abria mão dos detalhes, sempre atento às minúcias que compõe determinada paisagem ou retrato. Um dos seus maiores méritos, portanto, é que com tudo isso ele não tornava a imagem um amontoado desorganizado de informações, mas criava uma rica composição, pela qual nosso olhar pode passear por longos minutos, sempre encontrado algo novo.

Bruegel, inclusive, aproveitava-se disso para criar composições que sutilmente fugiam das típicas imagens do *Cinquecento* (1500 – 1599), quarto período do Renascimento. Em *A queda de Ícaro* (1558), por exemplo, o Velho conta o famoso episódio da mitologia grega colocando o protagonista não no ar - caindo em consequência de ter derretido a cera que colava as suas asas -, mas mostrando apenas suas pernas sumindo no mar já depois de ter caído. Nesse quadro, o Velho o foco está em outros personagens, que seguem sua vida sem se dar conta de tal acontecimento. No *A Procissão para o Calvário* (1564), que dá o mote para *O Moinho e a Cruz*, não é diferente: centenas de personagens nos são apresentadas, mas Jesus Cristo carregando a cruz, figura geralmente retratada em posição de destaque, está aqui em meio à multidão, passando quase despercebido e com praticamente ninguém ao seu redor dando importância ao fato.



Imagem 1: Quadro *A Procissão para o Calvário* (1564), de Pieter Bruegel.

Um dos grandes méritos do filme está no trabalho de pós-produção, que mescla imagens filmadas (*live action*) com “pintadas” (ou melhor, editadas para criar esse efeito), estas últimas raramente em primeiro plano, mas ao fundo: no céu, no moinho distante ou no chão e nas árvores. Este trabalho de edição digital também é vital para aproximar esteticamente a obra cinematográfica ao trabalho de Bruegel.



Imagem. 2: No filme, a encenação de um *tableau vivant* reproduzindo o quadro de Bruegel. Nessa imagem podemos visualizar bem o contraste entre as personagens em primeiro plano, filmadas, e o cenário ao fundo, inserido por computação gráfica.

É como se víssemos a cidade e seus moradores sob o olhar do pintor, que com o filme descobrimos estudar seus quadros de forma intensa, no dia a dia, sempre atento aos detalhes, que são a marca do seu trabalho. Essa edição, associada a toda a caracterização e às locações escolhidas, nos proporciona reflexões sobre a paisagem no cinema e na pintura, que estudaremos mais à frente.

Sobre as locações, ao pesquisarmos sobre as escolhas do filme, somos surpreendidos pelo fato de que as cenas foram gravadas em mais de um país: cidades na Áustria, Polônia, República Tcheca e Nova Zelândia foram escolhidas, apesar da distância, para formarem o pano de fundo de um mesmo povoado, funcionando como o registro de uma só região. Uma colcha de retalhos trabalhada com maestria pela equipe de edição e fotografia para nos dar a impressão de um mesmo universo.

A cidade de *O Moinho e a Cruz*, muito provavelmente, não ficaria tão persuasiva se tal escolha não fosse tomada, já que cenários como aqueles, com ar de intocados, como que saídos de distantes épocas, são difíceis de encontrar. Sobretudo quando sabemos que todas as cenas de fato não existiram - são, por outro lado, fragmentos da própria imaginação de Bruegel (e de Majewski; e de Gibson), que reuniu aquelas centenas de personagens para transferir aos quadros a carga dramática e estética desejada.

O trabalho de fotografia do filme está intrinsecamente relacionado ao das locações na medida em que a escolha das objetivas e o tratamento de pós-produção realizado nesses diversos cenários foram realizados de modo a omitir essa distância geográfica, sempre mantendo, por exemplo, uma temperatura de cor homogênea e efeitos visuais que simulam a textura pictórica. Indo além, a fotografia de *O Moinho e a Cruz* parece ser toda pensada como os quadros de uma via-crúcis, que podem ser lidos tanto de forma individual como em conjunto. Observamos isso dada a pouca movimentação da câmera, que em geral é estática, com apenas alguns momentos de movimentação lenta e suave, pelas durações e enquadramentos das cenas, quase sempre preocupados em deixar a personagem ou objeto principal numa posição de destaque, num esforço em deixar a obra cinematográfica repleta de alusões aos “enquadramentos” tradicionais da iconografia sacra cristã.

## **Espaço, paisagem, espaço**

Com tudo isso em mente, identificamos que um dos vieses possíveis para o estudo desse filme está exatamente na paisagem, nos espaços, na cidade. A articulação do conceito de paisagem no cinema com a pintura se mostra muito relevante para nós, tendo em vista a importância dela como um tema recorrente na arte pictórica, chegando mesmo a ser uma das principais características de alguns movimentos, como o Impressionismo. Denilson Lopes ilustra bem isso ao dizer que:

A paisagem, num primeiro momento, se situa na tradição da história moderna das artes plásticas, constituindo-se para alguns historiadores como “a principal criação artística do século XIX” (CLARK, 1961, pg. 15), incluindo grandes pintores como Turner e Constable até chegar no Impressionismo, em Cézanne, adentrando no século XX pela mão das vanguardas expressionistas e surrealistas, até chegar às experiências contemporâneas da *land art* (TIBERGHIE, 1993). (LOPES, 2007, p. 167)

LEFEBVRE (2006, p. 27), por sua vez, nos conta que para o historiador da arte Gombrich o conceito de paisagem na pintura, seja como tema principal da obra (*parergon*) ou como um acessório da cena pintada (*ergon*), está fundado na interpretação de quem vê a obra, e não necessariamente na intenção do artista. Pensando

desse modo, o nascimento da paisagem na arte pictórica se daria no século XIX, com os colecionadores italianos que adquiriam pinturas flamengas com o olhar direcionado para a apreciação das paisagens ali representadas.

Para o autor, transformar um cenário em uma paisagem, sob essa perspectiva, seria trazê-lo da periferia do nosso olhar para o centro, uma tarefa em parte subjetiva. Essa forma de entender os espaços e as paisagens nos é muito cara na compreensão de *O Moinho e a Cruz*, na medida em que nosso olhar está o tempo todo passeando das imagens em *live action* para as inseridas por computação gráfica, e vice-versa. Ou seja, estamos alternando entre o “modo narrativo” e o “modo espetacular” (contemplativo), duas formas de enxergar o filme que, de acordo com LEFEBVRE (2006, p. 29), nunca acontecem de forma totalmente simultânea - e é aí exatamente onde reside o desafio do nosso filme em análise, o tempo todo sobrepondo e pondo em atrito esses dois modos de visualização.

Essa reflexão nos faz pensar, ainda, num dos textos que compõem o livro *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino. No capítulo *As cidades e o desejo (1)* o narrador nos conta que há duas maneiras de descrever a cidade fictícia de Dorotéia:

Da cidade de Dorotéia, pode-se falar de duas maneiras: dizer que quatro torres de alumínio erguem-se de suas muralhas flanqueando sete portas com pontes levadiças que transpõem o fosso cuja água verde alimenta quatro canais que atravessam a cidade e a dividem em nove bairros, cada qual com trezentas casas e setecentas chaminés; e, levando-se em conta que as moças núbéis de um bairro se casam com jovens dos outros bairros e que as suas famílias trocam as mercadorias exclusivas que possuem: bergamotas, ovas de esturjão, astrolábios, ametistas, fazer cálculos a partir desses dados até obter todas as informações a respeito da cidade no passado no presente no futuro; ou então dizer, como fez o camaleiro que me conduziu até ali: "Cheguei aqui na minha juventude, uma manhã; muita gente caminhava rapidamente pelas ruas em direção ao mercado, as mulheres tinham lindos dentes e olhavam nos olhos, três soldados tocavam clarim num palco, em todos os lugares ali em torno rodas giravam e desfraldavam-se escritas coloridas. Antes disso, não conhecia nada além do deserto e das trilhas das caravanas. Aquela manhã em Dorotéia senti que não havia bem que não pudesse esperar da vida. Nos anos seguintes meus olhos voltaram a contemplar as extensões do deserto e as trilhas das caravanas; mas agora sei que esta é apenas uma das muitas estradas que naquela manhã se abriam para mim em Dorotéia. (CALVINO, 2003, pg. 6-7)

Conhecemos, pelas palavras de Calvino, duas formas totalmente distintas de falar sobre a cidade: uma racional, descritiva; e outra contemplativa e mais ligada aos afetos. Num diálogo com nosso trabalho, vemos aí uma dupla forma de nos colocarmos frente às paisagens no cinema: como *parergon* ou *ergon*; de um lado só identificando-a como parte do cenário, associada ao modo narrativo de Lefebvre, e, de outro, num modo contemplativo, que se deixa passear com ela, vendo-a como um elemento importante na história. A paisagem como possibilidade de dar novos sentidos ao filme. A Dorotéia da juventude, não das enciclopédias.

Todavia, a paisagem no cinema não depende exclusivamente do olhar do espectador, de modo que há uma série de estratégias visuais e narrativas selecionadas pelo diretor que também têm sua parcela no direcionamento do nosso olhar (LEFEBVRE, 2006, p. 31-45). No filme de Lech, observamos algumas cenas com tomadas longas, em que as personagens ficam como que “congeladas”, numa concretização do que se passaria na cabeça do pintor ao identificar a posição ideal dos elementos no quadro. Esses *temps morts* “são uma forma de renderizar o tempo, de colocá-lo fora do desenvolvimento da narrativa, tornando-o autônomo aos olhos do espectador” (ibid, p. 40). A partir do momento, portanto, em que o filme suspende a narrativa, nosso olhar se torna mais despreocupado, nos fazendo percorrer a imagem como paisagem e não mais como espaço cênico.

O próprio enredo do filme, que nos conta acerca do processo criativo de Bruegel e do seu olhar frente àquele povoado, funciona como um condutor da visão do espectador, levando-o a se ater mais às paisagens, aos detalhes da cena, como se fôssemos nós os pintores, preocupados em memorizar todos os detalhes, enxergando tintas, cores e pinceladas onde há nuvens, pessoas, animais e vegetação.



Imagem 3: Cenas “pintadas” e filmadas num mesmo *frame*, sob os olhares atentos de Bruegel.

Em *O Moinho e a Cruz*, seria simples dizer que a paisagem está associada à pintura, enquanto que o espaço estaria mais para as imagens em *live action*. Entretanto, no filme em questão essa relação é mais complexa, pois em vários momentos do filme a paisagem “pintada” está lá posta simultânea aos personagens, no desenrolar da história, como coadjuvante. Dessa forma - e como nos foi explicado por Lefebvre - as imagens pintadas não são paisagens durante todo o filme, mas especialmente quando há um direcionamento do diretor (no nosso caso, destacamos aquelas cenas com poucos movimentos e as que se debruçam sobre processo criativo de Bruegel de forma metalinguística) ou um deslocamento do nosso olhar que, ao perceber que há algo de estranho naquelas imagens de fundo, passa a se concentrar nelas como paisagem, como lugar de contemplação ou mesmo de reflexão sobre as fronteiras entre as artes e das aproximações ou distanciamentos delas em relação ao mundo em que vivemos, ao que é considerado real. Já o próprio espaço cênico, filmado, “real”, às vezes é imobilizado, transformando-se em paisagem, permitindo a circulação do olhar. No filme de Lech, o espaço transforma-se em paisagem, que volta a ser espaço, oscilando na articulação entre a intenção do diretor e a nossa.

Outra articulação interessante no estudo desse filme está nos conceitos de liso e estriado, apresentados a nós por DELEUZE e GUATTARI (1997, p. 157-189) no quinto volume de *Mil Platôs*. Para os filósofos, o liso está para a filosofia assim como o estriado está para a ciência. O *liso* está ligado ao devir, à infância, ao coletivo e ao

espaço nômade, enquanto que o *estriado* relaciona-se ao progresso, à organização, à linguagem, ao espaço sedentário e ao Estado. Tais conceitos ora estão em oposição, ora só existem de forma recíproca, desaguando um no outro. Nas palavras dos autores, entendemos que:

(...) o estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal. (ibid, p. 161)

O liso como variação contínua é como a vida em si. Dessa forma, entendemos que o papel do artista, seja ele pintor (Bruegel) ou diretor (Majewski), é o de estriar o espaço coletivo, de transformar o espaço háptico e das sensações, que é a vida em si, em espaço óptico, modelo estético da pintura e do cinema (ibid, p. 180). Ou seja, há tanto no quadro como no filme tentativas de estriar o mundo, de organizá-lo, fazendo-se comunicar através da pintura e do cinema. No entanto, esse estriado pode voltar a ser liso, na medida em que, através da arte, podemos nos aproximar do mundo de uma forma nova:

É a lei do quadro, ser feito de perto, ainda que seja visto de longe, relativamente. Pode-se recuar em relação à coisa, mas não é bom pintor aquele que recua do quadro que está fazendo. E mesmo a "coisa": Cézanne falava da necessidade de já não ver o campo de trigo, de ficar próximo demais dele, perder-se sem referência, em espaço liso. A partir desse momento pode nascer a estriagem: o desenho, os estratos, a terra, a "cabeçada geometria", a "medida do mundo", as "camadas geológicas", "tudo cai a prumo"... Sob pena de que o estriado, por sua vez, desapareça numa "catástrofe", em favor de um novo espaço liso, e de um outro espaço estriado... (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 180)

## Considerações finais

O que vemos em *O Moinho e a Cruz* é Bruegel buscando estriar a paisagem, calculando-a e encaixando-a em modelos de composição muito bem definidos. De forma semelhante, esse também é o papel de Lech ao tentar dar uma forma fílmica ao quadro. Entretanto, a partir do momento em que é estriado, feito filme, ele volta a

ganhar potência para alisar o meio artístico no qual está inserido, o campo cinematográfico, já que se vale de estratégias estéticas e narrativas que findam num produto interessante e provocador.

Em outras palavras, vemos que, no filme, assim como as paisagens se transformam em espaço e voltam a ser paisagem, de acordo com o olhar do espectador, esta passa por um ciclo de "estriamento" e "alisamento" que varia de acordo com nosso ângulo de análise: se pensarmos na natureza viva transformada em imagem estática, há estriamento, enquanto que, se pensamos nas imagens estriadas do filme, vemos que elas são de uma potência tão grande que alisam, dão movimento e intensidade às imagens cinematográficas no geral, enquanto meio de expressão artística.

Com tudo isso, identificamos *O Moinho e a Cruz* não só como um filme complexo e repleto de referências à arte pictórica - seja na temática ou na sua estética -, mas também como uma ferramenta adequada para o estudo e confronto das definições de paisagem e espaço de LEFEBVRE (2006) e dos conceitos filosóficos de liso e estriado, de DELEUZE e GUATTARI (1997). Nas duas duplas de conceitos, reforçamos por meio do filme de Majewski que o há nelas não é uma dualidade evidente, mas uma circularidade, comprovando que entre a pintura e o cinema, ao menos no que diz respeito às representações do espaço e da paisagem, há mais diálogo do que debate, mais contaminações do que divergências.

## Referências

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16a ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

LEFEBVRE, Martin. **Landscape and film**. New York: Taylor & Francis Group, 2006.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme:** por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

## Sites, artigos e trabalhos online

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). Disponível em: <[http://ccc.ulusofona.pt/images/stories/aluno\\_a2008500\\_CCC\\_3ano\\_Luis\\_Nestor\\_Ribeiro\\_-\\_IAC\\_-\\_Trabalho\\_sobre\\_Bruegel\\_A\\_Procissao\\_para\\_o\\_Calvrio\\_low-res.pdf](http://ccc.ulusofona.pt/images/stories/aluno_a2008500_CCC_3ano_Luis_Nestor_Ribeiro_-_IAC_-_Trabalho_sobre_Bruegel_A_Procissao_para_o_Calvrio_low-res.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2016.

Creating a Cinematic Picture of a Flemish Masterpiece. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2011/09/14/movies/the-mill-and-the-cross-review.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2011/09/14/movies/the-mill-and-the-cross-review.html?_r=0)>. Acesso em: 16 jul. 2016.

IMDB. Lech Majewski. Disponível em: <[http://www.imdb.com/name/nm0538107/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0538107/?ref_=fn_al_nm_1)>. Acesso em: 16 jul. 2016.

IMDB. O Moinho e a Cruz (2011). Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1324055/>>. Acesso em: 8 jun. 2015. ]

IMDB. Van Gogh (1948). Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0040930/>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

O Moinho e a Cruz, Lech Majewski (2011). Disponível em: <<https://charlitosheadphones.wordpress.com/tag/a-procissao-para-o-calvario/>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

The Mill and the Cross. Disponível em: <<http://www.themillandthecross.com/>>. Acesso em: 17 jul. 2016.