



A Última Ceia ¹

Leandro Raphael Nascimento de Paula ²

Universidade Federal do Pará

Resumo

Análise imagética comparativa do tema bíblico da Última Ceia em David LaChapelle, com as obras homônimas de Salvador Dalí, Leonardo da Vinci, destacando as características pós-modernas da obra em estudo. Como base teórica, foram estudados os autores Lyotard (1979), Jameson (1991) e Baudrillard (1991), precisando o conceito de pós-modernidade e suas peculiaridades. Igualmente foi utilizada a análise iconográfica/iconológica de Panofsky (1991) para o traçado de paralelismo temático entre as obras analisadas.

Palavras-Chave: fotografia, pintura, arte cristã, pós-modernidade, David LaChapelle.

Contextualização

Em 1925, em seu romance intitulado “Mrs. Dalloway”, Virgínia Woolf deixa claro em um dos diálogos ali presentes: “Acima de tudo sejamos científicos”. Em 1964, no romance “A paixão segundo G.H.”, de Clarice Lispector, a personagem principal, perturbada por um acontecimento libertador, declara que antes vivia com uma terceira perna, que fazia com que tudo fosse claro e bem explicado, porém, sem essa terceira perna, ela se encontrava num estágio totalmente novo e assustador de sua vida.

Os dois romances apresentam claros reflexos do momento histórico em que as autoras viviam. Virgínia habitava na Inglaterra, um dos centros intelectuais efervescentes no início do século XX, onde o ideário iluminista estava bem assentado: Universalismo, a

¹ Trabalho apresentado ao GT de Teoria e Metodologia da Comunicação, do VI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte

² Graduando em Comunicação Social – Habilitação Publicidade pela UFPA

não crença nas diferenças regionais; individualismo, o indivíduo, destacado da coletividade, apresenta uma individualidade única; e emancipação, do pensamento, da política e da economia. (Rouanet, 1993)

Por sua vez, Clarice viveu a turbulenta década de 60: não só o Brasil se encontrava em uma ditadura militar, mas o mundo inteiro passava por uma fase de transição. É a partir dessa década, que se considera a “tomada de forma” da pós-modernidade: a consciência de algo novo, porém assustador que toma a personagem e a faz refletir sobre a sua situação de maneiras inusitadas, chegando a conclusões sobre a própria condição humana. (Santos, 1986).

Essa nova condição humana não surge aleatoriamente, o desenvolvimento histórico pode traçar as modificações sociais/econômico/político/estéticas geradoras desse evento. A modernidade é permeada pelo projeto iluminista que prevê o desenvolvimento material e moral do homem pelo conhecimento. As características do projeto moderno (Universalismo, individualismo e emancipação)



implicam grandes narrativas (metanarrativas), utilizadas para produção de grandes modelos para a explicação do contexto da época. Elas subordinariam, organizariam e explicariam outras narrativas. (Lyotard *apud* Connor, 1989; Rouanet, 1993)

Entretanto, como foi observado por Lyotard (*apud* Connor, 1989), desde a Segunda Guerra essas grandes narrativas começam a perder poder de legitimação do trabalho científico. Isso tem dois efeitos importantes: a “morte” das metanarrativas e a mudança da ênfase na ciência dos fins para os meios. A “morte” das metanarrativas com o “abandono” do sistema estruturalista foi um fenômeno natural, uma vez que o estruturalismo, assim como o positivismo e o marxismo, não era capaz de, sozinho, explicar as sociedades humanas.

A mudança de ênfase foi peça chave na transformação operada na ciência. Com isso ela deixa de estar subordinada a um ideal racional, para se tornar o que Lyotard descreve (*apud* Connor, 1989) como o princípio absoluto da racionalização e da busca de um produto maior a partir de insumos menores, fragmentando-se em inúmeros núcleos.

Isso tudo coincidiu com a passagem do capitalismo industrial para o chamado pós-industrial, ou de consumo. O desenvolvimento científico acelerado permitiu o desenvolvimento dos *mass media* e da publicidade, instrumentos de vital importância para a nova fase do capitalismo, baseada no consumo, valendo-se de estratégias de sedução para garanti-lo. Com isso, a produção de informações e mensagens cresceu de forma vertiginosa (Lyotard *apud* Connor, 1989).

Outra importante consequência do fim do projeto moderno foi a dissolução do sujeito. Antes visto como detentor de individualidade única, esse sujeito é defrontado com a realidade de que é formado, através de inúmeras experiências, e responde de modo diferente a cada uma delas. Além disso, ele é confrontado diariamente com uma enorme quantidade de informações, sendo forçado a tomar decisões rápidas, e a imagem, neste contexto, ganha uma importância cada vez maior no seu dia-a-dia. O resultado disso é a desreferencialização do real. (Santos, 1986).

Esse sujeito, bombardeado por inúmeras mensagens, passa a responder àquilo que lhe é mais atraente. As mensagens tornam-se, em consequência, cada vez mais sedutoras, e para isso passam a representar algo além do real: o hiper-real. A sociedade passa a basear-se na estética, e o sujeito torna-se narcisista. (Santos, 1986).

A estetização da sociedade e a desreferencialização do real fazem com que a “hiper-realidade” seja mais valorizada do que o real. Baudrillard (1991) chama esse fenômeno de “regime do simulacro”. As representações do real passam a ser mais importantes do que o real em si, na verdade elas nem precisam se referir realmente ao real.

No campo da arte, a pós-modernidade passa por um período turbulento. A produção moderna, que antes, assim como o projeto moderno, tinha uma forte característica contestadora, passa ser canonizada e “digna” de figurar em museus e galerias de arte. A reação a isso é a negação dos movimentos artísticos modernos, por acabarem sendo também metanarrativas. (Santos, 1986).

A primeira reação artística à modernidade encontra-se na *pop art*. Um movimento caracterizado como uma antiarte que expressa a não criatividade popular, celebrando ícones do consumo. Há o esmaecimento das fronteiras entre a alta cultura e cultura de massa. Refletindo outra característica das sociedades pós-moderna, a falta de profundidade. (Jameson, 1991; Argan, 1988).

O colapso da ideologia moderna faz com que os produtores culturais encontrem-se em uma situação de esgotamento dos referenciais teóricos. Por assim dizer todos os grandes estilos já teriam sido inventados, não sobrando ao pós-moderno outra alternativa que não fosse olhar ao passado. Isso se concretiza no pastiche. Logo a pós-modernidade se consolida como nostálgica e a intertextualidade – relação dialogal – é uma característica importante ao analisá-la. (Jameson, 1991).

A noção do tempo e espaço foi fortemente abalada pelo esmaecimento das fronteiras. A relativização desses conceitos deve-se à crise da historicidade: o sujeito pós-moderno não consegue organizar de forma coerente passado e futuro, ficando preso a um presente eterno. Isso leva ao que Jameson (1991), utilizando o termo de Lacan, chama de esquizofrenia dos pós-moderno – ruptura na cadeia dos significantes.

Análise Iconográfica/Iconológica

Última Ceia – Leonardo da Vinci

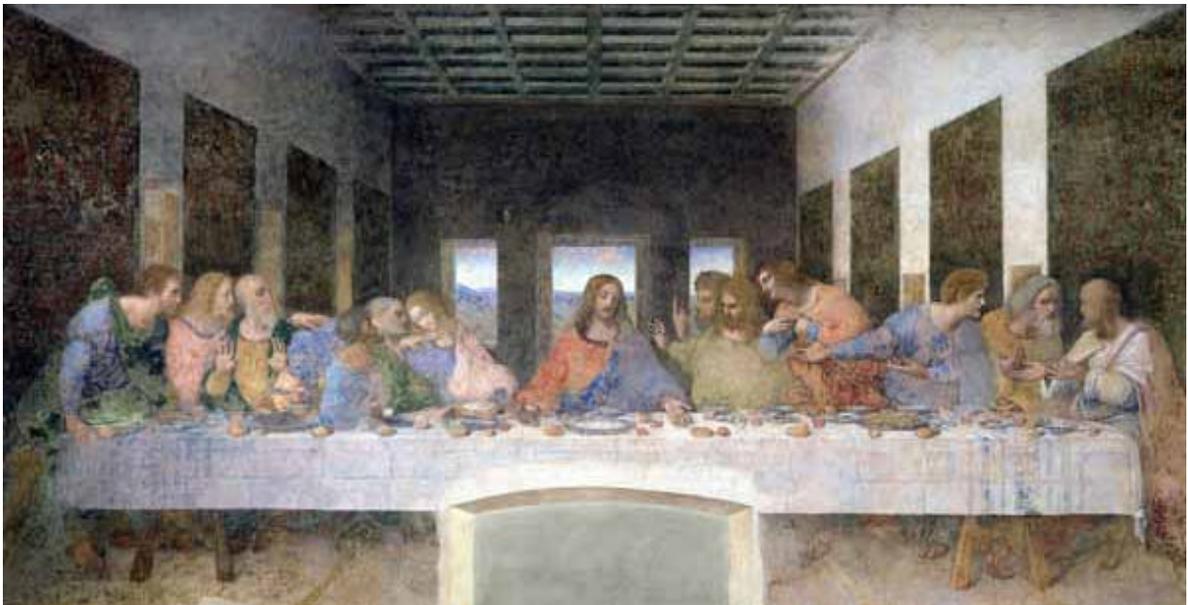


Figura 1

Na imagem de treze homens reunidos à mesa, com pão e vinho, de Leonardo da Vinci, os motivos apresentados na pintura caracterizam-na como uma alegoria da última ceia descrita na Bíblia. Ela obedece aos postulados clássicos, representação do “real” e proporção áurea. Ao centro encontra-se Jesus, em trajes vermelho e azul, e ao seu redor os seus doze apóstolos dispostos três a três. A tela reproduz a anunciação que Cristo faz a seus apóstolos de que um deles irá traí-lo. A reação dos apóstolos exposta na pintura leva a interpretações dúbias, se estariam indignados, protestando por sua inocência ou tentando deduzir quem seria o traidor. O pão e o vinho presentes na mesa caracterizam a comunhão e o milagre da transubstanciação, literalmente como o corpo e o sangue de Cristo (Réau, 1957).

Essa obra produzida por da Vinci tornou-se canônica, pois, consolidou a representação da última ceia e da imagem clássica de Jesus Cristo, que seriam reproduzidas ao longo do desenvolvimento das sociedades pré-modernas. Ela é um marco da alegoria para a última ceia bíblica.

A Última Ceia – Salvador Dalí



Figura 2

Na pintura podem ser identificados 13 homens ao redor de uma mesa, pão, vinho e uma figura humana em maior escala na parte superior. A indicação mais óbvia de que a obra se refere à Última Ceia é o nome que o pintor escolheu “La última cena” (de Liaño, 1982)

Entretanto, para ligá-la à última ceia bíblica, é necessária uma investigação mais aprofundada. O número de pessoas, na obra, corresponde à indicação do livro sagrado. Na mesa, encontram-se também o pão e o vinho, partilhados por Jesus e os apóstolos na descrição bíblica, representando a comunhão.

Além disso, deve-se levar em conta que a pintura corresponde a fase religiosa do autor. Seus trabalhos, nessa época, faziam alusão a motivos religiosos. O homem ao centro foi pintado tendo como modelo sua esposa, Gala. A representação de uma figura humana mais acima toma como referente o próprio pintor. Essas características são suficientes para entender a obra como uma alegoria à última ceia bíblica.

A Última Ceia – David LaChapelle



Figura 3

Na fotografia, pertencente à exposição “Heaven to Hell”, identificam-se 13 homens, uma mulher, uma mesa, uma garrafa com vinho, frutas e algumas latas de refrigerante. (davidlachapelle.com, 2007)

Como alegoria da última ceia bíblica há alguns problemas de representação: há uma mulher na foto, não há pão, há algumas frutas e a presença de latas de refrigerante. Entretanto, a disposição dos homens assemelha-se à imagem clássica de da Vinci. Além disso, o homem ao centro também obedece a representação canônica de Jesus Cristo da obra do pintor renascentista.

Mesmo com a falta de alguns motivos e o acréscimo de novos à obra é seguro afirmar que a fotografia é uma alegoria da última ceia bíblica: proximidade da pintura clássica e a temática da exposição “Heaven to Hell” que reproduzia algumas obras do período clássico e de caráter católico.

Há também os elementos próprios a obra de LaChapelle: movimento *hip hop*, representado pelos negros e latinos; a linguagem publicitária, com a utilização de *photoshop* e marcas (*adidas*); e a presença da transexual Amanda Lepore, uma constante em seus trabalhos.

Comparação

Colocadas lado-a-lado a fotografia feita por David LaChapelle e a pintura de Leonardo da Vinci apresentam similaridades (disposição dos apóstolos, representação de Jesus Cristo), caracterizando a intertextualidade na composição da fotografia. Ela dialoga com uma outra obra de arte e traz consigo várias características dela.

O Jesus e o ambiente da fotografia aproximam-se aos da pintura (figuras 4 e 5). Porém, na foto, alguns elementos observados destoam da pintura clássica: os apóstolos não estão dispostos em grupos de três; a presença de uma décima quarta pessoa; a figura de uma mulher no canto direito da foto (figura 6); e frutas e latas de refrigerante (figura 7).



Figura 4

Figura 5



Figura 6



Figura 7

A fotografia guarda uma semelhança menor com o quadro de Dalí, a não ser pelo fato de representarem a mesma cena. Os apóstolos do autor moderno apresentam-se em uma posição penitente; o cenário de fundo é bucólico; Jesus, cuja silhueta é baseada na mulher do pintor (Gala), está com as mãos elevadas, diferentemente da representação clássica; e Dalí optou por manter somente o pão e o vinho na mesa, respeitando o sentido que eles dão à importância da comunhão e ao milagre da transubstanciação. Enquanto Lachapelle ao introduzir novos motivos à mesa (figura 7), nega o milagre. Além disso, o ambiente reproduzido é urbano, aparentando um apartamento de periferia norte americano; e seus apóstolos apresentam uma postura inquisidora (figura 8).

Ainda que os autores sejam mais próximos cronologicamente, o fotógrafo optou por fazer uma representação mais próxima do movimento clássico do que do movimento moderno, porém, ambos acrescentaram um décimo quarto elemento a suas obras: uma mulher na foto de Lachapelle (figura 8) e uma representação do divino no quadro de Dalí (figura 9).



Esse afastamento não acontece ao acaso. David LaChapelle é norte americano. Os E.U.A., como uma sociedade pós-industrial (caracteriza-se por alto fluxo informacional, setor terciário bem desenvolvido, alto desenvolvimento tecnológico), encarna as características do pós-moderno de forma mais contundente. Conseqüentemente, uma sociedade altamente estetizada, cujo desenvolvimento a coloca entre as nações mais globalizadas, reflete diretamente no resultado do trabalho lachapelliano.

Na fotografia de David LaChapelle (figura 3) a hiper-realidade, melhor aceita por ser trabalhada esteticamente, fica bem clara, pois a fotografia parece saltar aos olhos, os elementos tratados digitalmente têm textura e tom de pele agradáveis, quase impossíveis de existir fora da fotografia. É o real suplantado pelo ideal do real, curiosamente deslocando o “mundo das idéias” de Platão do lugar transcendente para a produção artística, justamente onde o filósofo grego afirmava que as idéias estavam mais afastadas da “verdade”.

O trabalho artístico é, portanto, um simulacro do real, que, devido à utilização da linguagem publicitária, fundindo arte e a estética de massa (esmaecimento de fronteiras), torna a imagem mais “atraente” do que o real. A presença de Amanda Lepore, uma transexual, também remete à noção de simulacro. Ela é um simulacro do feminino, criado através de cirurgia plástica para ser uma representação fiel do “real”, porém num grau de perfeição que uma mulher “real” praticamente não consegue comportar. Não só isso, ela representa uma progressão do esmaecimento de fronteiras na contemporaneidade, que, nesse caso, se estende até mesmo ao gênero.

A perfeição da imagem, obtida através da utilização de programas de editoração gráfica (*photoshop*), é também típico da linguagem publicitária, um mecanismo de legitimação e propagação do processo de estetização da sociedade. Essa linguagem é utilizada pelo fotógrafo a tal ponto que seu trabalho publicitário e artístico tornam-se praticamente indissociáveis. Na foto, mesmo sendo de caráter artístico, pode ser identificada pelo menos uma marca, Adidas, dando margem à idéia de *merchandising* em um trabalho artístico ou, mesmo, a reprodutibilidade de ícones, próprio da *pop art* (figura 10).



Figura 10

A escolha pela representação próxima do clássico, por mais que se dê ao nível do inconsciente, não é um evento aleatório. Passados os eventos que levaram ao surgimento dos movimentos da arte na modernidade, eles próprios acabaram sendo considerados canônicos. Tornaram-se metanarrativos, possuem uma série de regras, englobam e respondem à produção de um determinado grupo e não são suficientes para explicar o momento histórico da pós-modernidade.

Além disso, a opção pelo clássico também expõe a chamada “morte” da originalidade. O pós-moderno encontra-se em uma fase na qual todos os grandes estilos já foram “inventados”. A consequência disso é espelhar-se no passado (nostalgia), lançando mão do pastiche. Não necessariamente repudiando as obras dos autores modernos, mas lançando mão de tudo aquilo produzido por eles e por outros durante o desenvolvimento das sociedades para tentar explicar a contemporaneidade. Entretanto, o passado volta impregnado de impressões do presente, o fotógrafo funde religião e *hip hop*, com os apóstolos representados por negros e latinos, devidamente caracterizados como tipos sociais comuns a essas etnias, ao movimento musical e o ambiente urbano, mais uma vez evidenciando o pastiche e o simulacro, características da pós-modernidade bastante evidentes na foto de Lachapelle (figura 11).



Figura 11

A imagem na pós-modernidade assume um lugar de destaque na discussão sobre a produção cultural. A análise das obras de artistas contemporâneos como David LaChapelle viabiliza uma tentativa de compreender o momento histórico atual. É uma tentativa de jogar um pouco de luz sobre um momento de transição marcado por contradições e incertezas.

Referências Bibliográficas

ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Schwartz, 1988.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d' Água, 1991.

CONNOR, S. *Postmodernist Culture. An Introduction to theories of the Contemporary*. São Paulo: Edições Loyola, 1989.



JAMESON, F. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. São Paulo: Ática, 1991.

DE LIAÑO, I.G. *Dalí*. Rio de Janeiro: AO LIVRO TÉCNICO S/A, 1982.

RÉAU, L. *Iconographie de L'art Chrétien, Tome Second: Iconographie de la bible II nouveau testament*. Paris: Presses Universitaires de France., 1957.

ROUANET, S.P. *Textos de Cultura e Comunicação: Iluminismo e Contra Iluminismos*. Salvador, 1993.

SANTOS, J. F. *O que é Pós-Modernismo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

David LaChapelle. Disponível em <www.davidlachapelle.com>
Acesso em 8 abr 2007