

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

O OLHAR QUE FAZ RASURA NA PINTURA DE MODIGLIANI¹

Ariane Santellano de Freitas², Edson Luiz André de Sousa³

Resumo: Esse artigo versa sobre a questão do olhar nos terrenos da psicanálise e da arte, partindo dos efeitos produzidos no encontro com obra do pintor italiano Amedeo Modigliani. Ao buscar sentido para a representação no buraco dos olhos, presente nas pinturas do artista, tece reflexões acerca da imagem, no tocante à sua relação com o sujeito. Através de uma interdição na imagem, sublinha-se a importância dessas criações que implicam outro modo de acesso à imaginação, destacando a sua função de corte, função de rasgadura que faz emergir a experiência do avesso. Ao despir a imagem do véu que lhe recobre, a angústia inquietante que irrompe nesse ato de contemplação com a imagem traz a dimensão do horror proposta por Freud (1919), desvelando a nudez do olhar. Algo da morte faz rasura na imagem, na direção do que Barthes (1980) desenvolve ao situar a noção de *punctum* nas fotografias. Por fim, a reflexão sobre a máscara mortuária de Modigliani aponta a possibilidade de inserção da imagem na morte, reverso daquilo que o artista pinta nas suas imagens, em que algo da morte emerge lhes fazendo marca, recolocando, com isso, a questão dos limites da imagem no seu limiar com o real.

Palavras-chave: Arte; Psicanálise; Imagem; Olhar; Modigliani.

Abstract: This paper approaches the matter of look in the fields of psychoanalysis and art, starting from the effects produced by the work of the Italian painter Amedeo Modigliani. Seeking meaning for the socket's representation in the eye, present in the artist's paintings, it makes reflections about the image in the question to its relation with the subject. Through the interdiction of image, this work underlines the importance of these creations that imply another way of accessing the imagination, highlighting its function of cut, a function of ripeness that makes the experience of the reverse emerge. By undressing the image of the veil that covers it, the distressing anguish that breaks out in this act of imagery contemplation, it brings the dimension of horror proposed by Freud (1919), revealing the nakedness of the look. Something of death shears the image, in the direction of what Barthes (1980) develops by situating the notion of *punctum* in photographs. Lastly, the reflection over the mortuary mask of Modigliani points to the possibility of insertion of the image into death, in reverse of what the artist paints in his images in which something of death emerges, marking them, thereby bringing about the limits of the image on its threshold with the real.

Keywords: Art; Psychoanalysis; Image; Look; Modigliani.

¹ The look that makes shaving in Modigliani's painting

² Graduada em psicologia (UFSM). Especialista em atendimento clínico com ênfase em psicanálise (UFRGS). Mestre em psicanálise: clínica e cultura (UFRGS). Endereço de email: afsantellano@hotmail.com

³ Psicanalista, Pós-Doutorado na Universidade de Paris VII e na École Des Hautes Études En Sciences Sociales (Ehess)-Paris. Professor do PPG Psicanálise: Clínica E Cultura e PPG Psicologia Social e Institucional (UFRGS). Pesquisador do CNPQ. Coordenador do Lappap. Analista membro da Appoa. Endereço de email: edsonlasousa@uol.com.br

Temos apenas um recurso em relação à morte: fazer arte antes dela

René Char

INTRODUÇÃO

Há uma pequena passagem no filme *Acossado* de Jean-Luc Godard (1960)⁴ em que a aspirante à jornalista Patrícia (Jean Seberg), em entrevista a um escritor que chega à cidade, pergunta: “Qual a sua maior ambição?”. Ele, então, responde: “Tornar-me imortal. E depois, morrer”. Esse dito tem efeito de um rasgo. É como se trouxesse a imagem de uma vastidão que cresce desenfreada e sem contornos e, talvez por isso mesmo, reverbera em uma sensação de vertigem; e se acaba em uma queda que corta essa perda das fronteiras. Mas é precisamente esse corte que ventila esse espaço infinito, conferindo-lhe eco. Talvez seja nessa dobra entre eterno e efêmero que Modigliani nos encontra e, por vezes, nos esbarra. Sua vida e obra parecem desafiar a ideia da finitude, colocando em questão o lugar do ponto final. Diante desse lugar que flerta com a morte, justamente por estar em uma condição pujante, acreditamos que não há como passar incólume pelo encontro com esse artista. Há algo nele que nos fisga, que nos captura e nos põe em oscilação entre a fruição e a queda.

A estética de Modigliani não tem paralelo com a de outros artistas da fecunda Paris dos anos 20, polo de pintores, escritores, escultores, poetas e músicos com desejo de transpor os limites que sua arte pudesse encontrar. Ainda que as pinturas do artista italiano tivessem influência do grande inspirador da vanguarda cubista, Modigliani não se serviu dessa escola além de suas linhas mais superficiais e aparentes e ainda por um período muito breve. Estrangeiro na França, Modigliani guardava essa posição de certo exílio daquilo que o rodeava, sendo praticamente solitário no seu estilo enquanto seu ciclo de amizades era variado. Permaneceu, pois, como um artista que decidiu não seguir as vanguardas, escapando de qualquer possibilidade de classificação categórica.

As intrigantes produções de Modigliani (**imagem 1**) nos convocam a pensar sobre os efeitos que sua obra nos causa como espectadores que experimentam pousar os olhos nos traços simples e potentes do artista. A surpresa e o estranhamento no encontro com pinturas em que os olhos das modelos retratadas são desprovidos de íris, sofrendo uma ação de cegamento, produz indagações acerca da nossa posição de sujeito diante da potência das obras de arte, bem como uma interrogação acerca do olhar.

4 GODARD, Jean-Luc. *Acossado*. França. 1960.



Imagem 1: *Livia Czechowska* (circa 1918)
Óleo sobre tela, 81 x 53,5 x 2,5 cm
Acervo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Crédito: João Musa

Nessa direção, a potência da obra desse artista está na ideia de uma interdição, produzindo por meio dela um furo na imagem até então familiar ao sujeito. Essa interdição na imagem implica que o espectador diante da obra crie um outro acesso à imaginação, ou seja, a arte de Modigliani abala o terreno das suas certezas, impelindo-o a um outro modo de contato com a imagem que tem diante de si.

I. A RASURA DA MORTE NAS IMAGENS

Em meio às imagens produzidas por Modigliani, o que nos captura é o buraco nos olhos, traço peculiar do artista e, sobre o qual, não há nenhuma passagem bibliográfica que se refira a essa estética de criação. Ainda que não sejam todas as telas em que esse buraco é representado, visto que em algumas de suas obras os olhos estão presentes ainda que de maneira peculiar, sublinhamos a potência dessa representação que nos afeta e nos enlaça, convocando-nos a produzir algo desde esse lugar do buraco pela via da busca significativa (**imagem 2**). Modigliani joga com presença e ausência desses olhos, nesse movimento de *fort-da* que nos

acompanha enquanto espectadores e admiradores da sua obra. Nessa direção, é pelo fato dos olhos, por vezes, nos encontrarem em algumas de suas telas, que a imagem do buraco ganha relevo, uma vez que quando há esse jogo com a falta nesse desaparecer-reaparecer, somos tomados por um susto na quebra da familiaridade apaziguadora das imagens, instante em que o efeito *unheimlich*, desenvolvido por Freud⁵, se infiltra na obra do artista.



Imagem 2: Chakoska (1917)
Óleo sobre tela, 81 x 45 x 2 cm
Acervo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Crédito: João Musa

Esse movimento de torção que a obra do Modigliani produz, ao evocar que algo do real retorne em suas imagens, foi descrita quando no encontro com algumas de suas telas no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e no Museu de Arte Contemporânea (MAC). A esses escritos que carregam os efeitos que o encontro com as obras do pintor italiano produziram, nomeamos de “Diário de Imagens”. A escolha por essa nomeação, se fez justamente por conta dessas imagens encharcadas de efeitos e de afetos que as páginas desse diário testemunham, ainda que esse processo de transposição da experiência para a escrita não se faça sem perdas. Nessa direção, o Diário de Imagens, fruto da experiência do encontro com as obras do Modigliani nos museus, diz de tudo aquilo que nos tocou, incomodou e nos provocou à escrita, sem pretensão de assumir qualquer forma

5 FREUD, Sigmund. O estranho. In Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (1919). Rio de Janeiro: Imago, 2006. V. 17, p. 235- 269.

inicial. Nesse diário que se construía após cada visitação aos museus, foi permitido verter tudo aquilo foi tocado, rasurado, marcado em todos os seus sentidos quando no encontro com cada tela do pintor italiano.

Encontrar Modigliani de perto em nada tem a ver com a experiência do belo. O que está na cena da tela é o horror. E ter me dado conta disso me fez entender finalmente o que Modigliani queria me dizer e talvez desde a primeira vez que posei meus olhos nas suas pinturas: o que ele enuncia na sua arte é o limiar das duas mortes de Antígona. É esse lugar de limbo, angustiante que paralisa. O furo nos olhos é o horror. O vazio. A morte. Já não se tratava mais em sustentar o fio de Ariá(d)ne que servia como guia para não me perder no labirinto. É preciso cortá-lo e ir de encontro com o Minotauro.⁶

A obra de Modigliani captura o olhar do espectador ao propor o furo nas imagens encarnado através daquilo que o buraco nos olhos produz como efeito. Nesse movimento, o pintor cria brechas para que a experiência da morte se infiltre no sujeito nesse instante em que ele é olhado pela obra desde esse lugar de vacuidade, na esteira daquilo que Barthes⁷ propõe ao se debruçar sobre as fotografias em “a câmara clara”. Escrito sob a forma de um diário, o filósofo, antes de desenvolver conclusões a respeito do estatuto da fotografia como teoria, propõe-se a falar da sua experiência diante da imagem. Com isso, ele sublinha a posição do espectador (*spectator*), partindo dela para pensar o produtor das fotografias, o qual ele chama de *operator*, mas, especialmente, o lugar daquilo que é representado nelas (*spectrum*). Para tanto, Barthes afirma que aquilo que lhe interessa nas fotografias é um sentimento, um afeto e não uma questão ou um tema: “Eu queria aprofundá-la como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso”⁸.

Diante das imagens que olha nas fotografias que o marcam, Barthes assinala: “vivo uma microexperiência de morte”⁹, uma vez que no retrato não se é nem sujeito, nem objeto, mas um sujeito que se torna objeto, que se constitui como espectro, na medida em que ali se fixa como imagem: “No fundo, o que encaro na foto que tiram de mim é a Morte: a Morte é o *eidos* dessa foto”¹⁰. Nessa direção, o que Barthes aponta é a rasura da morte nas imagens, ao nos lembrar de que para além do domínio da ilusão há sempre algo de transgressor e terrível impresso na imagem. Escapa, portanto, das nossas vãs tentativas de controle e de circunscrição de um terreno que nos é familiar e sobre o qual a angústia não faz marcas.

Há uma imagem em particular na qual Barthes se detém para desdobrar ali seus efeitos de morte e os afetos disso decorrentes. Trata-se da fotografia do Jardim de

6 FREITAS, Ariane Santellano. Diário de Imagens. Anotações particulares. Porto Alegre, 2016. p. 30.

7 BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

8 Ibid. p. 26.

9 BARTHES, Roland. op. cit. p 20.

10 BARTHES, Roland. ibid. p. 21.

Inverno, em que sua mãe posou ao lado do irmão quando ela tinha cinco anos. Nesse retrato encontrado em meio a tantos outros no apartamento onde a mãe havia morrido há pouco tempo, Barthes observa a menina de cinco anos para, por fim, reencontrar ali, a mãe. A passagem inelutável do tempo se precipita na fotografia do Jardim de Inverno, quando Barthes parte da última imagem tirada da mãe já doente para encontrar, remontando a três quartos de século, a imagem da criança. Dentre todas as fotografias do mundo, que para Barthes formavam um labirinto em cujo centro não encontraria nada além de uma só fotografia, ele aponta:

A Foto do Jardim de Inverno era a minha Ariadne, não porque ela me fizesse descobrir uma coisa secreta (monstro ou tesouro), mas porque me diria de que era feito esse fio que me puxava para a Fotografia. Eu compreendera que doravante seria preciso interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte.¹¹

Em meio a várias fotografias que Barthes traz no livro, a do Jardim de Inverno ele decide não trazer. E não pode fazê-lo, porque essa imagem existe só para ele, sendo dele o afeto que moveu seu olhar. Trazer a fotografia do Jardim de Inverno para os leitores é esvaziá-la de sua potência, de sua ferida. Ela interessaria a eles somente de acordo com seu *studium*, um dos dois elementos descontínuos e heterogêneos que Barthes aponta como presentes na fotografia.

O *studium*, nesse sentido, remete à noção de um campo cujo alcance pode ser percebido com bastante familiaridade devido a um saber ou uma cultura. Barthes utiliza essa palavra latina para nomear uma espécie de interesse humano que se aplica a uma coisa, o gosto por alguém ou um modo de investimento em geral que não mobilize uma acuidade particular, mas “um afeto médio, quase com um amestramento”¹². O *studium* em uma fotografia diz respeito a um interesse vago, uniforme, irresponsáveis que temos pelas pessoas, pelos espetáculos, roupas e livros ali representados. Está, portanto, associado à ideia de educação (saber e polidez), desse campo vasto no qual o que se investe na imagem não diz do gozo ou da dor daquele que está diante dela.

O segundo elemento que Barthes assinala na fotografia vem quebrar o *studium*, não sendo algo que se busca ao se debruçar sobre esse campo vasto e consciente; ao contrário, é ele que parte da imagem como uma flecha, transpassando o sujeito que a ela dirige o olhar. Para designar esse elemento que vem, portanto, a contrariar o *studium*, remetendo a essa noção de ferida, de picada, de uma marca feita por um instrumento pontudo, Barthes usa a palavra latina *punctum*, “pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e

11 FREITAS, Ariane Santellano. op. cit. p. 65

12 BARTHES, Roland. op.cit. p. 27.

também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse pequeno acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”¹³.

Essa ideia desenvolvida por Barthes nos interessa por dar relevo àquilo que na imagem nos punge, nos ameaça como sujeitos senhores em seu próprio olhar. As feridas que determinadas imagens nos fazem e que nos atravessam à nossa revelia nos convocam a fazer algo com elas sem, entretanto, remediá-las, suturá-las; é fazer a cicatriz falar por aquilo que lhe fez corte. Diz, assim, de uma entrega do sujeito, pois no campo do olhar algo nas imagens escapa e nos condena à morte a cada mirada. Barthes fala no detalhe, no objeto parcial, ou seja, é por entre as brechas que a imagem escorre, escoar, nos punge.

Há que se criar condições para que o detalhe emergja em meio à visualidade das imagens, razão pela qual Barthes afirma que para olhar bem uma foto é importante que se erga a cabeça ou se feche os olhos: “fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio”¹⁴. O *punctum* surge justamente nesse instante em que a visão sai de cena e o olhar ganha terreno para se desdobrar no extracampo sutil das fotografias, levando o espectador para fora do seu enquadramento. Fazer a imagem falar naquilo que ela silencia é deixá-la transbordar em sua latência, naquilo que dela verte e produz diálogo com o sujeito, descentralizando-o de seu lugar. Nessa direção, Modigliani é mestre em capturar o olhar do espectador, porque o que o pintor propõe é fechar-lhe os olhos em sua radicalidade mais intensa, deixando que o detalhe da obra ecoe no seu intervalo de silêncio:

O som do ambiente eu já não ouvia mais. As outras obras silenciaram e desapareceram. Modigliani estava ali: pescoço alongado, olhos vazados, simplicidade dos traços. Não havia dúvidas. Mas Modigliani me calou a boca. [...] Desse encontro às cegas onde o excesso de olhar foi o tema principal, que deu o tom das músicas que eternizaram o momento, que ordenavam o cardápio a ser digerido lentamente por cada parte do meu corpo, pude então entender: Modigliani por fim me fechou os olhos.¹⁵

Barthes diz ainda que além de uma ideia de forma presente no detalhe, o *punctum* também encarna a noção de intensidade, viva através do tempo, em que a ênfase dilaceradora do noema “isso-foi” encontra sua representação pura. Para desenvolver essa colocação, Barthes parte da fotografia de Lewis Payne feita em 1865 por Alexander Gardner. O jovem, que tentou assassinar o secretário de Estado americano W. H. Seward, foi retratado em sua cela quando esperava o enforcamento. A beleza que a fotografia traz, bem como a beleza do jovem fotografado são o *studium*. Mas aquilo que marca a imagem, impondo-se nela para além de qualquer movimento de busca dos olhos, mas que ainda assim chega ao seu encontro inesperadamente, o seu *punctum*, é “ele vai morrer”.¹⁶ A leitura que a

13 *ibid.* p. 29.

14 BARTHES, Roland. *op. cit.* p. 52.

15 FREITAS, Ariane Santellano. *op. cit.* p. 23 – 27.

16 BARTHES, Roland. *op. cit.* p. 81.

imagem traz como *punctum* é o esmagamento do tempo, o “isso está morto e isso vai morrer”.¹⁷

Esse curto-circuito temporal que abre uma nova dimensão do *punctum* atesta o horror que há em toda fotografia: a presença da morte. Esse novo entendimento acerca do *punctum* alarga as fronteiras de pensá-lo somente como detalhe, na medida em que a morte encarnada nas imagens deixa de assumir o lugar da minudência, passando a ser marca inevitável. Barthes aponta que aquele que é fotografado é o alvo, é presa, espécie de *éidolon* emitido pelo objeto, chamado por ele de *spectrum*, pois conserva a relação com espetáculo e a ela acrescenta o terrível que há em todas as fotografias, isto é, o retorno do morto. O *punctum*, portanto, é identificado com a dobra temporal imanente na fotografia, em que o passado está no presente e ao mesmo tempo não está.

O que Barthes nos traz com essa reflexão em que a coisa fotografada, carregada de espetáculo e aberta ao *studium*, desdobra-se por entre os detalhes da sua forma e nas lonjuras e proximidades do seu tempo em seu *punctum*, é o reconhecimento de que nós estamos diante da lei do “isso-foi”. A fotografia garante que o objeto foi e, no mesmo instante, garante que já não é no exato momento em que o olhamos: vemos o que não existe e que, no entanto, não é fantasia; o morto no mundo dos vivos, “imagem viva de uma coisa morta”¹⁸, ou ainda, a fotografia do Jardim de Inverno, encharcada de feridas e cicatrizes.

II. IMAGEM MARGEM: A MÁSCARA MORTUÁRIA DE MODIGLIANI

A última pintura feita por Modigliani foi o retrato do músico grego Mario Varvogli, no ano de 1919, pouco tempo depois de ter pintado seu autorretrato, onde se representou debilitado, abatido pela tuberculose que consumia sua saúde cada vez mais. Sobre essa tela, que encontramos no Museu de Arte Contemporânea de São Paul,¹⁹ Parisot²⁰ assinala a eminência da morte do artista que faz marca nessa imagem, em especial no modo como os olhos são retratados: “Ele se representa com a paleta e pincéis na mão direita, esgotado, o rosto muito magro, os traços abatidos e sem expressão, sem olhar, ou melhor, com o olhar virado para si mesmo, como que desprendido, como se pressentisse o fim”²¹.

Krystof²² ao lembrar o autorretrato do artista, destaca a representação dos olhos e o lugar do olhar ao descrevê-lo como distante, perdido em devaneios:

17 id.

18 BARTHES, Roland. Op. cit p. 69.

19 Autorretrato (1919) disponível em:

<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/imgs/amedeonodigliani.jpg>

20 PARISOT, Christian. Modigliani. Porto Alegre: L&PM, 2006.

21 PARISOT, Christian. Op. cit. p. 236.

22 KRYSOTOF, Doris. Amedeo Modigliani: A poesia do olhar. Taschen. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

Mas, uma vez mais, são, sobretudo, os olhos que desempenham um papel decisivo nesta impressão de distanciamento. Esses olhos não estão abertos nem fechados. O que eles captam é filtrado de igual modo do exterior e do interior; eles traduzem simultaneamente uma visão subjetiva e uma preocupação pela realidade. No olhar indiferente do pintor lê-se uma expressão de vigilância instintiva e inconsciente que se revela extremamente serena perante toda e qualquer distinção que se estabeleça entre realidade e irrealidade, porque tem consciência da sua liberdade de representação de acordo com a sua própria vontade²³.

Ainda sobre o autorretrato, escrevemos no Diário de Imagens:

Modigliani me olhou como quem se despede. E era fato. A pintura data de 1919, quando já estava muito doente e flertando com a morte. Retratou a si mesmo frágil, lânguido, deixando transparecer nas suas pinceladas a doença que lhe acometia. Um quadro cheio de cores onde, entretanto, o que se refletiam eram tons de cinza, imagem em preto e branco [...]. Modigliani se pintou nesse momento de adeus [...]. O olhar do Modigliani estava distante. Parecia que não me olhava. Diferente dos outros encontros, nesse eu não fui encarada [...]. Mas Modigliani é sempre Modigliani. Grita mesmo no seu silêncio de partida. O que me gritou, na despedida era: “eu ainda estou aqui”²⁴.

Esse olhar como marca de um adeus, de fato, imprimia a atmosfera em que foi pintado. No final do ano de 1919, a saúde do artista piora consideravelmente, sem que ele, contudo, interrompa sua vida boêmia e desregrada para buscar qualquer tipo de tratamento. Devastado pela tuberculose, sendo consumido pela febre e pela tosse, Modigliani ainda pinta. Entre os anos de 1918 e 1919, o artista pintou cerca de 120 telas, sem contar os desenhos e os esboços, dentre as quais destacamos o seu autorretrato e a tela de Mario Varvogli.

Ao ver Modigliani tão doente, seu amigo, o chileno pintor Ortiz de Zárate lhe envia carvão todas as semanas, tendo se ausentado por alguns dias. Ao retornar, encontra Modigliani em estado crítico, deitado com sua mulher Jeanne, em meio a uma sujeira repugnante causada pelo acúmulo de latas de sardinha, único alimento do casal em oito dias. Diante da gravidade da cena vista, Ortiz chama um médico para examinar Modigliani, que ordena com urgência a ida do pintor para o hospital. Durante o trajeto, Modigliani teria sussurrado várias vezes “Cara Itália”, sendo essas as suas últimas palavras²⁵.

A meningite tuberculosa que consumia Modigliani há muito tempo se agrava subitamente. Na noite de 24 de janeiro de 1920, aos trinta e cinco anos, Modigliani fecha os olhos, ou como escreve Parisot: “Amedeo vai ao encontro do

23 KRYSTOF, Doris. Op. cit. p. 88.

24 FREITAS, Ariane Santellano. Op. cit. p. 31-32.

25 PARISOT, Christian. Op. cit.

paraíso dos escultores”.²⁶ Ortiz leva a notícia para Jeanne, que na manhã seguinte vai até o hospital despedir-se do seu companheiro. Após olhá-lo por um longo período, Jeanne corta uma mecha do próprio cabelo, colocando-o junto ao peito de Modigliani, e sai sem nada dizer. Em casa, acompanhada pelo irmão André Hébuterne em grande parte da noite seguinte à morte do artista, Jeanne o espera adormecer e se atira da janela do quinto andar, grávida de nove meses do seu segundo filho.

O pintor impressionista Pierre-Auguste Renoir, que, atendendo ao pedido de Modigliani em conhecê-lo, recebeu-o em sua casa por volta de 1917, quando já gozava do prestígio de um passado glorioso, teria dito sobre a morte de Amedeo:

Eu o vi dançar uma vez, perto da estátua de Balzac, seu rosto estava lindo, seus passos eram graciosos. Pavoneando-se com a música, ele sorria. Ele foi tudo aquilo que eu fora um dia. Então eu guardei aquele momento, e guardei na minha memória para estar lá e me confortar nos meus últimos dias.²⁷

O poeta e romancista francês Jean Cocteau, que durante a Primeira Guerra conheceu o poeta Guillaume Apollinaire, o pintor Pablo Picasso, além de diversos outros escritores e artistas com quem mais tarde viria a colaborar, entre eles, Modigliani, também nos oferece um belo testemunho da dolorosa perda do pintor italiano:

Modigliani assinalou o fim de uma grande elegância em Montparnasse, mas nós não sabíamos. Pensávamos que as longas sessões de pose na casa de Kisling, os desenhos no café, as obras de arte por cinco francos, aquelas brigas, aqueles abraços, durariam para sempre.²⁸

Os pintores e amigos de Modigliani, Moïse Kisling e Conrad Moricand, tiraram o molde do rosto do artista logo após a sua morte. Fizeram a sua máscara mortuária²⁹, na tentativa de preservar a lembrança de seu rosto, nesse ritual de testemunha do pós-morte, corrente no Império Romano. A máscara mortuária dava vida àqueles que haviam partido, sobretudo aos imperadores, mantendo o desejo de perenidade de seus restos, em um movimento de recusa a se tornar eternamente pó, conforme retoma Salles³⁰.

26 PARISOT, Christian. op cit. p. 239.

27 RENOIR apud DAVIS. Modigliani: paixão pela vida. Estados Unidos, 2004.

28 COCTEAU apud GRANDES MESTRES. Modigliani. São Paulo: Editora Abril, 2011. P. 149.

29 Máscara Mortuária de Modigliani (1920). Disponível em:

<https://www.artnet.com/auctions/artists/jacques-lipchitz-moise-kisling-and-conrad-moricand/masque-mortuaire-de-modigliani-death-mask-of-modigliani?lotId=67115>

30 SALLES, Maria José Werner. Semelhança e morte: Máscaras Mortuárias em Mallarmé e Blanchot. Florianópolis, 2014.

Didi-Huberman afirma que “a *imago* é sempre a imagem daquele ou daquela que não existe mais. Ora, a própria morte é inesgotável e interminável para os viventes”³¹, circunscrevendo a imagem à conotação do seu termo grego *eidolon*, a saber, réplica do morto, simulacro que reproduz os traços exatos do falecido em seus derradeiros momentos. Disso decorre que a noção de imagem remete à máscara mortuária, colocando em relevo os estilhaços que a morte imprime das imagens como latência. Rasgando o véu da imagem, há algo da morte que insiste em retornar, o real que “não cessa de não se inscrever”³², marcando o registro do imaginário em sua falta.

Dessa forma, propomos a máscara mortuária de Modigliani como sua última imagem, em lugar da pintura de Mario Varvogli, ainda que não tenha sido produzida por suas próprias mãos. Sua máscara mortuária insere a imagem na morte, o reverso daquilo que o pintor nos convidou a trilhar ao colocar a morte na sua arte, nos seus retratos, na esteira do que Didi-Huberman propõe:

A questão começa talvez no dia em que, diante do nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo.³³

Manoel Ricardo de Lima questiona: “O que se faz com o morto? Não com a morte; mas com o morto, com aquilo que sobra?”³⁴ Essa indagação reverbera por entre os relevos da superfície de gesso na máscara mortuária de Modigliani, ao apontar a possibilidade de fazer imagem do morto, do que é resto e, com isso, recolocar a questão da imagem, da morte e, por conseguinte, do olhar. Sobre o corpo de Modigliani, ao velar o morto que ali jazia, a máscara convida a (des)velar o artista, em um percurso que vai da morte à vida, caminho avesso àquele que o sepultaria e o reduziria à pó. Instante de beleza extrema, cujo brilho reflete a confluência de Eros e Tânatos, a morte invadindo a vida e a vida invadindo a morte na sua fronteira *unheimlich*.

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um aforisma latino escrito por Hipócrates, mas popularizado por Sêneca, que diz: *Vita brevis, ars longa*. Traduzido ao português significa: “A vida é curta, a arte é longa”. Penso que essa proposição dá sentido a muito daquilo que Modigliani

31 DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. Aléa: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, 2011. p. 31.

32 LACAN, Jacques. Seminário 20 – Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972 - 1973. P.

33 DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Porto Alegre, 1998. p. 62.

34 Questionamento do professor Manoel Ricardo de Lima durante a defesa de doutorado em Psicologia Social e Institucional de Andrea Fricke Duarte, Livro para fracassar: um encontro com a trilogia erótica de Hilda Hilst – oscilações da gravidade, no Instituto de Psicologia da UFRGS, em 28 de abril de 2015.

encarna com a sua obra, por entre suas imagens. Foram apenas trinta e cinco anos de uma vida intensa, cheia de excessos, cuja arte transbordou esse curto período em que foi criada. A obra do pintor italiano faz uma travessia não somente ao longo dos anos, chegando até nossos olhos um século depois de suas pinceladas e esculpidas, mas atravessa nossos sentidos ao colocar em cena imagens que rompem nossas certezas, que se abrem a nós nesse ato de rasadura e se abrem em nós produzindo ecos.

A obra de Modigliani coloca em questão o olhar do sujeito através de uma busca de sentido para a representação no buraco dos olhos, derivando disso o quanto esse corte na visão abre espaço para que outros olhares possam emergir. A estética do artista nos permite pensar a diretriz da arte em geral, qual seja, fundamentalmente abrir um furo no nosso olhar. Ao não retratar os olhos em sua obra, o pintor italiano descortina nossa voracidade de olhar, enlaçando-nos nessa ausência que sublinha nossa falta, nossos vazios de significação. Nessa direção, podemos pensar essa recusa do artista, viva em sua arte, como interdição que produz furo na imagem. Disso decorre a importância dessas criações que implicam que o sujeito construa outro modo de acesso à imaginação, assumindo assim a autoria nas imagens que produz.

A máscara mortuária de Modigliani faz a inserção da possibilidade da imagem na morte, o reverso daquilo que o artista nos convocou ao fazermos a travessia das suas imagens, em que algo da morte emergia lhes fazendo marca. O movimento percorrido pelo olhar nas obras de Modigliani foi da imagem que tem a rasura da morte à morte que faz molde para a imagem, recolocando, com isso, a questão dos limites da imagem no seu limiar com o real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- DAVIS, Mick. (2004). *Modigliani: paixão pela vida*. Estados Unidos. Cor, áudio, 128 min.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998). O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Revista de Artes Visuais, Porto Alegre*, v. 9, n. 16, p. 61-82, 1998. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27751>. Acesso em: 15/09/2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 13, n.1, p. 26-51, 2011. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100003>. Acesso em 20/09/2016.
- FREITAS, Ariane Santellano. *Diário de Imagens. Anotações particulares*. Porto Alegre, 2016.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (1919). Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GODARD, Jean-Luc. (1960). *Acossado*. França. Preto e Branco, áudio, 88 min.

GRANDES MESTRES: Modigliani. São Paulo: Editora Abril, 2011.

KRYSTOF, Doris. *Amedeo Modigliani: A poesia do olhar*. Taschen. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. *Seminário 20 – Mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

PARISOT, Christian. *Modigliani*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SALLES, Maria José Werner. *Semelhança e morte: Máscaras Mortuárias em Mallarmé e Blanchot*. Tese de doutorado, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/128777>. ACESSO EM 20/09/2016.

Artigo recebido em: 26/09/2017 e aceito em: 12/11/2017