

A última ceia de Peter Greenaway: um recorte barroco

por Igor Alexandre Capelatto e Rosa Cohen*

Resumo: Uma análise da obra *A última ceia* de Leonardo Da Vinci através da instalação de Peter Greenaway. Este artigo analisa a perspectiva analítica e os diálogos entre Greenaway e obra *A última ceia* de Da Vinci através de um recorte barroco, uma vez que a instalação de Greenaway trabalha com luz em cenário e luz em projeção, com uma sensibilidade que muito se aproxima da proposta artística da luz no movimento Barroco.

Palavras-chave: barroco, Peter Greenaway, instalação, *A última ceia*, Leonardo Da Vinci.

Abstract: This article analyzes Leonardo Da Vinci's *The Last Supper* through Peter Greenaway's installation. It examines the analytical perspective as well as the dialogue between Greenaway's work and Da Vinci's *The Last Supper* via a baroque clipping, since Greenaway's installation works with light both in the setting the projection, with a sensitivity that approaches the artistic use of light typical of the Baroque.

Keywords: baroque, Peter Greenaway, installation, *The last supper*, Leonardo Da Vinci

Fecha de recepción: 08/01/2014

Fecha de aceptación: 01/03/2014

Introdução: a projeção da luz e a luz da projeção¹

Transgressões que transpassam a luz modular esculpindo sensações que ampliam a estática do quadro, da pintura, construindo um diálogo entre a tinta, as fissuras corrosivas descascadas pela degradação temporal, o pintor (ou pintores), as personagens e objetos cênicos, a geometria espacial (dentro e fora do limite da tela), o barroco e o contemporâneo. Representações de uma percepção que Peter Greenaway repinta (e reescreve) por detrás das camadas de *A última ceia* de Leonardo Da Vinci.



Figura 1: Fragmento da projeção da instalação *The last supper* (Peter Greenaway, 2010).

Experimentamos aflição, medo, angústia, dor e esperança. Sentimentos penetram em nossas veias por curvas assimétricas que esbarram na perfeita

¹ Artigo produzido durante a disciplina “Hibridismo na arte contemporânea”, no CPG em Multimeios, como tema de pesquisa de pós-doutoramento da Profa Dra Rosa Cohen, proposto no Laboratório de Imagem e Som do IA- UNICAMP.

singularidade barroca. O sangue é o sangue da morte. Os raios de luz que traduzem uma contravenção são recalcados com olhar barroco no direcionamento estético-sensorial: Greenaway coloca o Messias em sombra, a silhueta da morte. É o Monte das Oliveiras visto pelas janelas o que importa. Mudam-se os pigmentos de Leonardo e a tinta orgânico-sintética do *fac-símile* e recalcam novos cromas que nos fazem ter um olhar expandido desta ceia – que acontece em outro tempo e espaço–.

O olho barroco é um olhar anamórfico... este lugar de convergência é um espaço expandido. A espacialidade barroca procede por reconhecimento, coexistência, jogo de luzes e forças, engendramento por serpentina e elipse. Espaço dinâmico em mutação permanente, sem centro nem ponto fixo. Essa incerteza gera uma força de ambigüidade, de intervalo, de lacuna... (Brissac,1993: 204).

O profeta e seus fiéis escudeiros não são mais o centro da atenção, não são mais tão importantes. São apenas figuras manipuladas por algo maior. Na composição cênica, a mesa talvez seja o mais importante. Ela é o centro da atenção, ela que servirá de suporte para o alimento que degradará ao longo daquela noite, que alimentará a indigestão da indagação: quem entregará Jesus? Greenaway questiona e nos coloca a questionar: Judas seria mesmo o traidor? Há uma luz surgindo por detrás destes suspeitos –não está só Judas sobre julgamento, mas todos os doze acusados (e estaria Jesus também se autoacusando?)–. Afinal, Leonardo Da Vinci rompeu com a tradição clássica do tema e tirou Judas de seu isolamento.

O direcionamento do nosso olhar de espectador é conduzido pelas cores e pela geometria espacial. Apresentando Jesus no ponto de fuga da pintura, chamando atenção do olhar de quem observa a pintura, os objetos cênicos e paisagem ao fundo passam despercebidos. Com a iluminação da mesa realizada por Greenaway, o olhar do observador sai da figura de Jesus. Começamos a dar importância maior aos elementos do cenário. Do lado

esquerdo de Cristo temos seis dos apóstolos e do lado direito os outros seis. Todos deveriam receber o cálice de vinho; no entanto, à frente das personagens do lado esquerdo temos apenas cinco cálices. E Judas está com um cálice caído a sua frente. Quem não beberá do sangue de Cristo? Incomoda-nos, ainda, que haja um cálice destinado a Jesus, quem irá beber o próprio sangue. O sangue que Greenaway faz escorrer sobre a toalha da mesa.

A luz de Leonardo é neutra, ela ilumina tudo por igual, não há sombras específicas, não há focos de luz, não há revelações por meio dos claros e escuros. Uma técnica ou a ausência de uma técnica que, aplicada desta maneira a esta pintura, esconde o que o pintor quis revelar –uma maneira de talvez contornar a censura religiosa e confrontar signos subliminares–. Cada estudo sobre esta obra revela um ou outro signo, no entanto, numa condição estática. Greenaway não quer explicar estes signos, nem apenas mostrá-los, ele os entende como fragmentos de uma peça em movimento: há luz, há sombras, há animação; em suas mãos a pintura não apenas traz uma sensação de estar viva, mas torna-se viva.

Usando a projeção da luz e a luz da projeção, Greenaway converge pintura em cinema e faz surgir narrativas: diálogos, ações, expressões. Para o realizador não há um limite entre o que a pintura, sobre a interferência da luz ou da sombra, possibilita. Ele vai além, trazendo o Leonardo Da Vinci (e todos os pintores que recriaram a pintura de Leonardo) à trama, e nos coloca em xeque. Afinal, a memória que temos de *A última ceia* é a pintura de Leonardo Da Vinci ou a versão feita por outros pintores como Giovanni Pietro Rizzoli?

A camada por detrás da imagem de Leonardo pode ser agora a de Rizzoli ou de qualquer outro artista ou restaurador. Há uma obra amarelada, envelhecida pelo tempo, queimada, rachada, torturada. Essa tonalidade amarelada se assemelha à cor do papel no qual Da Vinci esboçou pela primeira vez a Santa

Ceia e no qual colocou outras informações que não estão na pintura final. Greenaway utiliza da textura desse papel (projetando-o sobre a pintura original), revivendo essas informações deixadas por Da Vinci. E há uma obra com cores fluorescentes, que saltam para fora da tela, azuis e vermelhos intensos, não desgastados pelo tempo, que preservam a obsessão de Rizzoli. E há uma nova camada, cujas paletas não são mais de tintas orgânicas ou sintéticas, deixam seu caráter de pigmento físico, transitam de uma escala CMYK, passando por uma gama RGB e, talvez, reencontrando-se em uma composição Lab.² Mas a luz não é apenas luz, ela vai de encontro de uma camada que teima estar presente, seja da pintura que se encontra no refeitório de Santa Maria delle Grazie, seja no *fac-símile* encomendado por Greenaway.

A luz que rege a narrativa da *última ceia* de Greenaway é coordenada por um maestro que, ao mesmo tempo em que é digital (RGB possivelmente convertido em Lab saindo por ondas luminosas de um projetor), é também simbólico (são os atores em cena). Encontramos a projeção da luz como condutor de informação (o vínculo entre a ferramenta e o suporte receptor) e a luz da projeção como a informação a ser conduzida. É a luz que cria as novas cores, formas, que faz um ou outro recorte, que desenha, que gera vida na pintura que se encontra como suporte receptor e que transforma a obra renascentista de Da Vinci no neocinema barroco de Greenaway.

Uma das características principais do Barroco é o dualismo, o confronto de temas opostos: amor-ódio, vida-morte, juventude-velhice [...] (Silva, 1994: 21).

Através do diálogo entre a luz na pintura e a luz sobre a pintura, por meio da luz da projeção e a projeção da luz, Greenaway adiciona sentido às claridades e sombras –o dualismo luz-sombra se reconforta na proeminência transposta sobre a camada da obra impressa (ou pintada) que se encontra sobre a

² Mais adiante, neste artigo, há uma explicação sobre o que representam essas escalas de cores e luz (RGB, CMKY e Lab).

parede. Dualismo esse que coloca em questão profeta-profano, vítima-acusado e, em um plano mais arquitetônico, simetria-assimetria, objeto-espaco, e coloca o observador em cena (dentro-fora).

A alquimia da luz

Não é o Barroco uma alquimia da luz onde, pela sábia mistura de luzes tênues irrompe o espaço produzindo inefáveis vibrações?
(Baeza, 2001: 54).

A projeção da luz na obra de Greenaway deve ser considerada pelo recurso contemporâneo, que demanda uma linguagem de *softwares*, e do processo cognitivo do intérprete que depende de uma compreensão de absorção simbólica relacionada à multimídia da virtualidade espaço-tecnológica: a compreensão da luz enquanto projeção e da luz enquanto signo abstrato, e da narrativa barroca, uma vez que a iluminação sobre a obra de Da Vinci se dará pelos conceitos e técnicas do barroco³ e não pela narrativa renascentista de *A última ceia*.

Para tentar compreender o que Greenaway quis dizer, o que ele narra com sua interferência luminosa sobre a obra de Da Vinci, escolhemos, uma vez que o recurso do artista é a projeção –a luz– e sua linguagem, analisar: o barroco (em um destaque intenso à narrativa da luz); o processo de projeção da luz; e como ela dialoga com a pintura (ou pinturas, uma vez que *A última ceia* se apresenta enquanto original –restaurado e não-restaurado–, pintura, *fac-símile* ou a reconstrução de Rizzolli). Tomaremos como paleta do artista (Peter Greenaway) as escalas virtuais de luz (ou chamados sistemas de cores) –o RGB e o Lab, considerando o RGB (escala digital composta por 3 canais de cores: Red, Green, Blue) como o sistema que configura as cores nas telas digitais (monitores, televisores)– e o Lab (trabalha com um canal de luz e dois

³ Greenaway associa o barroco ao contemporâneo –talvez pudéssemos chamar de neobarroco, ou podemos considerar o barroco enquanto técnica e linguagem para assemelhar à tecnologia da projeção (o projetor de imagens acoplado à um *hardware*)–.

de cromas) como o sistema em que se comporta a luz –“essa combinação de cores subtrativa é usada para definir as cores de materiais não emitentes especialmente os pigmentos que definirão as cores dos tecidos, plásticos e tintas”.⁴

É necessário isolar alguns elementos da obra de Greenaway para estudo de como se comporta a luz enquanto precisão física, enquanto poética barroca e enquanto narrativa com caráter cinematográfico.

Para determinação dos sistemas de cores destacaremos o manto de Jesus –as múltiplas camadas de comportamento de sua cor, uma vez que a precisão do vermelho (vermelhon ou vermelho violetado) de Leonardo está em um âmbito de pressuposição: através de estudos científicos realizados no material da obra de Da Vinci e na pintura de Giovanni Pietro Rizzoli–.

Greenaway contesta (não que o artista tenha dito isso, mas podemos encontrar essa significância ao analisarmos por esta ótica sua obra): por que o vermelho intenso no manto de Jesus? Seria esta vestimenta realmente vermelha? Ou seria uma colocação da Igreja para relacionar com o sangue do próprio Cristo? E o que Da Vinci pensava sobre?

Durante o processo de degradação e restauro da obra de Leonardo, vários vermelhos transitam –e outras cores se formam com a ação do tempo e do espaço (e da própria escolha de materiais, uma vez que o próprio pintor usou de elementos e técnicas que se deterioram rapidamente)–. E Peter Greenaway transita por todos estes cromas.

Greenaway brinca com estes cromas revezando entre mostrar a pintura restaurada e a versão anterior à restauração. O manto de Cristo é destacado, uma vez sobre um vermelho intenso (que se assemelha ao pigmento vermelhon), outra vez sobre um vermelho violetado.

⁴ Definição de Lab: <http://www2.ic.uff.br/~aconci/labrorgb.html> (Acesso: 30 de maio de 2013).

Ao propor o 'vermelhon', considera-se o paradigma religioso, o sangue no manto, que anuncia a morte que ocorrerá após esta ceia.

Atribuiremos a legenda Ink (tinta em inglês) para referenciar a nossa proximidade em RGB dos cromas dos pigmentos utilizados por Leonardo, Rizzoli ou qualquer outro pintor ou restaurador. Não atribuiremos a nomenclatura da escala RYB (Red, Yellow, Blue) estabelecida pelo próprio Da Vinci, pois aqui o Ink se trata da tinta de Leonardo assim como das versões restauradas (ou os *fac-símiles* impressos). Ao se falar da tinta propriamente dita na pintura, aí, sim, podemos conferir o termo RYB. Quando se tratar de impressão (*fac-símile*), conferiremos CMYK, por ser uma escala de impressão, mas, desde então, ressaltamos que essa nomenclatura apenas se aproxima da técnica de impressão, uma vez que a elaboração de pigmentos e materiais (como gesso, por exemplo) são aplicados na impressão do *fac-símile* para que o mesmo se pareça o máximo com a obra original.

O sangue que escorre de Cristo retrata um grau de croma, enquanto Ink, em que sua proximidade digital em RGB⁵ confere a seguinte numeração: R: 232 G:44 B:55 –esta escala é que permite em Lab (L: 52 a:70 b:42) que o vermelho desbotado da pintura retorne ao 'vermillion' original utilizado por Leonardo–.

Para que numa tela digital (não na projeção) possamos aproximar esse vermelho do vermelho INK, o RGB altera-se para R:180 G:60 B:28 (na tela LCD ou LED ele permanece 'vermillion'). O que nos revela o preciso estudo de Greenaway em relação à tecnologia digital para chegar ao croma Ink de Leonardo ou Rizolli. Não quer dizer que a técnica da época impusesse que o 'vermillion' fosse o tom de vermelho correto para a vestimenta de Cristo; Leonardo poderia ter usado o Alizarin (vermelho violetado). Tonalidade essa que outros artistas conferiam diretamente ao sangue de Cristo como observamos em Ribalta.

⁵ Consideramos as tonalidades com base em registro da projeção de Greenaway em <http://www.guardian.co.uk/culture/video/2008/jul/02/greenaway.last.supper>.



Figura 2: (detalhe) *Cristo Morto sustentado por Anjos* - Francisco Ribalta, 1615.
Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Porque o sangue de Cristo é tão importante? Talvez esta cor nos remeta a uma adoração e ao mesmo tempo a uma melancolia profunda; talvez deixemos de pensar Cristo como deveria ser pensado. Atribuímos a Jesus um *status* tão sagrado que seu corpo e sangue são únicos, sua imagem se torna o centro da atenção e (exceto pela anunciação e por Pietà), sua imagem rouba até mesmo a centralização de Maria. Jesus está exatamente ao centro da cena, o ponto de fuga da pintura está em seu coração. E nos passa despercebido que Leonardo tenha colocado sua cabeça reclinada mostrando sua face deprimida. Podemos ressaltar outros artistas que tenham também buscado o homem por trás do mito, assim como Greenaway nos mostrou. Ao tirar a luz de Cristo, ele é apenas Jesus de Nazaré, um carpinteiro por herança. Greenaway faz um jogo de luz que ressalta essa inclinação. Com a iluminação barroca ele destaca a face de Cristo. E reforça a tinta desbotada, a pintura descascada, o Messias que há por trás do azul ultramar e o vermelhon que o recobre.

Teria Leonardo da Vinci utilizado tal material propositalmente para que sua obra “desbotasse” rapidamente e revelasse segredos? Cristo já não é mais o centro da atenção; como observamos anteriormente, a mesa e o cenário ao fundo se sobressaem. E quando somos chamados a dar atenção aos corpos, uma assimetria é construída. Com luz e sombra, Greenaway transpõe o eixo central e ponto de fuga para a esquerda, para a direita, para cima ou para baixo; sai do coração de Cristo e vai para Pedro, para Tiago Maior, para Tiago Menor e Tadeu, compondo grupos de três dos apóstolos, colocando-os como centro da pintura –a tradição renascentista era colocar Cristo no centro da pintura. O que seria *A última ceia* sem Jesus? E, assim como Leonardo, Greenaway também mostra que muitas coisas aconteceram naquela noite; que há muita história além do próprio Messias.



Figura 3: Fragmentos da projeção da instalação *The last supper* (Peter Greenaway, 2010).

Olhando através da janela

O barroco nos direciona o olhar através de sua luz, mas a luz é só uma parte desse jogo de oposições. A luz se torna a ferramenta para construção das aversões, dessas analogias.

Então Peter Greenaway projeta uma janela, ou melhor, a sombra de uma janela sobre *A última ceia*. Uma janela que transmite uma sensação de que há alguém observando (nós, espectadores) esta ceia. Ao mesmo tempo em que a pintura deixa um lado da mesa vazio, o lado em que nós nos postamos para compartilhar do “corpo e sangue de Cristo”, com a silhueta da janela, temos também a sensação de que não fomos convidados. Estamos dentro de onde a ceia acontece ou do lado de fora? E Greenaway reforça esta oposição dentro-fora, colocando a mesa da pintura no cenário de sua instalação.



Figura 4: Montagem da instalação *The last supper* (Peter Greenaway, 2010).

Esta mesa nos convida a ‘sentar’ no lugar dos discípulos e de Jesus. Podemos ‘vivenciar’ o acontecimento, ainda que ao nosso redor estejamos cercados pelos signos da instalação de Greenaway. Ao mesmo tempo em que vemos a ceia acontecendo dentro da pintura, vemo-la do lado de fora da tela, fisicamente, mesmo que sem as personagens. Mas, como já vimos, as personagens não são exclusivas no centro de atenção.

Mas a ferramenta da luz não deixa de se fazer presente. Em alguns momentos, Greenaway ilumina esta mesa tridimensional com luminescência azul; em outros, deixa-a branca e, em um determinado momento da execução de sua obra, ele reconstrói a possível luz de Leonardo Da Vinci sobre os objetos e alimentos postados à mesa, porém ressaltando-os com uma intensidade tal que a técnica renascentista confronta-se com o barroco.

Somos convidados ao questionamento sobre o que está postado na mesa, não apenas pela luz projetada sobre a tela, mas pela iluminação da mesa que está bem ao meio do espaço onde o público deve se postar para contemplar a instalação. A comida, a bebida, a louça, enfim, a posição dos elementos.

Na pintura de Da Vinci, há uma luz opaca que permeia toda a cena. Podemos observar um cenário que se apresenta ao fundo das personagens –três janelas (ou duas janelas e uma porta) e através delas vemos o lado de fora do recinto (supostamente o Monte das Oliveiras)–. Em diversas leituras desta pintura, as personagens e até mesmo os objetos na mesa estão sempre em estudo: revelam segredos deixados por Leonardo, mas Greenaway vai além. Ele nos instiga a pensar sobre o que Da Vinci estaria dizendo colocando este plano distante que revela um lado de fora desta ceia (embora outras pinturas tenham também colocado a paisagem externa, artistas como Duccio, Boulogni, Grunewald e Rubens sugerem algo mais próximo do evangelho de João e de Mateus –uma ceia restrita, sem chances de ter sido observada por alguém de fora)–.

Sem observação externa, esta ceia restrita não nos possibilitaria uma análise de onde ela realmente aconteceu. Nas pinturas de Duccio ou de Rubens, *A última ceia* é tão restrita que as suas personagens recobrem umas às outras como se ocultassem qualquer informação além daquela que a igreja católica permite ou deseja que saibamos.

Leonardo é sutil, mas Peter Greenaway não. Ele analisa o jogo de luz externa e interna, não somente no ponto de vista do espectador, do observador da pintura, mas da própria pintura. A luz que incide dentro desta 'sala de jantar' e a luz que permeia a paisagem fora da sala de jantar, vista pelas janelas que Da Vinci arquitetou no seu cenário. Mas o que Greenaway quer dizer ressaltando o dentro-fora da própria pintura de Leonardo?

A projeção Lab de Greenaway traduz uma poesia pictórica às vezes tão robusta na sua crítica, às vezes tão sutil que, ao dialogar com a paisagem do plano de fundo da obra de Da Vinci, supostamente converge RGB em Ink (e até mesmo se assemelha a escala RYB de Leonardo) com uma precisão tal que vemos o cenário transmutar do dia para a noite e para uma escuridão profunda (preto 100%) de uma forma que parece que as novas cores pertencem à pintura original.

Na pintura não restaurada observamos um campo desbotado, as cores do céu pressupõem que é manhã ou tarde, por ser uma ceia, talvez o final de um dia, mas nada revela esta certeza. Há uma possível conversa entre a ação interna e externa: *A última ceia* e a ascensão de Jesus no Monte das Oliveiras, dois fatos que se complementam. Greenaway deixa em alguns momentos de sua instalação a imagem desbotada de Da Vinci: neste momento, temos a projeção da luz pintada por Leonardo –tudo está muito claro e o cenário em plano de fundo é reconhecível–.

Em outro instante, Greenaway recobre essa pintura com a proposta de Rizzoli. Temos as cores vivas de Cristo e seus discípulos, mas também as cores vivas

do cenário. Com um destaque luminoso (a luz da projeção –que Greenaway direciona sobre a pintura fazendo recortes), o olhar do espectador é direcionado para este cenário externo: na pintura de Rizzolli não há mais a sensação do Monte das Oliveiras, mas a vista da cidade de Jerusalém. Essa mudança –que pode ser mera convenção do pintor que propôs o que seria a pintura de Leonardo–, de alguma forma, chama a atenção de Peter Greenaway e, também, a nossa.

Onde realmente aconteceu *A última ceia*? *Quem* estaria presente? Seria plausível que ela tenha acontecido em algum cenário possível de se observar por janelas, uma vez que inúmeros seguidores e curiosos estariam lá observando. Por isso, noutro instante, Greenaway projeta (em algumas versões, ele usou de uma luz sobre janelas reais) uma sombra de janela sobre a pintura, de modo a nos reforçar a ideia de observador. E faz recortes das personagens de forma a nos aproximar mais ainda delas, uma espécie de caravaggismo.

O caravaggismo pode ser identificado por vários traços característicos, de onde se destaca a iminência dramática. Nas últimas obras esse pintor intensificou o chiaroscuro –o contraste entre o escuro e o iluminado. Caravaggio também experimentou cortar as figuras para dar a impressão de que o drama representado no quadro estava a ser observado de perto (Little, 2007: 58).

Ainda assim, ele questiona: somos observadores desta ceia ou ela foi tão restrita que não podemos assisti-la? Então, Greenaway retira a janela projetada e recobre de preto (100%) as janelas da pintura. O que nos fascina além dessa precisão barroca (e como ele traz Caravaggio para a pintura renascentista de Da Vinci) é a técnica que Peter Greenaway e sua equipe empregam nesta instalação: como projetar sombra negra (preto 100%) sobre a pintura ao mesmo tempo em que o projetor está gerando luz sobre ela?

Mas o artista multimidiático não quer que observemos a técnica de sua instalação, mas a técnica de Leonardo –não como análise direta das tintas, recursos enquanto referencia pictórica, mas enquanto narrativa–. São signos que se revelam por debaixo das camadas. Estudo esse que traz inúmeras significâncias. Este recorte que fizemos sobre a luz barroca de Greenaway nos expõe várias analogias. Não adentremos na técnica da instalação, mas façamos uns parênteses para entender como se comportam as cores e as luzes para distinguir o que é a cor da pintura (das pinturas) e o que é projeção de Greenaway.

A figura em que a noite é projetada por uma luz azul violetada foi separada para tal análise. Analisamos as cores desta cena utilizando um projetor RGB comparando com fotografias e vídeos da instalação de Greenaway até chegarmos na escala RGB que o artista (Greenaway) utilizou.

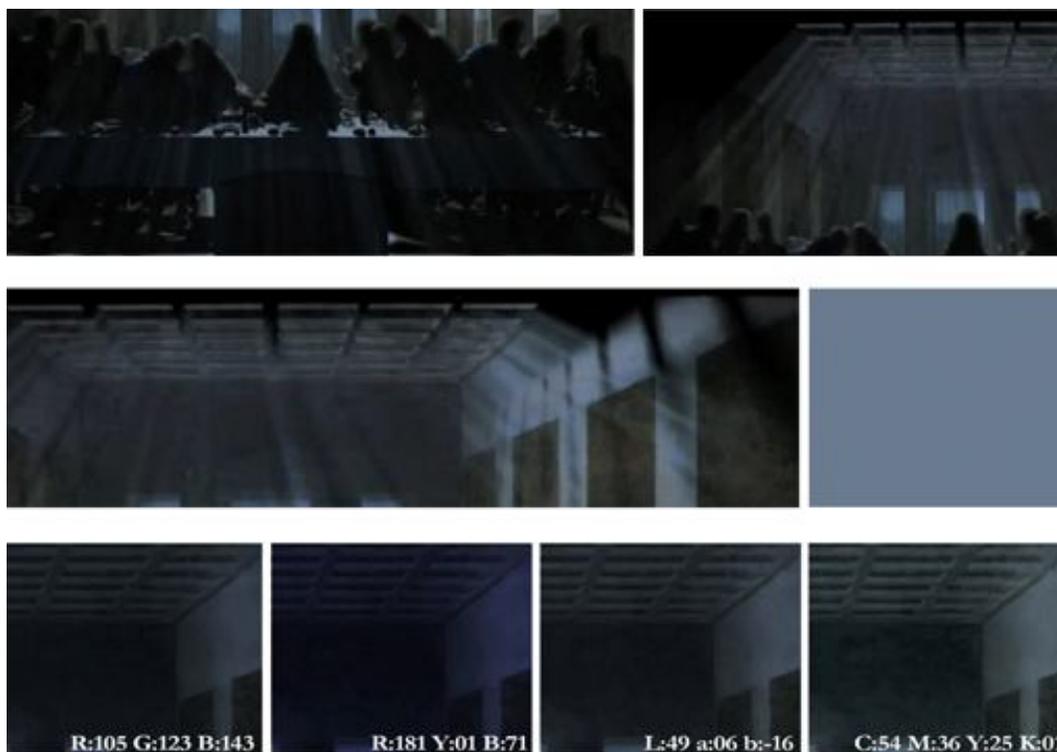


Figura 5: Estudos e cores (Igor Capelatto).

Conclusão

A pintura original de Da Vinci, anterior à restauração, foi colocada numa parede. Nela projetamos, considerando o reflexo do papel suporte da obra impressa e regulando assim a intensidade do projetor, diversas gamas de azul violetado até chegarmos ao *frame* extraído da instalação de Greenaway. Chegamos a uma camada de cor (filtro). Esse filtro foi o mais próximo que em RGB pudesse ser projetado em Lab e que sobre a pintura impressa se assemelhasse ao resultado de Peter Greenaway. Como a cor se comporta em cromas diferentes de acordo com o suporte, fizemos devidas adaptações que em suporte impresso ou digital chegassem próximas das cores utilizadas por Greenaway, chegando a estes códigos apresentados nas quatro escalas: RGB (monitor), RYB (pigmento), Lab (luz) e CMYK (impressão).

Surge um contraponto interessante que questiona nosso olhar... a memória visual que temos de *A última ceia* de Da Vinci é a memória outrora da pintura de Rizzolli, outrora da pintura restaurada, ou mesmo da desbotada versão original, ou ainda de uma versão impressa (CMYK) ou em vídeo (RGB). Somente quem teve a oportunidade de ver pessoalmente a imagem no refeitório de Santa Maria delle Grazie, chegou perto do que Leonardo projetou. Greenaway, nas instalações de Nova York, utiliza-se de um *fac-símile* tão perfeito que se confunde com a pintura original, mas ainda assim não é a original, é Ink + CMYK, e para chegar ao resultado final, transformar a pintura restaurada na versão desbotada ou em outra versão, ele faz uso de projeção (ou seja, de luz, cores em escala Lab).

Talvez porque a escolha da projeção da luz tenha permitido Greenaway chegar ao resultado que ele pretendia (ou aproximar-se de) que o artista traz sua inquietação acerca do barroco. Este multiartista que faz um cinema híbrido, traz agora nesse neocinema suas indagações: temos projeção, temos holofotes, temos uma mesa e ainda assim temos a pintura de Leonardo. Mesmo quando

suas cores são as de Rizzolli ou de outro restaurador ou as novas camadas propostas por Greenaway.

É um mito, uma lenda, um confronto de signos que transpassam tempo, espaço, história e autorias e transportam nosso olhar da pintura para a cena; é o acontecimento narrado que importa, não mais a forma como foi (ou é narrado). Greenaway parece saber disso e nos convida a compreender esse novo panorama que *A última ceia* atingiu (e outros os quais continua a atingir) nos deixando como espectadores a adentrar em cena, a pular essa janela que nos separa (essa analogia barroca do dentro-fora) de Jesus, seus discípulos e a mesa de jantar.

Bibliografia

Baeza, Alberto C. (2001). *La idea construida*, Madrid: Libreria Técnica.

Brissac, Nelson (1977). *Cenários em ruínas*, São Paulo: Brasiliense.

Cohen, Rosa (2008). *Motivações pictóricas e multimedias na obra de Peter Greenaway*, São Paulo, Ferrari Editora.

Garcia, Chris (2010). "One artist to another: Greenaway's oblique conversation with da Vinci" in *Gnashing*, 10 de dezembro. Disponível em: <http://gnashingblog.com/tag/peter-greenaway/> (Acesso: 14 de junho de 2013).

"Leonardo's *Last Supper* by Peter Greenaway opens today at Park Avenue Armory" in *All Art News*, 04 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.allartnews.com/leonardos-last-supper-by-peter-greenaway-opens-today-at-park-avenue-armory/> (Acesso: 12 de junho de 2013).

Little, Stephen (2007). *...ismos. Para entender a arte*, Lisboa: Lisma.

NEC Display Solutions for Museum environments. Disponível em: <http://www.nec-display-solutions.com> (Acesso: 18 de junho de 2013).

"O sistema de cores subtrativas CIE LAB" in Instituto de Computação da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://www2.ic.uff.br/~aconci/labrorgb.html> (Acesso: 30 de maio de 2013).

"Peter Greenaway and Change Performing Arts Presents a multimedia event based Da Vinci's *The Last supper*" in *M&C News*, 16 de abril de 2008. Disponível em:

http://www.monstersandcritics.com/arts/features/article_1400184.php/In_photos_Peter_Greenaway_and_Change_Performing_Arts_Presents_a_Multimedia_Event_Based_Da_Vinci's_The_Last_Supper?page=1 (Acesso: 12 de junho de 2013).

“Peter Greenaway’s *Last supper*” in *The Guardian*, 02 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.theguardian.com/culture/video/2008/jul/02/greenaway.last.supper> (Acesso: 30 de maio de 2013).

Silva, Soraia Maria (1994). *Profetas em movimento: um processo de criação em dança a partir da releitura das dinâmicas de movimento que se desprendem dos gestos e posturas do estatuário dos profetas em Congonhas do Campo*, Campinas: Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000093807>.

* Igor Alexandre Capelatto cursa o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. Mestre pelo mesmo programa (2011). Bacharel em Comunicação Social pela UNIMEP (2003). Professor de cinema desde 2003, com ênfase no ensino de roteiro e edição; Produtor de cinema e videoartes desde 2005; Crítico de cinema para o canal EPTV, em 2005; Professor convidado na graduação e pós-graduação em Artes e Multimeios, na UNICAMP, desde 2010. E-mail: adorocine@yahoo.com.br.

Rosa Cohen é pós-doutora em Artes e Multimeios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2013). Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (2004). Mestre em Filosofia, Letras e Linguística pela Universidade de São Paulo (1993). Especializações na Escola Superior de Barcelona, ETSAB, da Universidade de Barcelona (1985) e na FAU-USP (1982). Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UNG (1979). E-mail: corderosacohen@yahoo.com.br.