



Uma investigação sobre os paradigmas da visão a partir de duas versões da *Última ceia*.

Daniela Nery Bracchi*

Resumo: Seguindo o caminho de duas versões da cena da *Última ceia*, este artigo busca investigar o paralelismo existente entre a produção de obras visuais que convocam uma maior tatilidade e a adoção de um paradigma sobre a visão diferente do ótico e sem a separação e hierarquização dos sentidos. Propõe-se o paradigma háptico como um aglutinador de conhecimentos e práticas que integram os sentidos e propõem um maior engajamento corpóreo do enunciatário. Nesse contexto, a noção de sinestesia se torna o centro conceitual capaz de explicar essa integração dos sentidos. A partir de tal noção, investiga-se os efeitos de sentido advindos de uma maior tatilidade estimulada visualmente pela obra da *Última ceia*, de David LaChapelle, analisada ao final do artigo.

Palavras-chave: háptico, sinestesia, Última Ceia

Introdução

“O tato é a obsessão ou a fobia da visão”
(Georges Didi-Huberman)

A *Última ceia* de Leonardo da Vinci pode ser considerada uma das obras mais características do Renascimento. Produzida entre 1495 e 1498 para decorar as paredes do refeitório do convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão, a obra apresenta com maestria a técnica da perspectiva que havia sido recentemente inventada por Brunelleschi. A ideia dos monges visualizarem a cena da última ceia no local onde faziam suas refeições era comum à época, mas o afresco chamou a atenção pelo grande efeito de realismo.

Observando a imagem (ver Figura 1), chama a atenção a precisão matemática com que os painéis ao lado da mesa decrescem de tamanho e convergem para o centro do quadro. Da Vinci constrói com maestria um ponto de fuga central na imagem, para onde é conduzido o olhar do enunciatário e o encontro com a figura de Cristo.

O emprego emblemático da perspectiva torna esta obra um dos maiores exemplos do modo de fruição da imagem inaugurado pelo Renascimento. Pode-se ver na imagem o exemplo mais claro do paradigma ótico sobre a visão que se desenvolve nessa época e inclui

não só práticas de fruição do realismo propiciado pela perspectiva, mas também a própria noção do que uma representação visual deveria dar conta e as práticas envolvidas na produção de tais obras (que contam com grande influência do uso da câmera escura). O uso de instrumentos como anteparos e espelhos para projeção de imagens que poderiam mais facilmente se tornarem bidimensionais a partir do traçado de pontos convergentes na imagem era corrente na época, segundo esclarecem os estudos de David Hockney (1991).

A adoção da perspectiva permite à obra de Da Vinci a marca geométrica do lugar virtual onde o observador é colocado. As pistas para a sua localização são dadas visualmente a partir de uma estratégia claramente cognitiva, pois é preciso conhecer esse sistema de representação para apreender essas marcas referentes ao lugar do enunciatário na imagem. Acompanhando as pistas das linhas convergentes, quem vê a imagem entende o arranjo espacial da cena e seu posicionamento de frente às figuras retratadas no afresco. Chama a atenção aqui o modo desencarnado de tal fruição, que exalta a visão e deixa de lado a participação dos outros sentidos.

A convergência entre modos de produção e fruição organiza o conhecimento sobre as imagens realísticas num paradigma ótico que postulava a distância do observador da cena e dava conta das práticas sociais das quais as imagens renascentistas participavam. A

* Professora Adjunta do Curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste (UFPE). Endereço para correspondência: (bracchi@gmail.com).

busca era pela construção realística de imagens, que indicassem as distâncias entre si dos objetos representados e orientasse o enunciário numa apreensão cognitiva dessas pistas visuais a partir do código matemático da perspectiva.

O espaço ótico assim construído é tributário da visão distanciada e não se caracteriza como um espaço vivido como presença. A representação em perspectiva pressupõe distâncias interiores, intervalos e focalizações.

É trabalho do olho traçar os caminhos da percepção e do sentido, construir os pontos de ancoragem e organizar a profundidade em perspectiva. O programa artístico ocidental é grandemente influenciado por esse paradigma visualista e a perspectiva é entendida como a técnica capaz de convocar o observador a valorizar o caráter de semelhança do quadro de modo distanciado, sem um empenho subjetivo maior.

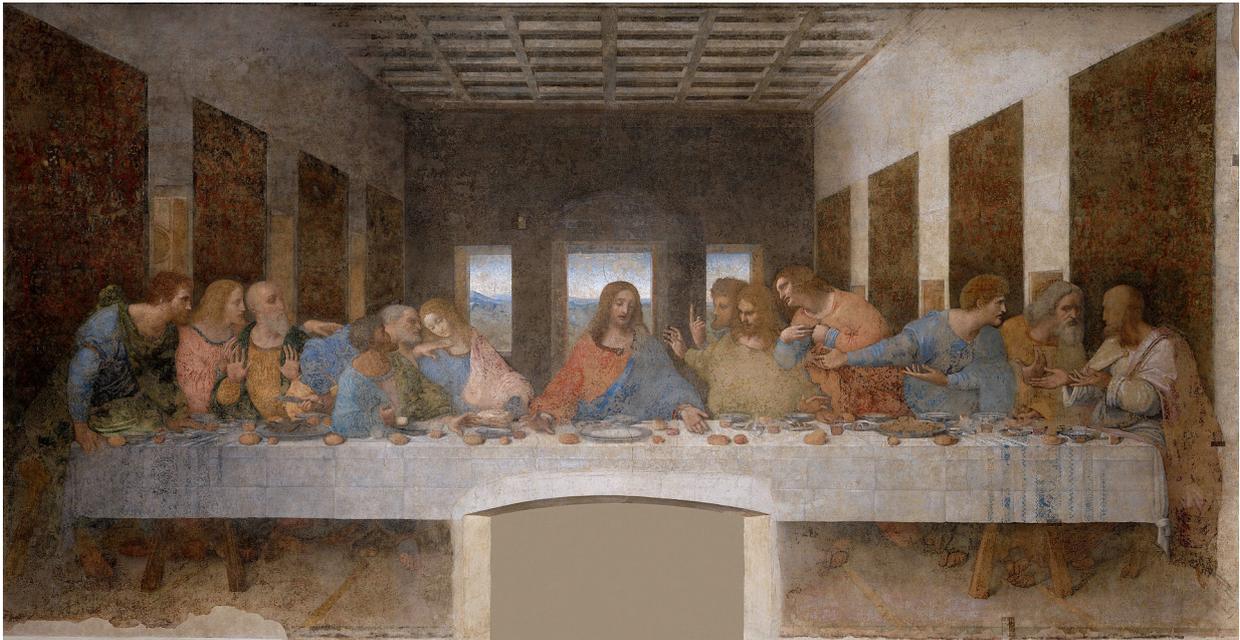


Figura 1: Leonardo da Vinci, Última ceia, pintura afresco, 1495-1498

1. O paradigma ótico

Os estudos que deram origem ao paradigma ótico surgem a partir de um ponto de vista platônico e são reforçados pelos estudos de psicologia de René Descartes, que postula a independência da visão em relação aos outros sentidos de acordo com sua fisiologia. Tal independência é um passo importante para a proposta de uma hierarquia das ordens sensoriais. A diferença maior é aquela entre a visão e o tato, pois a distância entre o corpo e o mundo é a maior entre esses dois sentidos. Aqui, toma-se de empréstimo a noção de distanciamento, necessária ao desenvolvimento do raciocínio lógico, como base para exaltação da visão como o sentido do corpo mais distanciado do mundo. Progressivamente, coloca-se a audição, o olfato, o paladar e o tato na esteira dos sentidos menores.

O modo de conhecimento é portanto, aquele dado pela visão e a epistemologia do oculocentrismo se faz ver na publicação da época *Da pintura*, lançada em 1435 por Leon Battista Alberti. A separação dos sentidos e a supervalorização da visão levaram ainda aos

estudos sobre a visão subjetiva. Influenciados pela ótica fisiológica que dominou a discussão científica e filosófica sobre a percepção e conhecimento no século XIX, esses estudos defenderam a autonomia da visão em relação a um referente externo. Fenômenos que seriam específicos do olho, tal como a pós-imagem, a visão binocular e a persistência retiniana propiciaram ainda a criação de máquinas de ver, como o estereoscópio e o cinema.

O paradigma ótico organiza ainda as artes de acordo com o órgão do sentido a que se destina, colocando a arquitetura, escultura e pintura como mais representativas do que seria a arte. Tal entendimento é tão sedimentado que na década de 1960 a pintura era ainda defendida por críticos como Clement Greenberg (1997 [1960]) como expressão mais pura de uma arte que se destinava à visão.

No entanto, depois da circulação de outras técnicas artísticas produtoras de imagens (a fotografia, o cinema, etc.) se torna cada vez mais difícil atribuir uma independência e autonomia à pintura. As imagens

visuais das mais diferentes formas se tornaram inter-relacionadas e, ao mesmo tempo, outro paradigma sobre a visão se manifestará em produções artísticas que valorizarão uma maior integração sensorial.

A alternativa ao paradigma ótico será denominada de paradigma háptico. Vale ressaltar, no entanto, que a transição é cumulativa em direção a uma maior integração sensorial e à produção de obras cada vez mais corpóreas. Aqui, a última ceia ainda será a cena que ajudará o leitor a compreender as características desse outro paradigma.

2. O espaço háptico e a proximidade enunciativa

Torna-se importante traçar aqui o caminho teórico que traz o paradigma háptico para o centro das discussões sobre as artes visuais contemporâneas. O termo *haptisch* é criado em 1901 por Aloïs Riegl em sua publicação sobre a indústria artística do império romano tardio. Considerando que a percepção visual pode ser informada pelo sentido tátil, o historiador da arte austríaco investiga a construção do efeito de tridimensionalidade por meio das sombras na pintura egípcia. Buscando determinar as características de tal arte, o autor cunha o termo *háptico*, do verbo grego *aptô* (tocar), que “não designa uma relação extrínseca da visão ao tato, mas uma possibilidade do olhar, um tipo de visão distinto do ótico: a arte egípcia é tateada pelo olhar, concebida para ser vista de perto.” (Deleuze, 2007, p.172). A imagem concebida de tal modo deve exaltar a percepção de volumes e texturas por meio do jogo de luz que informa a tridimensionalidade. O háptico seria, portanto, um termo melhor do que tátil pois não opõe dois órgãos do sentido e deixa supor, conforme argumenta Deleuze (2007, p.178), que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica, abrindo espaço então para atos sinestésicos frente à imagem, como o tocar com os olhos.

A publicação de Riegl influenciará ainda importantes teóricos atuais das artes visuais, como Wilhelm Worringer e Heinrich Wölfflin, que buscam entender como diferentes estilos artísticos podem estruturar diversamente uma maior proximidade sensível por meio da convocação da tatilidade no entendimento do sentido da imagem.

Esses estudos encontram ressonância na pesquisa fenomenológica sobre a percepção, que entende o corpo como base para o estabelecimento de uma presença do ser no mundo por serem ambos “do mesmo estofó”¹. Está presente aqui a ideia de Cassirer (1992 [1927], p.148) sobre uma união entre ser e mundo dada pela percepção integrada dos sentidos.

O entendimento de existência de um momento construído por uma experiência afetiva unitária, indivisível

e, portanto, ainda não estruturada como uma linguagem está presente desde os estudos de Herder, retomados por Cassirer (1972 [1929]) para propor a existência de um *sentimento* que resiste ao divisionismo tanto analítico quando dos sentidos perceptivos nele envolvidos. Em seus estudos sobre a pintura de Francis Bacon, Deleuze (2007, p.45) retoma essa ideia da existência de um contato com a imagem ainda não permeado pela colocação em significação do discurso: “entre uma cor, um gosto, um toque, um odor ... existirá uma comunicação existencial que constituirá o momento pático (não representativo) da sensação”. O corpo é considerado, portanto, como uma unidade que serve de base antipredicativa para a construção da significação.

Tal ponto de vista ganha cada força na linha da semiótica francesa, uma vez que nos escritos de Hjelmlev (1978) já se encontram dimensões corporais, tais como aproximação/afastamento e contato/não contato, como base de sua teoria do caso. Desse modo, entende-se o enunciatário como dotado de um corpo que opera diferentes modos de articulação dos sentidos em consonância com os modos operatórios de seus sentidos corpóreos táteis. Tal pensamento fica mais marcado nas pesquisas de Fontanille (2011), que reivindicam uma base perceptiva da construção do sentido e o corpo como substrato da semiose. O pesquisador francês defende a importância da análise das figuras da corporeidade como mais um aspecto do nível discursivo dos textos, a ser levado em consideração tal como já são a temporalidade e a espacialidade. Existe, portanto, a defesa de uma maior implicação do corpo na apreensão do plano da expressão e na construção dos conteúdos.

A sinestesia desponta, portanto, como uma noção fundamental para se compreender a unidade da experiência sensível. Partindo de uma definição objetivante, pode-se caracterizar a sinestesia como um fenômeno de associação e interação, em um mesmo sujeito, de impressões advindas de domínios sensoriais diferentes. É interessante, notar, no entanto, a maneira que os estudos fenomenológicos entendem a sinestesia, vista mais amplamente como uma maneira segundo a qual se “frequenta” as coisas que estão “à disposição do nosso olhar” (Breuur, 2005, p.11-12).

O exemplo mais famoso de análise da apreensão corpórea dos elementos plásticos é dado por Merleau-Ponty (1966, p.118) ao abordar a pintura de Cézanne. O pintor afirmava que se podia ver o aveludado, a dureza, a moleza, e até mesmo o odor dos objetos. A apreensão sinestésica da cor foi largamente abordada na publicação *Fenomenologia da Percepção* e o vermelho serviu de exemplo para ilustrar suas reflexões sobre a sinestesia: “impossível descrever a cor do tapete sem dizer que é um tapete, um tapete de lã, e

¹ Nas palavras do próprio Merleau-Ponty (2004 [1961], p.17): “o mundo é feito do estofó mesmo do corpo”.

sem implicar nesta cor um certo valor tátil, um certo peso, uma certa resistência ao som” (Merleau-Ponty, 1999, p.373). A partir desse modo de compreensão das coisas do mundo e das imagens, propõe-se a observação de uma outra versão da cena da última ceia para se observar os efeitos de sentido apreendidos a partir da observação dos componentes da imagem que evidenciam a corporalidade.

3. A última ceia

Para se compreender melhor esse comportamento sinestésico da visão na apreensão dos elementos plásticos de uma obra, expõe-se abaixo uma versão atual da última ceia realizada pelo fotógrafo americano David LaChapelle.



Figura 2: David LaChapelle, A última ceia, fotografia, 2009-2012

Na parte superior da Figura 2, pode-se observar detalhes das imagens que compõem o conjunto da obra mostrado abaixo. Percebe-se que a obra é formada por um conjunto de retratos expostos lado a lado de modo a formar uma única composição. Estão claras aqui as escolhas do fotógrafo para acentuar o impacto estético desses retratos, pois LaChapelle escolhe utilizar apenas as partes do corpo mais conhecidas pela expressão dos sentimentos. O rosto e as mãos assumem as posições clássicas presentes no afresco renascentista de Leonardo da Vinci.

Além da simplificação na representação dos corpos, chama a atenção a escolha de manequins de cera tratados conforme a caracterização de cada um dos

presentes na última ceia. Os braços incompletos, que deixam ver suas hastes, as mãos com dedos faltantes e as áreas onde a pintura já não cobre a superfície do rosto deixam ver um aspecto incompleto da representação que dá um tom macabro à representação. Continuando o aspecto desgastado e corroído dessas figuras, um pedaço puído de tecido escarlate contrasta cromaticamente com o resto da cena numa marca visual do sangue e do sacrifício do personagem principal de Cristo que a cena alude.

O cenário é apagado pela textura ordinária do papel encartado. Cada figura aparece como que jogada no fundo de uma caixa de papelão, aludindo mais uma vez à temática do desgaste temporal sobre objetos inú-

teís. Mas se tomarmos como relação o texto visual aludido, o afresco de Da Vinci, percebe-se que Lachapelle atualiza a forma encontrada pelo pintor italiano de isolar as figuras. Enquanto os apóstolos da imagem renascentista estavam dispostos em grupos de três, nas imagens do americano cada personagem se encontra isolado no fundo banal de uma caixa de papelão. A análise das figuras que compõe a cena é capaz de dar uma boa noção sobre como Lachapelle subverte a cena renascentista, tornando-a mundana e associando a ideia de sacrifício com a noção de desgaste e artificialidade. Após essa descrição das figuras é preciso entender, ainda, o papel do olho na compreensão da imagem.

A substituição do cenário pela textura do papelão destaca a superfície dos objetos, convidando o enunciário a observar os desgastes das pinturas descascadas e das partes internas dos manequins que aparecem nas margens das partes do corpo. A artificialidade com

que os manequins encarnam as figuras dos apóstolos se dá a ver nos cabelos implantados e partes corroídas que revelam a inaturalidade das figuras. O desgaste e a artificialidade se impõem aqui por meio das texturas depois do olhar ter sido convidado a observar de perto as figuras.

Pode-se perceber com clareza que a obra de Lachapelle expressa as condições essenciais da experiência háptica descritas por Parret (2007, p.17): a proximidade do objeto, a ausência de profundidade e imposição da dimensão material. É importante perceber que a proximidade tem efeitos de sentido particulares que a imagem renascentista não se propõe a construir. Essencialmente, o tocar com os olhos implica uma maior aproximação do enunciário com o texto visual e tal proximidade pode ser compreendida em termos contínuos de uma escala proposta por Zilberberg (2007).



Figura 3: Graus de intimidade entre objetos.

A incoerência é a falta de relação entre objetos dada a partir de sua distância não só espacial, mas da falta de semelhança plástica, rítmica e icônica entre objetos. Pode-se comparar tal distância àquela existente entre a representação renascentista de Leonardo Da Vinci e o tocar com os olhos estimulado nas imagens de Lachapelle se torna consonante com uma posição de aderência, entendida como a relação de contato estabelecida entre o olhar do enunciário que toca com os olhos as figuras exaltadas nas suas texturas. Já a coerência é construída à medida em que se aumenta as relações de interioridade e exterioridade entre os objetos.

Entende-se, portanto, que esse tipo de escalonamento de distâncias pode ser transposto para as relações entre sujeito e imagem. Zilberberg (2005, p.94) explica que as relações entre dois objetos podem levar em conta que um dos objetos da relação pode ser um indivíduo pensante, implicado em uma relação com um objeto ou uma figura do mundo. Uma maior proximidade do sujeito com o objeto seria propiciada pela sinestesia, especialmente pelo tipo de relação imbricada entre visão e tato, pois o toque aproxima o sujeito dos objetos.

A experiência sinestética maior seria caracterizada

pela posição da inerência, construindo uma fusão primordial entre os sentidos que opera como base da relação mais íntima e indiferenciada que pode se dar entre sujeito e objeto. Essa fusão é descrita por Zilberberg (2005, p.99) como mais “mística”, pois a experiência de aproximação entre sujeito e objeto não terminaria na superfície de ambos os corpos, na pele, mas a atravessa e irradia para o corpo todo, produzindo um sentido não denominável.

Percebe-se, portanto, a inserção da obra de Lachapelle nesse conjunto mais vasto de imagens e estilos artísticos que buscam um maior envolvimento corporal do enunciário na compreensão cognitiva da obra, mas acima de tudo sensível. Na arte contemporânea, a valorização de uma visão háptica do espaço e da maior aproximação entre sujeito e obra culmina em manifestações que se encarregam de destruir as divisões da arte baseada nos órgãos dos sentidos. Na *body art*, *land art*, performances e instalações, o corpo é instrumento de compreensão, revelando uma mudança de paradigma no entendimento da arte, valorizando cada vez mais o sensível.

Considerações finais

Pôde-se explorar por meio de comparações entre duas apresentações diferentes de uma mesma cena, separadas por mais de 400 anos de história da arte, modos diversos de convocação dos sentidos corpóreos. Enquanto o afresco de Leonardo Da Vinci constrói uma cena distanciada do enunciário, que compreende sua posição frente ao quadro por pistas visuais advindas do recurso da perspectiva, as imagens de Lachapelle fragmentam figuras que exaltam suas superfícies artificiais e corroidas para que quem a vê sinta de modo mais próximo tais sentidos.

As imagens de Lachapelle buscam resgatar os valores táteis capazes de serem acessados pela visão, tornando a sinestesia a regra para se compreender como o sentido é construído a partir do diálogo entre as diversas ordens sensoriais. Entende-se, portanto, que para compreender a construção do sentido visual não se lida com o canal sensorial do qual advém a informação perceptiva, mas se faz referência às diferentes organizações dos sentidos que o visível é capaz de exercer, como aquela de se aproximar e “tocar” os objetos, percebendo as texturas e volumes do mundo. ●

Referências

- Breuer, Roland
2005. La synesthésie, un effet de matière. In: Beyaert-Geslin, Anne; Novello-Paglianti, Nanta. *L'hétérogénéité du visuel, 1/3. La diversité sensible*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, Pp. 11-24.
- Cassirer, Ernst
1972. *La Philosophie des formes symboliques. La phénoménologie de la connaissance*. Trad. de Claude Fronty. Paris: Éditions de Minuit (original alemão de 1929).
- Cassirer, Ernst
1992. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Trad. de Mario Domandi. Philadelphia: University of Pennsylvania Press (original alemão de 1927).
- Deleuze, Gilles
2007. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar (original em francês de 1981).
- Fontanille, Jacques
2011. *Corps et sens*. Paris: Puf.
- Greenberg, Clement
1997. Pintura Modernista. In: Ferreira, Gloria (Org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (original inglês de 1960), Pp. 101-110.
- Hockney, David
1991. *O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac&Naify Edições.
- Merleau-Ponty, Maurice
2004 [1961]. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify.
- Merleau-Ponty, Maurice
1966. Le doute de Cézanne. In: Merleau-Ponty, Maurice. *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, Pp. 15-44.
- Merleau-Ponty, Maurice
1999. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.
- Parret, Herman
2007. L'occhio che accarezza: Pigmalione e l'esperienza estetica. *E/C: Rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici*. Trad. Antonio Valentini. Disponível em: http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=148. Acesso em: 03/03/2013.
- Zilberberg, Claude
2005. Synesthésie et profondeur. In: Beyaert-Geslin, Anne; Novello-Paglianti, Nanta. *L'hétérogénéité du visuel, 1/3. La diversité sensible*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, Pp. 83-104.
- Zilberberg, Claude
2007. Riegl et l'invention du paradigme. *Nouveaux Actes Sémiotiques. Recherches sémiotiques*. Disponível em: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1482>. Acessado em 25/04/2013.

Dados para indexação em língua estrangeira

Bracchi, Daniela Nery

An investigation on vision paradigms based on two versions of the Last Supper

Estudos Semióticos, vol. 11, n. 2 (2015)

ISSN 1980-4016

Abstract: *Following the path of two visual texts that express the scene of the Last Supper, this paper investigates the parallelism between the production of visual works that calls for a greater tactility and the adoption of a paradigm different from the optic, without separation and hierarchy of the senses. The haptic paradigm unifies knowledge and practices that integrate the senses and propose a higher body engagement from the enunciatee. In this context, the notion of synesthesia becomes the conceptual center able to explain the integration of the senses. From this notion, we investigate the effects of meaning arising from greater tactility visually stimulated by the work of the David LaChapelle, Last Supper, analyzed at the end of the article.*

Keywords: *haptic, synesthesia, Last supper*

Como citar este artigo

Bracchi, Daniela Nery. Uma investigação sobre os paradigmas da visão a partir de duas versões da *Última ceia*. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 11, Número 2, São Paulo, Dezembro de 2015, p. 19-24. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 12/02/2015

Data de sua aprovação: 30/10/2015
