

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA

ARIANE SANTELLANO DE FREITAS

MODIGLIANI SOB O VÉU DA IMAGEM: A EMERGÊNCIA DO OLHAR

PORTO ALEGRE

2017

ARIANE SANTELLANO DE FREITAS

MODIGLIANI SOB O VÉU DA IMAGEM: A EMERGÊNCIA DO OLHAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

PORTO ALEGRE

2017

ARIANE SANTELLANO DE FREITAS

MODIGLIANI SOB O VÉU DA IMAGEM: A EMERGÊNCIA DO OLHAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Lúcia Serrano Pereira
Instituto APPOA – Clínica, Intervenção e Pesquisa em Psicanálise

Prof.^a Dr.^a Simone Zanon Moschen
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Tânia Cristina Rivera
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Professor Orientador – Presidente da Banca Examinadora

Este trabalho é dedicado ao meu irmão Jonathas Santellano, por ter trazido a arte para a minha vida, por ter me apresentado ao Modigliani.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Edson, pela forma como acolheu este trabalho, pela generosidade com que partilha suas travessias, pelo desassossego lançado a cada encontro.

À Simone Moschen, pela delicadeza das colocações, pelas considerações preciosas na qualificação, por novamente aceitar olhar para este trabalho.

À Ana Lúcia Marsillac, pela leitura atenta e sensível na banca de qualificação.

À Tânia Rivera e à Lúcia Serrano por terem gentilmente aceitado o convite para participação na banca.

Aos colegas de LAPPAP, pelas trocas de utopias.

Ao Museu de Arte de São Paulo, por ter permitido meu acesso às obras do Modigliani presentes no acervo.

Aos colegas da primeira turma de mestrado do PPG em Psicanálise: Clínica e Cultura.

À Carmela, pela delicadeza a cada diálogo.

À Helena, pelo acolhimento a cada olhar.

À Maria, pela alegria.

À minha amiga Sara, amuleto da sorte, pela tradução dos e-mails trocados com o Instituto Modigliani.

Ao meu amigo Pablo, pela companhia nas viagens, pelo registro fotográfico no meu encontro com Modigliani, pelos “doravantes”, “simulacros” e “mata-borrões”.

À minha amiga Natália pela lembrança do Coraline, pelas tintas vermelhas que traz para nossa amizade.

Ao meu irmão Jonathas, pela idealização compartilhada da arte da apresentação deste trabalho; por ser minha testemunha ocular na infância.

Ao Antônio, meu companheiro, por olhar as coisas belas e terríveis da vida ao meu lado.

Ao Modigliani, por ter pintado as suas telas na minha retina.

EPÍGRAFE OU IMAGEM DE ABERTURA

Confissão do artista

Eu sei que ela é uma cor e um som. Se pudesse mostrá-la a você!

Dormiria ali, nua, abraçando as próprias pernas. Eu amava nela a alegria de animal jovem e ao mesmo tempo amava o pressentimento de decomposição, porque ela havia nascido para desfazer-se e eu sentia pena que fôssemos parecidos nisso, mostrava a pele do ventre, que parecia raspada por um pente de metal. Essa mulher! Algumas noites saía luz de seus olhos e ela não sabia.

Passo as horas procurando-a sentado na frente do cavalete, mordendo os punhos, com os olhos cravados numa mancha de tinta vermelha que parece o entusiasmo dos músculos e a tortura dos anos. Olho até sentir que meus olhos doem e finalmente creio que começo a sentir, no escuro, as pulsações da pintura crescendo e transbordando, viva, sobre a tela branca, e creio que escuto o ruído dos pés descalços. Sobre a madeira do chão, sua canção triste. Mas não. Minha própria voz avisa: “A cor é outra. O som é outro”.

Levanto, e cravo a espátula nessa víscera vermelha e rasgo a tela de cima para baixo. Depois de matá-la, deito de boca para cima, arfando como um cão.

Mas não posso dormir. Lentamente vou sentindo que volta a nascer em mim a necessidade de pari-la. Ponho um casaco e vou beber vinho nos botecos do porto.

Eduardo Galeano

RESUMO

Esse trabalho 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 da proposição utópica de interdição da imagem, sublinha 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 (1919/2006b), desvelando a nudez do olhar. Algo da morte faz rasura na imagem, na direção do que Barthes (1980/2015) 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 convoca ao se fazer a travessia das 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: Imagem. Olhar. Utopia. Arte. 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 utopian proposition of image interdiction, 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 (1919/2006b), revealing the nakedness of the look. Something of death shears the image, in the direction of what Barthes (1980/2015) 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 convokes when crossing 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: Image. Look. Utopia. Art. Modigliani.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 – Estudo para <i>A amazona</i>	18
IMAGEM 2 – <i>Chakoska</i>	25
IMAGEM 3 – <i>Lunia Czechowska</i>	26
IMAGEM 4 – <i>Retrato de Leopold Zborowski</i>	27
IMAGEM 5 – <i>Renée</i>	28
IMAGEM 6 – <i>Autorretrato</i>	31
IMAGEM 7 – <i>Madame G. van Muyden</i>	33
IMAGEM 8 – <i>Retrato de Diego Rivera</i>	35
IMAGEM 9 – <i>A judia</i>	38
IMAGEM 10 – <i>Les Demoiselles d'Avignon</i>	40
IMAGEM 11 – <i>Léopold Survage</i>	45
IMAGEM 12 – <i>Máscaras em Veneza</i>	48
IMAGEM 13 – <i>Bavcar diante do Moisés de Michelangelo</i>	50
IMAGEM 14 – <i>Mulher com gravata preta</i>	52
IMAGEM 15 – <i>Nu deitado com braços abertos (Nu vermelho)</i>	57
IMAGEM 16 – <i>A origem do mundo</i>	61
IMAGEM 17 – <i>A maja desnuda</i>	62
IMAGEM 18 – <i>Olympia</i>	62
IMAGEM 19 – <i>Coraline</i>	72
IMAGEM 20 – <i>Mario Varvogli</i>	84
IMAGEM 21 – <i>Máscara mortuária de Modigliani</i>	87

SUMÁRIO

PARTE I - INSTANTE DE OLHAR	12
1 APRESENTAÇÃO	13
2 SOBRE RASURAS E RESTAURAÇÕES	18
3 DIÁRIO DE IMAGENS	22
3.1 Notas da chegada	22
3.2 Chakoska, Lunia Czechowska, Leopold Zborowski, Renée	24
3.3 Esboço sem arestas pós-encontro	29
3.4 Segundo encontro	30
3.5 Sobre o autorretrato	30
3.6 Obras escondidas	32
3.7 A partida sem notas	37
4 ECOS UTÓPICOS EM MODIGLIANI	38
5 MODIGLIANI E BAVCAR ENTRE IMAGENS	45
6 OBRA DE ARTE: UM CONVITE AO OLHAR	52
7 QUANDO O VÉU SE RASGA	57
PARTE II - TEMPO DE COMPREENDER	65
8 DO ROUBO DOS OLHOS AOS OLHOS DE BOTÃO: A COSTURA DO ESTRANHO	66
8.1. O homem da areia	66
8.2 Coraline	70
9 A RASURA DA MORTE NAS IMAGENS	77
9.1 <i>La jetée</i> – Chris Marker	77
9.2 O <i>punctum</i> – Barthes	79
10 IMAGEM MARGEM: A MÁSCARA DE MODIGLIANI	84

PARTE III - MOMENTO DE CONCLUIR	89
11 ÚLTIMA IMAGEM	90
REFERÊNCIAS	93
ANEXO	97

PARTE I – INSTANTE DE OLHAR

1 APRESENTAÇÃO

Há uma pequena passagem no filme *Acossado* de Jean-Luc Godard (1960) 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 historiadora de arte e curadora Doris Krystof escreveu um livro sobre a arte e a vida de Modigliani, colocando como título *Modigliani, a poesia do olhar* (2012) nesse trabalho que não se limita a uma mera revisão sobre o artista. Embebido de uma beleza, o texto da autora nos traz o encanto de tudo aquilo que circunscreve esse terreno da arte de Modigliani, lembrando-nos, de fato, que a poesia é “aquilo que desperta o sentido do belo” (Bueno, 1996, p. 512). Krystof inicia o seu livro com um apontamento que nos parece importante sublinhar, na medida em que está na direção que pretendemos seguir neste trabalho. Ela coloca que nenhum outro pintor da modernidade foi alvo de tantas lendas, mitos e clichês como foi Modigliani, tendo seu estilo de vida boêmio exacerbadamente idealizado em filmes, com episódios glorificantes marcados na crítica da arte. Contudo, o contraste com o escasso número de documentos autênticos sobre a vida do artista dificulta o reconhecimento da história de Modigliani diante de todos os traços ficcionais; e é justamente nesse aspecto que o encanto causado por Modigliani parece ascender e acender.

Sobre esse tensionamento da biografia, dando espaço de abertura para aproximá-la a uma construção ficcional, Costa (2010) lembra que a questão de como escrever uma vida implica trabalho de criação por parte do escritor, tratando-se de ocupar uma outra posição de leitura dos signos da vida, que se distancia do percorrido das grandes linhas da historiografia. Dá-se lugar ao detalhe, à potência do que é ínfimo em uma vida, às suas imprecisões e insignificâncias. Ao biógrafo, nessa abertura a novas possibilidades de dizer a vida, há um

deslocamento como sujeito, em que “ele passa a ser, neste sentido, também um criador, um fabulador de realidade, um ator mesmo de escritura e de vida” (Costa, 2010, p. 5).

Na biografia que escreveu sobre o pai, Jeanne Modigliani, aponta justamente essas lacunas existentes nos registros da vida de Modigliani, tentando recuperar algumas dessas passagens para compor a imagem tanto do artista italiano quanto do próprio pai, falecido quando ela tinha apenas dois anos de idade. Nesse importante livro intitulado *Modigliani: homem e mito* (1958), o que Jeanne traz por entre as suas linhas escritas é essa potência da posição do biógrafo como criador, situada por Costa (2010), pois nessa recuperação que ela faz sobre a vida do pai entram em cena junto com a pesquisa bibliográfica, os registros históricos, as fotografias, as lembranças a ela transmitidas e guardadas. Embora haja a tentativa de recuperar a trajetória artística e de vida de Modigliani, Jeanne deixa verter as imagens impregnadas de afeto que para ela ficaram registradas, compondo essa criação:

Em casa eles sempre falavam comigo sobre “o seu pobre pai”. Minha avó falou dele com uma ternura triste; minha tia e mãe adotiva, em tons que eram ao mesmo tempo cheios de remorsos e pesado com insinuações. Elas insistiram em uma atitude de admiração inquestionável com ele, uma admiração endurecida e mantida por seu sentido das injustiças que ele havia sofrido sua vida de pobreza, os ataques dos críticos fascistas, etc. (Modigliani, 1958, p. 14, tradução nossa)

O escritor Velibor Čolić traz em seu livro *The Uncannily Strange and Brief Life of Amedeo Modigliani* (2011) a construção de algumas cenas que compõe um romance vivido por Modigliani. As passagens trazem alguns momentos que podemos encontrar na história de vida do artista, ainda que sejam recobertos com lirismo ficcional. Mas aqui, novamente, não observamos um esvaziamento das cenas vividas por Modigliani, vemos, em contrapartida, pulsar seu estilo por entre seus encontros e entre suas tintas, ou podemos, conforme sugere Bianca Sforini no prefácio do livro, “Entrar no seu estúdio em Montparnasse, cheirar as cores da sua pintura e partilhar enfaticamente o espaço poético de uma bela e maldita alma” (Čolić, 2011, n. p., tradução nossa).

Na biografia de Modigliani escrita pelo historiador e crítico de arte Christian Parisot (2006), a quem ficou conferida a responsabilidade pelos arquivos legais do artista em Paris, sendo também presidente do Instituto Amedeo Modigliani e colaborador próximo da única filha e herdeira do artista, Jeanne Modigliani, há uma pequena passagem que sinaliza essas brechas na história de Modigliani:

Diversas são as lacunas na vida de Amedeo Modigliani, numerosas as anedotas que foram contadas. Em quais episódios se deve acreditar para entender sua vida? Mesmo entre seus amigos mais íntimos, os que o conheceram e o frequentaram, não houve ninguém para dizer quais eram suas verdadeiras intenções, seus desejos mais secretos, suas últimas confidências. Assim se criou uma lenda. (Parisot, 2006, p. 242)

Esses espaços abertos na história de vida, na escrita sobre Modigliani, que rapidamente nos convocam a preenchê-los com informações ancoradas em passagens históricas, nos ultrapassam e também nos desassossegam. Ainda que situar o artista em seu contexto seja importante para circunscrever a sua arte ao seu tempo, pensamos que essas brechas com que nos deparamos ao ir ao encontro da sua vida e da sua obra precisam pulsar nesse trabalho como potência de criação. São nesses intervalos que o mito Modigliani nasce, que sua arte cresce e ganha mistério, e nos convida a participar desse terreno em que as certezas são suspensas e os interrogantes ganham lugar se lançando e relançando a cada encontro com o artista.

Que experiências, que presenças e que ausências são essas que remetem Modigliani a esse lugar inquietante cujos traços arrastam nosso olhar? Krystof (2012) faz uma bela suposição acerca daquilo pelo qual somos enlaçados em Modigliani. Diz a autora:

Talvez seja o nome: Amedeo Modigliani – um nome com ressonância de melodia elegíaca, um nome perfeito para um personagem de romance, poético e trágico. E talvez tenha a ver também com o facto de Modigliani, que sempre incendiou as imaginações, não ser uma pessoa que convoque uma descrição factual e sóbria. (Krystof, 2012, p. 7)

Modigliani evoca consigo ideias que remetem à vida boêmia que teve em Paris, à pobreza extrema que viveu, às doenças que o acometeram por períodos significativos, às suas paixões. O artista, que nasceu em Livorno em julho de 1884, já tem um começo de vida turbulento. Sua família, pertencente à burguesia judaica, vivia no momento do seu nascimento a falência dos negócios de madeira e de carvão. Com isso, os oficiais de justiça iriam à sua casa confiscar grande parte dos seus bens. Havia, contudo, uma lei providencial para aquele instante, a saber, não se poderia apreender objetos que estivesse na cama de uma mulher prestes a dar à luz, lei essa que foi cumprida literalmente. Sobre essa passagem, Jeanne Modigliani (1958) escreve:

Quando ele nasceu, a situação financeira estava desesperadora, os móveis haviam sido apreendidos, e minha avó sempre me disse como, no momento em que o oficial de justiça entrou na casa, seu trabalho de parto estava começando. A família empilhou todos os seus pertences mais valiosos junto à mulher parturiente. Superstições como todos os Garsins,

apesar de seu racionalismo filosófico, Eugenia sempre viu nesse, um presságio de má sorte. (Modigliani, 1958, p. 12)

As circunstâncias e a data do nascimento do artista são os únicos dados sobre cuja precisão há um consenso. Todas as outras passagens da vida de Modigliani são carregadas de dúvidas e incertezas. Jeanne Modigliani (1958) comenta que tais imprecisões se devem em parte às distorções na comunicação da biografia do artista e, por outro lado, a erros comuns que autores enfatizam a fim de reforçar suas próprias imagens sobre o artista.

O nascimento da arte para Modigliani aconteceu aos poucos ainda na sua infância. Demonstrava gosto acentuado pelo desenho e pela caligrafia, conforme mostram algumas caricaturas rabiscadas e datadas quando Amedeo tinha oito anos. Contudo, é diante da pleurite contraída aos onze anos, que o acamou, obrigando-o a desenhar para driblar a impaciência, que o artista nascia aos olhos da mãe. Escreveu ela, em seu diário:

Dedo teve uma pleurite bastante grave no verão passado, e ainda não me recuperei do medo terrível que ele me causou. O caráter dessa criança ainda não está bem formado para que eu possa dizer aqui a minha opinião. Suas maneiras são as de uma criança mimada a quem não falta inteligência. Mais tarde veremos o que há nessa crisálida. Talvez um artista? (Parisot, 2006, p. 19)

Aos catorze anos, menos de um mês depois de ter começado as aulas de desenho, Amedeo adoece novamente, contraindo febre tifoide, que àquela altura ainda era uma doença fatal. Oscilou entre a vida e a morte durante semanas. Em seus delírios de febre e, depois, durante toda sua convalescença, declarava: “Quero pintar e desenhar! Quero somente pintar e desenhar!” (Parisot, 2006, p. 24). A veracidade dessa recordação da mãe do artista é posta em dúvida por Jeanne Modigliani (1958) quando assinala que Amedeo iniciou na arte antes de ficar doente, questionando os primórdios de uma vocação artística surgida “de repente das profundezas do subconsciente, por causa de algo tão estranho, contingente e patológico como um delírio febril” (p. 17). Ainda assim, o que ela marca dessa cena em que Modigliani adoece, flertando com a morte, é a revelação da sua paixão pela pintura, que até então estava encoberta por uma reserva modesta e desdenhosa.

A nós, o que fica como questão dessas passagens acompanhadas nos livros, nos documentos e nas fotografias, evocando o desejo de nos debruçarmos sobre a arte de Modigliani, é de que maneira o artista nasce diante dos nossos olhos, ouvidos e pele. Como as suas telas são pintadas na nossa retina quando depositamos nossos olhos sobre seus traços, suas pinceladas, sua cor.

O primeiro contato que tive com a obra e a vida de Modigliani foi por meio do filme *Modigliani: paixão pela vida* (2004), do diretor Mick Davis.¹ Em meio ao retrato de uma vida pulsante que transbordava para a sua arte, independentemente de se tratar de uma obra ficcional, o que me capturou nas imagens retratadas foi uma cena em que Jeanne Hébuterne, sua mulher, indignada com o modo como Modigliani conduzia sua vida e sua arte, indaga ao marido: “Diga-me, Modigliani, como um pintor cego pinta? Você não sabe”. Depois de lhe jogar seu chapéu, com raiva, ela lhe dá as costas, saindo do ônibus, cenário onde a cena se passa. Modi junta o chapéu, pensa um breve momento e vai até a janela do ônibus, respondendo com raiva e intensidade: “Pinta aquilo que ninguém vê! Aquilo que ninguém vê”.

Esse diálogo curto, mas potente, ficou ecoando em mim por um bom tempo. Um dia, olhando junto com meu irmão algumas pinturas de diversos artistas que compunham um livro de arte, em meio a tantas cores, tantas formas, tantas melodias, meu irmão me diz: “Não reconheces, Ariane? É um Modigliani”. Foi como uma surpresa, fiquei siderada diante daquela pintura, pois naquele momento foi como se um giro tivesse acontecido. Agora, era a obra que me olhava.

Relembramos Lacan quando afirma: “sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro certamente está no meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (Lacan, 1964/2008a, p. 98). Essa aproximação entre a obra de arte e o espectador é o mote para atualizarmos a reflexão: em que ponto uma imagem faz contato? Desde onde uma imagem nos toca? Dissolver as fronteiras entre os olhos do sujeito e a obra contemplada, em que um encontra continuação no outro, sendo (re)construídos a cada mirada, parece ser efeito desse instante de olhar. O momento em que fui fitada pela pintura de Modigliani, suspendendo por um instante as coordenadas simbólicas, fez verter algo de um estranhamento, cujos efeitos vêm produzindo diálogos ainda inacabados entre mim e as produções do artista.

¹ Neste trabalho, optamos por deixar o texto oscilar entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural, a fim de colocar relevo na posição de sujeito experienciada no encontro com Modigliani.

2 SOBRE RASURAS E RESTAURAÇÕES



Estudo para *A amazona* (1909)
Giz, 29,5 x 21,5 cm
Coleção Mr. e Mrs. Lewyt, Nova Iorque

Uma pesquisa feita acerca do olhar embebido na obra de arte requer trabalho de restauração. É assim que Lacan (1964/2008a) assinala a posição do sujeito ante a reflexão entre o visível e o invisível, em que a origem da visão só pode ser tratada na reconstrução da via pela qual ela pode surgir. Restaurar no sentido de recuperar algum percurso já trilhado, não se tratando, desse modo, de um caminho percorrido ao contrário, diz o psicanalista.

Parece que vemos assim, nessa obra inacabada, desenhar-se algo como a pesquisa de uma substância inominada da qual eu mesmo, o vidente, me extraio. Das raias de uma armadilha, ou raios, se vocês quiserem, de uma cintilação da qual de começo sou parte, surjo como um olho, ganhando de algum modo, emergência por aquilo que eu poderia chamar a função da *voyura*. (Lacan, 1964/2008a, pp. 84-85)

Esse percurso de reconstrução, de restauração, é possível pela implicação do nosso olhar de pesquisador-espectador da obra e da vida de Modigliani. Um trabalho que se destina à escrita do olhar e de seus desdobramentos no campo da arte, da psicanálise e da utopia não pode se furtar aos efeitos que o encontro com a arte produz no nosso próprio olhar. Nossa posição diante das pinturas, esculturas, desenhos e da biografia de Modigliani nos faz, a cada mirada, criar e recriar nosso olho e, com isso, nosso lugar de sujeito.

Nesse ensejo, a íntima relação entre arte e psicanálise precisa ser considerada dentro do cuidado que esse movimento de aproximação nos exige. Longe de trilhar por um caminho escorregadio em que a psicanálise se vê aplicada à arte, no qual às vezes se acaba por reduzir sua potência a conceitos psicanalíticos, o enlace entre esses dois campos implica que o olhemos como brecha possível para criação de novos caminhos. Essa inversão da via no encontro entre arte e psicanálise é retomada por Regnault (2001) quando aponta que não há a intenção de reconhecer o que o artista ou a obra recalcam, mas de poder perceber através deles o que a teoria ainda desconhecia.

Aplicar a psicanálise à arte resultaria em enquadrar as obras aos seus aportes teóricos, reduzindo a potência das produções do artista, esvaziando-as em suas possibilidades. Lacan (1965/2003) aproxima arte e psicanálise tendo em vista aquilo em que o artista precede o psicanalista e lhe possibilita, através de sua obra, construir novos horizontes.

A única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, ainda que essa lhe tenha sido reconhecida como tal, é a de recordar com Freud que, em sua matéria, o artista sempre precede, e que não há por que fazer-se de psicólogo ali onde o artista lhe trilha caminho. (Lacan, 1965/2003, p. 200)

Esse caminho trilhado a tinta, giz e lápis por Modigliani nos oferece a possibilidade de relacionar a psicanálise como implicada nas artes, derivada dela ou engastada nela, como propõe Frayze-Pereira (2006). O autor sugere que o fazer analítico e o fazer criativo se aproximam na medida em que ambos dão forma à dor do inarticulado: no gesto de criação, o artista faz verter aquilo que jamais foi visto, ouvido ou tocado antes da instauração da obra, o que está, portanto, em consonância com a prática psicanalítica, na qual novos significantes entram em jogo como produto do ato analítico.

Nesse sentido, pensamos a posição metodológica desta pesquisa como um movimento do desejo de se debruçar na obra de Amedeo Modigliani, permitindo por ela nos afetarmos, colhendo os efeitos desse encontro. Para tanto, os interrogantes são lançados à medida que os encontros entre pesquisador-espectador e da obra vão ocorrendo, não se referindo a hipóteses pré-estabelecidas a serem testadas. Algo que vai na direção daquilo que Lacan aponta ao relatar a resposta de Picasso quando lhe indagaram sobre o que ele buscava com o seu trabalho: “Eu não procuro, eu acho” (Lacan, 1964/2008a, p. 15).

Por se tratar de uma pesquisa em psicanálise no que toca ao campo da arte, há que se considerar a abertura à surpresa, ou seja, o que não está determinado *a priori*. O olhar do pesquisador requer certa distração, indo ao encontro daquilo que Freud (1912/2006d) desenvolveu a respeito da atenção flutuante. Dessa forma, o risco que uma atenção deliberada impõe na análise, bem como na pesquisa, seria o de “nunca descobrir nada além do que já se sabe” (p. 126).

Trabalhar com o que grita nos intervalos do silêncio, com o que salta aos olhos distraídos de quem não procura, parece ser o caminho mais potente para avançarmos nessa pesquisa. Nesse sentido, lembramos o documentário *Santiago – Reflexões sobre o material bruto* (2007), do cineasta João Moreira Salles, por considerarmos ser uma produção que põe em cena a potência ética da psicanálise na pesquisa.

Esse documentário trata de uma produção feita a partir do material filmado por Salles em 1992 para o que seria um filme sobre o mordomo Santiago, que trabalhou em sua casa durante toda a sua infância. Essa produção sobre o personagem Santiago não se efetivou, sendo o único filme que Salles não conseguiu finalizar. Após treze anos, o cineasta retoma o material gravado e decide fazer um documentário que tem a si mesmo como personagem, debruçando-se sobre as filmagens e se questionando por que, naquele momento, não conseguiu concluir o trabalho. “No papel, minhas ideias pareciam boas, mas na ilha de edição não funcionavam”, nos narra Salles.

As imagens que aparecem no documentário remetem a tudo aquilo que deveria ficar fora de cena, fora da tela, mas que por uma brecha insistiu em aparecer. Tudo que escapa a toda possibilidade de domínio do diretor quando das filmagens do material em 1992. As tentativas de Santiago de colocar o que lhe era mais caro não encontravam eco em Salles, que estava com os olhos demasiadamente abertos para poder olhar o que se passava durante as filmagens.

O intuito de controlar as tomadas, o ângulo perfeito, o melhor enquadre, não deixava espaço para a surpresa, para o inesperado. Salles lembra o cineasta Werner Herzog quando afirma que “a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação”. Essa passagem assinala precisamente aquilo que propomos neste trabalho ao sublinhar a consistência daquilo que aparece nas brechas, nos intervalos e que requer que estejamos com os olhos bem fechados para poder decantar o olhar.

3 DIÁRIO DE IMAGENS

Cada vez mais estou convencido de que não me refiro às coisas, e sim àquilo que elas fizeram de mim.

Rainer Maria Rilke

Chamei de *Diário de Imagens* as palavras que deslizavam sem timidez ou censura das minhas mãos, não contendo a pulsão da escrita. Pus-me a escrever sobre tudo aquilo que me tocava, que me incomodava, que me provocava à letra. Sem pretensão de assumir qualquer forma inicial e sem motivo específico para as palavras se desenrolarem, escrevi em um impulso intenso cujo gatilho foram as obras de Modigliani que eram pintadas traço por traço na minha retina. É uma escrita em que permiti verter de mim tudo aquilo que foi tocado, rasurado, marcado em todos os meus sentidos quando do encontro com cada tela do pintor italiano no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e no Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC) nos dias em que estive na capital paulista.

As músicas que vinham à minha cabeça, as sensações impressas no meu corpo, aquilo que sonhei, que temi, que realizei, as lembranças que me retornavam, intensificavam-se como imagens que me percorriam e me impulsionaram à urgência de colocá-las em palavras. A escolha por nomear essas páginas não como diário de pesquisa ou diário de bordo se faz justamente por conta dessas imagens que carrego 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.

3.1 Notas da chegada

*E foste um difícil começo
Afasto o que não conheço
E quem vende outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso*

Caetano Veloso

Adiei o que pude a minha ida para a capital paulista, devido ao medo extremo que guardo da infância em conhecer cidades muito grandes. São Paulo seria a maior delas e eu acreditava que minha insegurança era proporcional ao seu tamanho. Além do mais, já havia

escutado tantas palavras para nomear a cidade, que era muito difícil, para mim, conseguir fazer alguma imagem dela. A única imagem que pude criar era de sua imensidão e, portanto, minha imagem não tinha contornos definidos que pudessem minimamente balizar essa vastidão. Meu medo residia nessa perda da noção das fronteiras, que me colocava muito pequena e me oprimia em alguma medida.

Enfim, São Paulo.

Cheguei à cidade com ansiedade, incerteza e curiosidade. Precisava primeiro estabelecer fronteiras imaginárias em meio à metrópole que não parava de crescer diante dos meus olhos. Somente assim poderia me situar diante dela, dos meus medos e, com isso, de mim mesma. Sem muito querer andar pelas ruas para evitar ao máximo a sensação de que a capital crescia enquanto eu diminuía, fui direto para o Museu de Arte de São Paulo. Não podia conter meu anseio de me encontrar com o Modigliani. O que ele iria me falar? Qual seria o tom do encontro? Desde onde eu iria encontrá-lo? Afinal, o que, de fato, eu encontraria? Tinha tantas perguntas em mente que não consegui silenciá-las nem mesmo enquanto subia as escadas do museu.

Quando cheguei ao andar da exposição “De volta aos cavaletes de cristal”, minha ansiedade parecia estar ainda mais forte. Eram tantos quadros, de tantos artistas, que a sensação da vastidão das imagens retornava para os meus olhos, trazendo-me a vertigem. Eu me perdia entre as obras de arte. Queria encontrar logo o Modigliani. A sensação que eu tinha, era parecida com as longas esperas que vivi na rodoviária, em que a visita dos amores que moravam longe parecia ser mais distante quanto mais perto de aparecer na porta do ônibus estavam. A cada pessoa desconhecida, mais distante ficavam, mais a ansiedade aumentava. Até que, por fim, o amor aparecia. No museu, eu passava por entre as obras de outros artistas como se fossem essas pessoas desconhecidas, que nada me diziam, a não ser que eu estava mais e mais longe daquilo que meus olhos queriam alcançar. Picasso, Renoir, Van Gogh, Manet, Monet, Cézanne...

Modigliani.

Fiquei estática. Foi como se eu tivesse trancado a respiração e mergulhado. 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. Senti-me imensamente sozinha quando olhava para suas pinturas. A sensação foi de uma solidão longa e dolorosa que apertava meu peito até eu não suportar mais. Chorei. Chorei muito. Chorei sem parar e não entendia direito por quê. Mas

naquele momento eu realmente não queria entender nada. Deixei que Modigliani me levasse para onde ele quisesse.

3.2 Chakoska, Lúnia Czechowska, Leopold Zborowski, Renée

*Numa enchente amazônica
Numa explosão atlântica
E a multidão vendo em pânico
E a multidão vendo atônita
Ainda que tarde
O seu despertar*

Chico Buarque de Hollanda

Os quatro retratos expostos no salão principal do MASP, pintados por Modigliani, estavam lá. Começaram a me encarar aos poucos, quase que sem pretensão. Foi preciso que eu olhasse cada um deles de maneira única, porque cada retrato era único. Cada pessoa ali retratada iniciava uma conversa particular ao pé dos olhos.



Chakoska (1917)
Óleo sobre tela, 81 x 45 x 2 cm
Inv. 151 P
Acervo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Crédito: João Musa

Chakoska me dizia estar exausta. Aquela exaustão dos dias quentes em que muito se trabalha e pouco se aproveita da brisa do verão. Exausta do cotidiano, Chakosca me contava que a sucessão dos dias lhe trazia um cansaço doloroso. Porque foi isso que ficou registrado da minha conversa com ela: Chakosca, mais do que tudo, sentia dor.



Lunia Czechowska (circa 1918)
Óleo sobre tela, 81 x 53,5 x 2,5 cm
Inv. 151 P
Acervo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Crédito: João Musa

Lunia parecia suspirar. À primeira vista, notei que era um suspiro leve e delicado que escapava por entre seus lábios, sem que ela mesma se desse conta. Suspiro à sua revelia que era o que ela silenciosamente me falava. Seu suspiro foi tudo. Mas quando a olhei pela primeira vez, longe da vista, entendi que seu suspiro era de morte. Lunia dava seu último suspiro em vida, como que seu último gesto. Lunia se esvaindo de si mesma.



Retrato de Leopold Zborowski (1916/1919)
Óleo sobre tela, 100 x 65 x 5,5 cm
Inv. 150 P
Acervo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Crédito: João Musa

Zborowski, por outro lado, me dizia outra coisa. Não estava ele à beira da morte, mas o seu olhar era para alguém que estava. Ser olhada por Zborowski era como se eu estivesse morrendo. Olhar de alguém que estava me velando, esperando ele, de mim, o último suspiro. Agora, a Lunia era eu. O que Zborowski pensava ao testemunhar a minha morte?



***Renée* (1917)**
Óleo sobre tela, 61 x 38 x 3 cm
Inv. 149 P
Acervo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Crédito: João Musa

Renée era a própria morte. Aquele sorriso malicioso de quem já está do lado de lá. O olhar dela era um chamado. Mas era um chamado para a morte, não para morrer. Não era o momento de despedida, como Lunia me dizia com seu suspiro. Renée era a morte que sabia do meu medo de morrer. Aquela imagem que aparece no momento final. Derradeiro. Se a morte tivesse uma face, não tenho dúvida: Seria a de Renée.

3.3 Esboço sem arestas pós-encontro

*Vi pássaros transparentes
Em minha casa assombrada
Vi coisas de vida e morte
E coisas de sal e nada
[...]
Vi uma estrela no meio
Da noite cristalizada
Vi coisas de puro medo
Na escuridão espelhada*

Ney Matogrosso

O que mais me causava medo nos filmes de terror não era o sangue, a fratura, o golpe, o matar. O que me aterrorizava era quando o fantasma olhava para câmera e a quarta parede, então, caía. O horror era saber que eu era olhada pelo morto. Diante dessa cena, recorrente em filmes que me marcaram na adolescência, a única saída possível, a única defesa que eu tinha era fechar os olhos. Mais tarde percebi que mais angustiante do que ser fitada olhos nos olhos pelo fantasma era quando esse momento acontecesse sem que os olhos estivessem lá, porque minha defesa de fechar os olhos não despertava. Diante desse olhar, já não era mais possível me defender.

À noite, tive pesadelo.

Sonhei que me pintavam o fundo dos olhos com uma tinta permanente que eu não podia remover. A pintura havia sido feita enquanto eu dormia e, portanto, sem o meu conhecimento e consentimento. Só me dei conta do estrago causado na imagem dos meus olhos quando me olhei no espelho. “Essa não sou eu”, falei para mim mesma. Pareciam os olhos sem vida das bonecas. “Não quero ter olhos de boneca. Como vou tirar isso?”. Apesar da constatação de que nada mudaria na minha visão, pois ela seguia inalterada, a dor de constatar que eu teria aqueles olhos estranhos para o resto da vida me causou pavor e eu acordei.

3.4 Segundo encontro

No segundo dia em São Paulo, retornei ao salão das pinturas. Dessa vez, eu parecia querer evitar chegar perto das pinturas do Modigliani. A minha pressa, a minha ansiedade, a minha urgência, a minha aflição, pareciam ter estancado. Outra coisa começava a aparecer. Coisa essa sem relação alguma com a ansiedade do encontro. Mas eu não me dei conta. Era algo que estava ali, rondando os meus sentidos e me trazendo a sensação de demora e peso. A ideia que eu tinha era de que para chegar até as pinturas do Modigliani seria muito difícil, que o trajeto até elas seria enorme e que eu chegaria lá cansada. O caminho estava difícil por demais. Meu corpo estava pesado. Mesmo assim eu fui. Quando vi novamente as quatro faces, fui tomada por uma angústia absurda. Não era tristeza, emoção, fragilidade que vertia. O que me passava era um desespero. Os fundos das pinturas eram pesados, densos, sóbrios. Não havia leveza no fundo e era sobre eles que Chakoska, Lunia Czechowska, Leopold Zborowski e Renée foram criados. Fundo de angústia. Senti-me ingênua de ter visto leveza e beleza nas pinturas do Modigliani e sustentá-las em meus olhos durante grande parte da minha pesquisa. 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 Aria(d)ne que servia como guia para não me perder no labirinto. É preciso cortá-lo e ir de encontro com o Minotauro.

3.5 Sobre o autorretrato

*Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Lava os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus*

Chico Buarque de Hollanda

Era dia de conhecer outro museu. O autorretrato do Modigliani estava no Museu de Arte Contemporânea da USP e era preciso uma viagem um pouco mais longa para eu encontrá-lo. Ainda muito impactada com o encontro do dia anterior, fui à procura do Modi. O que o pintor maldito iria me contar?



Autorretrato (1919)
Óleo sobre tela 110 x 64,5 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

A chegada ao museu foi bem triste. Uma sensação de profunda tristeza se instalou no meu corpo enquanto eu procurava o autorretrato do pintor que me trouxe tanta coisa e me tirou várias outras com a mesma pincelada.

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 o acometia. Um quadro cheio de cores onde, entretanto, o que se refletiam eram tons de cinza, imagem em preto e branco. Essa

atmosfera cinzenta me enlaçou como uma fumaça diante dos olhos, ou como uma neblina de um dia qualquer em que não se pode ver o sol nem com muito esforço de imaginação. Modigliani se pintou nesse momento de adeus. Teria ele desejado revelar algo íntimo nessa imagem de si que nas suas outras obras não apareceu? Por ser seu autorretrato, o único feito por ele, fiquei imaginando que ali poderia ter talvez alguma mensagem cifrada e, para que fosse revelada, seria preciso ocupar uma posição muito específica do olhar.

E pensei também na dificuldade dolorida que deve haver ao pintar a si mesmo, pois, para mim, o autorretrato do Modi fugia com força a qualquer tentativa narcísica de se eternizar em uma obra. Ele pintava outra coisa.

Chamou-me atenção seu pescoço coberto. Ele, que sempre se fazia falar no alongamento do pescoço daqueles que pintava, traço esse bastante peculiar do seu estilo, retratou o seu próprio vestido como se não estivesse disponível para o olhar do outro. Não funcionou. Velado, o seu pescoço falou ainda mais. O olhar do Modigliani estava distante. Parecia que não me olhava. Diferente dos outros encontros, nesse eu não fui encarada.

Talvez pelo fato de essa obra específica estar em outro museu, onde tive a impressão de um certo abandono, tive a sensação de que Modi estava ali sozinho, caindo no esquecimento, preferindo então ir embora ao não ser levado no pensamento. Mas Modigliani é sempre Modigliani. Grita mesmo no seu silêncio de partida. O que me gritou, na despedida, era “eu ainda estou aqui”.

3.6 Obras escondidas

Recebi o e-mail da diretoria do MASP durante minha estadia em São Paulo. Já fazia mais de mês que eu havia enviado os documentos necessários para solicitar a visita às duas obras do Modigliani que estavam no acervo do museu e, portanto, não disponíveis ao público. Não obtinha resposta alguma e já estava quase acreditando que iria embora da cidade sem poder olhar as duas obras que faltavam. No e-mail recebido, combinaram visita para a próxima semana, pois naquela seria muito difícil achar algum guia que me acompanhasse. Expliquei que não era da cidade e que o encontro deveria ser nos próximos dois dias. Após mais algum período de espera, recebi a resposta: “Ariane, pode ser amanhã às 14h?”.

Às 14h eu estava lá. A guia me acompanhou para o andar inferior, onde se encontravam as obras do acervo que não estavam expostas. O trajeto parecia diminuir de

espaço cada vez mais, criando essa ideia de que de fato as obras não estavam expostas. Era necessário olhar pelo buraco pequeno da fechadura.

Depois de passar por um longo corredor que se afunilava cada vez mais, paramos na porta do acervo e a guia me disse: “Ariane, tu precisa deixar as tuas coisas aqui do lado de fora. Não pode entrar com nada”. Esse convite para me desfazer daquilo que era meu, mas não era de mim, me fez ir ao encontro das obras escondidas com outra disposição. Era necessário me despir para poder olhar.

Entrei na sala do acervo. A guia pediu para um homem que trabalhava ali ajudá-la a baixar a tela do Modigliani que estava muito alta, longe da vista. As telas reservadas ficam penduradas em um suporte de metal, imitando os suportes das lojas de tecido. Afastaram um suporte do outro e puxaram para fora o suporte com a pintura do Modi.



Madame G. van Muyden (1916/1917)
Óleo sobre tela, 92 x 65 x 2 cm
Inv. 148 P
Acervo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Crédito: João Musa

Estava lá, Madame G. van Muyden. Sobre o fundo sóbrio, pesado, ela me olhou. Tinha uma espécie de grade nos olhos, só pude notar de perto. O que aquelas grades precisavam aprisionar? O que se olha atrás das grades? Madame Muyden era elegante e lembrava a sutileza do andar de um gato que tudo olha, sem denunciar que está olhando. O que será que ela olhava em mim? Sentei por um momento no chão para contemplá-la. Ela tinha algo em seu vestido, no modo como seu decote desenhava seu colo que me causava curiosidade. Acredito que todo o entorno que se criou nesses quadros do acervo causou um certo deslocamento da minha posição: de espectadora eu passei por um momento a *voyeur*.

Sinalizei para a guia que meu encontro com Madame G. van Muyden já estava no final. Eu não queria me estender além de um tempo que me matasse toda minha curiosidade. Achei interessante preservar o enigma dala.



***Retrato de Diego Rivera* (1916)
Óleo sobre papelão, 100,2 x 81 x 3 cm
Inv. 147 P
Acervo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Crédito: João Musa**

A última obra estava por vir. A guia e seu ajudante demoraram um pouco para achar o número que correspondia ao retrato de Diego Rivera nos suportes de metal em que ficavam as telas reservadas, escondidas. Quando localizaram o suporte no qual a tela estava, puxaram com certa força que fez com que a pintura surgisse com intensidade e rapidez. Diego Rivera não foi sutil como Madame Muyden. Ele apareceu de soco como um raio que caiu na minha frente. A tela enorme se corporificava mais e mais diante dos meus olhos. Sob a intensidade

das minhas lágrimas que caíam sem timidez e longe de qualquer tentativa de controle minha, a guia me disse: “vou te deixar sozinha por um momento, Ariane”.

O retrato de Diego Rivera falava muito comigo. Mas era um diálogo com a imagem em si mesma: com seus nacos de tinta que se concentravam na composição do rosto do amigo de Modigliani. A quantidade de tinta presentificada, materializada na criação da face de Diego, era tamanha, que os pedaços dela faziam um relevo importante na tela e me capturaram por um tempo. Demorei-me alguns longos minutos nessa concentração de tanta coisa que eu já não tinha mais certeza se era de tinta mesmo. Poderia ser outra coisa que estava ali condensada. A imagem ela mesma, talvez.

Mas quando eu tomei distância da pintura, pude olhar todo o restante da enorme e imponente tela e me dar conta que a aglomeração só chamava atenção do meu olhar e dos meus sentidos porque ela estava pronta para se dispersar. A dispersão era, mais do que tudo, necessária. À medida que tomava distância da tela, abrindo sua perspectiva diante de mim, entendia que o excesso da tinta existiu para se terminar. Foi isso que essa obra me mostrou. Eu testemunhei ali, naquele encontro com a última obra de Modigliani que eu iria encontrar, a imagem se desfazendo.

A pintura de Diego Rivera fugiu de todo esperado por mim. Eu não estava aguardando aquela imagem. As outras obras do Modigliani que havia encontrado me causaram sensações que eu não poderia antecipar, porque só emergiram no momento do encontro. Foi um descobrimento dos efeitos: descobri quando os encontrei e os descobri quando lhes tirei o véu que tapava a angústia.

Diego Rivera foi diferente. A comoção causada foi pela surpresa da imagem. Era uma tela cujo estilo fugia daquele conhecido Modigliani. Os traços alongados sumiram, os olhos seguiam enigmáticos, mas de outra maneira; o fundo não era denso, não era uma mulher; ainda que eu já tivesse me encontrado com Zbo e o retrato do próprio Modi. Foi curioso. Não parecia ser uma pintura feita por Modigliani; escapava ao seu estilo, às suas formas já familiarizadas por mim a custo de muita angústia. Diego Rivera era aquilo que saía da série. Não fazia par algum. Era ímpar e eu não conseguia compor com mais nada do Modigliani ou de mim mesma. Talvez tenha sido por isso que essa obra foi a que mais ecoou em mim. Foi a imagem que mais me desacomodou e não havia dúvida nenhuma sobre isso. Meu incômodo era esse de estar diante de uma imagem que fazia laço, mas não fazia par. Percebi que, de fato, minha questão não é sobre o Modigliani, o artista, o sujeito. Minha questão é sobre

aquilo que não entra na série, como já havia elucidado durante a minha pesquisa acerca do olhar. Mas agora a questão se torcia e se voltava para mim: aquilo que não faz par é a morte.

3.7 A partida sem notas

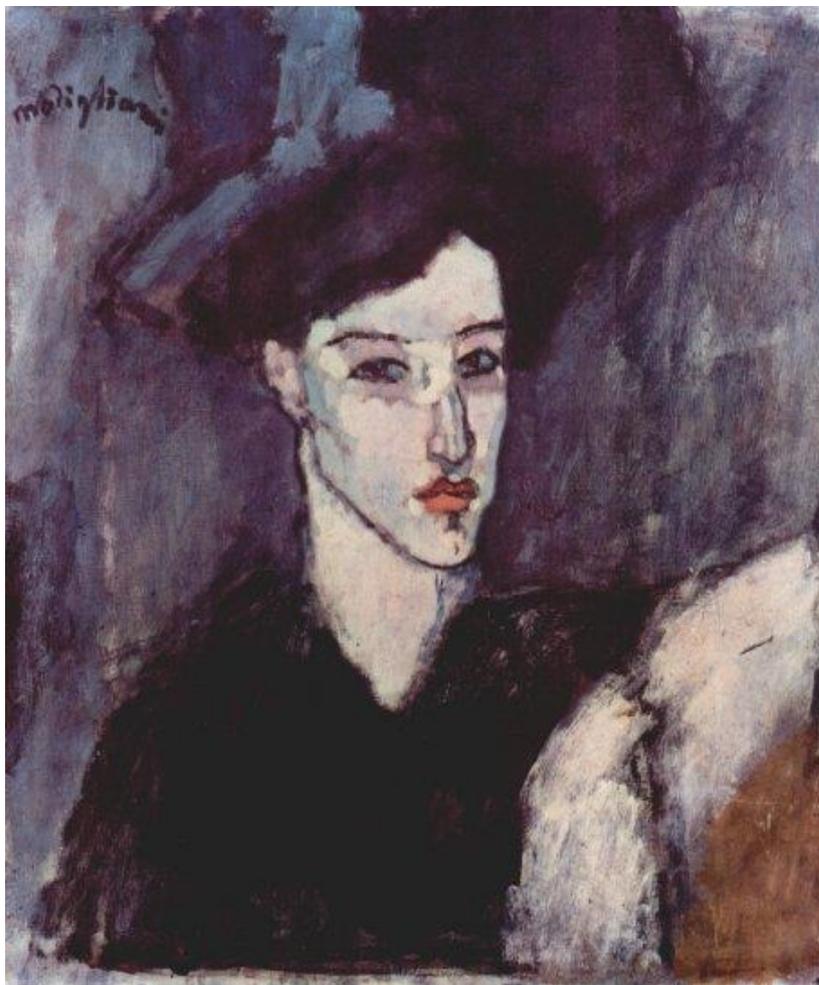
Volto para casa encarando toda a intensidade da partida. Estou partindo de São Paulo, a cidade gigantesca que me botava medo e me apequenava. Partida, agora, estou eu. Pedaco de mim partiu no meio, me rachou; e outro pedaco partiu para longe, foi embora.

Desse encontro às cegas em que o excesso de olhar foi o tema principal, que deu o tom das músicas que eternizaram o momento, que ordenava o cardápio a ser digerido lentamente por cada parte do meu corpo, pude então entender: Modigliani por fim me fechou os olhos.

Com os olhos fechados, volto-me para aquilo que sonho, para o universo onírico maravilhoso/terrível, às imagens que vertem e me escapam. Olhos fechados da morte. Ao morrer, a última coisa que se faz com o morto é fechar-lhe os olhos. Insuportável é ser olhado pelos olhos do morto, pois não se tem certeza alguma desde onde ele nos olha.

O que se olha pela última vez antes de partir? Que fotografia é grafada e guardada na retina como imagem do adeus?

4 ECOS UTÓPICOS EM MODIGLIANI



A judia (1908)
Óleo sobre tela, 55 x 46 cm
Coleção particular

Que a Arte, no seu cume, não possa ser nacional faz que cada artista nasça, propriamente dito, para o estrangeiro.

Rainer Maria Rilke

Em 1906, aos vinte e dois anos de idade, Modigliani mudou-se para Paris, atraído pelo canto da sereia que a Cidade Luz ecoava para qualquer artista com sede de produção. O espírito da capital francesa seduz, convoca, aprisiona e liberta os pintores, escritores, escultores, poetas e músicos com desejo de transpor os limites que sua arte pudesse encontrar. Nesse ensejo cultural que iniciou em 1904 e durou até o ano de 1940, a história da arte é dominada por uma sequência de movimentos artísticos que se sobrepõem e se inter-relacionam, não havendo um polo artístico como esse desde a Florença renascentista.

Em 1925 o jornalista André Warnod utilizou a expressão “Escola de Paris” em um artigo publicado para classificar essa mistura multinacional que a capital francesa vivia, ainda que ela não se caracterizasse como um movimento de artistas ligados a algum manifesto, formação ou mesma visão política. Tampouco os artistas partilhavam uma abordagem estética homogênea e, salvo exceções notáveis na escultura, a arte era representativa e o foco era a figura humana. O denominador comum desses artistas era o desejo de viver uma vida boêmia, partilhar suas experiências, caso quisessem frequentar as diversas academias de arte e ateliês (Kindersley, 2012). Tinham a crença de que trabalhar na capital francesa lhes daria a chance de se beneficiarem do interesse de inúmeros comerciantes e colecionadores particulares.

Foi assim com Modigliani, que deixou a sua Itália para poder encontrar seu caminho, o seu traço, e dar vazão à sua arte pujante. Contudo, o pintor de Livorno preservou o seu terreno familiar, imprimindo-o em sua arte, ainda que como uma saudade, pois esse lugar de estrangeiro que Paris lhe conferia estaria sempre presente ao longo de sua produção. Teria dito certa vez:

Meu ideal é viver na Itália; esse país embebido de arte, Florença; na minha cidade, em Livorno. Mas a pintura é mais forte. Ela exige minha presença em Paris. Somente a atmosfera de Paris me inspira. Sou infeliz em Paris, mas realmente não consigo trabalhar em outro lugar. É aqui que sou inspirado por esse doce sopro de vento, que pode aumentar até a tempestade. (Modigliani citado por Parisot, 2006, p. 144)

A Escola de Paris, portanto, refere-se a essa conjuntura em que diversos artistas afluíram para a capital francesa, trabalhando de forma independente nos anos que precederam e sucederam a Primeira Guerra Mundial. Entre os mais de oitenta artistas que se

estabeleceram em Paris, destacamos o escultor romeno Constantin Brâncusi, o poeta italiano Guillaume Apollinaire e, entre os pintores, o espanhol Pablo Picasso, o francês Henri Matisse, o russo Marc Chagall, o lituano Chaim Soutine, o polonês Moïse Kisling, o francês Maurice Utrillo, sendo esses três últimos especialmente ligados a Modigliani, influenciando-o decisivamente na sua arte.

Modigliani participou do Salão Independente em 1908, expondo *A judia* em meio ao nascente cubismo, que teve sua entrada na cena artística com a pintura de Picasso *Les Femmes d'Alger* (1907), baseada na lembrança de um bordel da Calle Avinyó, em Barcelona. Essa pintura enfatizava, pela distorção da forma, por meio da fragmentação da imagem, o conceito de que a arte não era uma cópia, mas um paralelo da natureza. A obra do pintor francês Paul Cézanne, cuja abordagem plana e abstrata presente nas formas geométricas básicas como a esfera, o cone e o cilindro, atraiu Picasso e Braque, que foram além do mestre pós-impressionista nesse conceito, liderando o movimento cubista.



Les Femmes d'Alger (1907)
Óleo sobre tela, 243.9 × 233.7 cm
Museu de Arte Moderna, Nova Iorque

² Sublinhamos a influência da arte africana nessa obra de arte, em especial na representação das máscaras, que também serviu de inspiração a Modigliani ao longo de sua obra e que retorna como imagem potente na reflexão acerca do olhar nesta pesquisa.

A estética do pintor italiano, contudo, não tem paralelo com a de outros pintores, ainda que determinadas transformações nos traços fisionômicos respondam a uma tentativa de Modigliani de se alinhar, mesmo que tangencialmente, às conquistas cubistas de Picasso e Braque. A fascinação do pintor italiano, na verdade, era pelas telas de Cézanne, mas em nenhuma pintura Modigliani dava a impressão de querer seguir na direção radical da decomposição formal do objeto e da visão simultânea do sujeito da obra (Grandes mestres, 2011). Desse modo, embora 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.

As experimentações cubistas que Modigliani aplica, sobretudo, ao rosto de sua companheira da época, a excêntrica jornalista e poetisa inglesa Beatrice Hastings, não têm nada da pintura de Picasso e Braque. Sutilmente, porém, é possível apurar o que da pintura cubista, além da pouco graciosa deformação fisionômica permanece interiorizado na arte de Modigliani da metade da década de 1910. [...] Sem dúvida, esses são os sinais de como Modigliani estudou atentamente alguns detalhes, apenas secundários, das telas cubistas, abandonando-os, depois, por fidelidade à sua sensibilidade. (Grandes mestres, 2011, p. 24)

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. Os jovens pintores do começo do século XX buscavam o caminho de Picasso e Matisse; são, portanto, cubistas ou fauvistas. Amedeo, não. Ele não era nem um nem outro. As correntes artísticas não lhe diziam respeito e o artista procurava traçar seu caminho na busca por simplicidade e beleza da forma.

Quanto a Modigliani, os críticos e a imprensa ficavam divididos. Suas obras os desconcertam. Ninguém as tem em grande consideração, como já no ano anterior no Salão de Outono, porque elas não se inscrevem em nenhuma corrente artística precisa. Afinal, a arte de Modigliani manterá sempre uma liberdade e um anticonformismo de estilo desestabilizador para críticos acostumados demais a catalogar, classificar e colar etiquetas [...]. (Parisot, 2006, p. 86)

Não foi somente a ausência de enquadre a qualquer escola artística da época que imprimiu na obra de Modigliani esse caráter estrangeiro. Considerando-se que a maior parte de sua produção pictórica se deu durante os anos da Primeira Guerra Mundial, suas telas não fazem menção direta ou simbólica a essa passagem histórica, salvo a exceção de três retratos de oficiais. Enquanto os artistas se dedicavam a representar a destruição que esse contexto

histórico causava, não podendo mais ignorar os efeitos mais diversos da guerra, o pintor italiano parecia pintar o contrafluxo do que se passava. Ao se dedicar à pintura dos nus, representação de corpos rosados e sadios, propunha uma nova forma narrativa diante da imposição de um presente obscuro.

As pinturas de Modigliani causaram inquietação na cena artística da época, trilhando cada vez mais um percurso único e singular que o deixava à margem da fecunda Paris. Sempre estrangeiro às produções vigentes, Amedeo tinha sua arte alheia às formas propostas, tendo a consolidação do seu estilo culminado como um rasgo nos modelos estabelecidos com os desenhos dos nus que escandalizaram a sociedade na primeira década do século XX. Modigliani era margem ao mesmo tempo em que era furo no centro dos movimentos artísticos. Ao causar desconforto nos espectadores, sua produção propunha uma suspensão na profusão de formas e modelos consolidados, acarretando um intervalo no terreno artístico familiar. Situamos, nessa direção, sua breve e intensa obra de arte como utopia na medida em que ela lança a possibilidade de abrir espaço para interpelar determinadas imagens já estabelecidas.

É por meio dessa posição que Modigliani ocupa tanto diante das produções artísticas do seu tempo quanto diante da relação entre espectador e imagem, que movemos essa reflexão sobre a arte no tocante à utopia. O ato criativo e o ato utópico carregam consigo a proximidade de mobilizar novas imagens, novas formas, novas metáforas. Eles vêm produzir rasuras nas imagens já estabelecidas, implicando a aproximação de uma verdade até então não revelada. A utopia, nesse sentido, remonta a uma experiência de um fazer, experiência *poiética*, pois, tal como o gesto da criação, a utopia não pode ser dita antes da ação. Ela é pensada dentro da ideia do inacabado, onde a invenção e a reinvenção ocupam lugar de excelência. Essa aproximação entre arte e utopia é trazida por Marc Jimenez (citado por Sousa, 2007) quando afirma que “toda obra de arte teve e ainda tem uma janela utópica por onde podemos ver uma paisagem no processo de constituição” (p. 33). Ato criativo e ato utópico acabam por se encontrar na medida em que ambos colocam em cena um desejo:

O desejo utópico, portanto, nos alimenta da coragem essencial do viver: aquela com a qual ainda seja possível reinventar um mundo dilatado e produzir novas configurações a partir do desequilíbrio das formas. Por isso, a utopia traz necessariamente ao mundo uma força de transgressão. (Sousa, 2007, p. 40)

Sousa (2003) coloca que o corte que a arte produz reposiciona os sentidos e as formas já instituídas, abrindo um novo lugar de olhar, de sentir e de pensar, razão pela qual todo ato de criação é um ato utópico. A utopia se ergue na direção do desconhecido, em que as imagens utópicas nascem desse desejo de implodir qualquer classificação engessante que venha a estancar o movimento de criação.

O ato de criação utópico faz fenda no presente, revelando sua incompletude e imperfeição. As pinturas de Modigliani nos confrontam com o nosso “em falta com a imaginação”, lançando por meio delas o desejo por imagens desconhecidas que não está dado. Modigliani lançou o desejo por novas imagens capazes de apontar o ruído que havia por trás de toda melodia composta. Ao não pintar os olhos, evidencia na sua pintura o buraco, dá relevo ao que faz furo na imagem, aquilo que ao ser dela subtraído convoca o sujeito a responder a partir desse lugar de falta.

A utopia desenha um outro lugar, em que as ideias de “dentro” e “fora” são dissolvidas pelas imagens introduzidas pelo ato utópico. A noção de espaço não corresponde a uma contiguidade linear na qual podemos situar um anterior e um posterior, ou seja, não se relaciona a uma contiguidade linear em que uma causa é anterior a uma consequência. Nesse sentido, as imagens utópicas introduzem um enigma onde é possível criar um espaço de ventilação dos lugares cujos contornos já conhecemos. Sousa (2011) aponta que a utopia estabelece a categoria do possível, introduzindo pela forma utópica o não presente, fazendo uma fratura na história.

Podemos pensar a utopia como a introdução de um estrangeiro que nos permite lançar um olhar diferente para a paisagem que temos diante dos olhos. A utopia vem, portanto, se opor à tendência à repetição. Ela vem romper com a paixão da analogia ao propor um não lugar. (Sousa, 2011, p. 2)

Ernst Bloch (2005) aponta em sua importante trilogia *O princípio esperança* que “pensar é transpor” (p. 14), onde a categoria do utópico possui o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos. A utopia assinala um desejo de transposição da obscuridade do instante, não se referindo a aspirar ao infinito, mas pelo contrário, a mostrar o imediato. Ao abrir brechas na cena da arte, Modigliani pinta a inadaptação ao presente, provocando a sensação de estranhamento no olhar dos seus espectadores. Dentro da perspectiva utópica, a obra do artista italiano nos permite olhá-la como produção de ruptura com o continente do já estabelecido, lançando-se no terreno do desconhecido, daquilo que ainda não existe, mas que precisa ser criado. A utopia traz para cena a categoria do “ainda-não”, que Bloch (2005) versa

ao dizer que precisamos de um telescópio mais potente para fazermos a travessia da proximidade mais imediata e do imediatismo mais imediato, possibilitando uma fenda do que-ainda-não-veio-a-ser.

A potência da obra de Modigliani assume a dimensão utópica no instante em que a recusa de pintar os olhos nos seus retratos introduz a noção da 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. Sousa (2003) assinala essa relação entre a arte e a utopia como interdição, ao afirmar que “A utopia tem a função de interromper o fluxo das lógicas instituídas e abrir o caminho para outros mundos possíveis. A utopia, assim como a arte, abre um espaço crítico como cesura e interrupção, revelando os avessos das ‘verdades’” (p. 45).

Esse efeito de suspensão que sua obra engendra, através da proposição utópica, diz de um percurso de travessia da imagem, pois a utopia implica uma função de corte, função de rasgadura que faz emergir a face da sombra, a experiência do avesso. Modigliani, por meio da interdição da imagem, descortinou o horizonte, inscrevendo a possibilidade de outro lugar para a arte e para o olhar.

5 MODIGLIANI E BAVCAR ENTRE IMAGENS



Léopold Survage (1917)
Óleo sobre tela, 46 x 61.5 cm
Museu de Arte Ateneum, Finlândia

Em realidade, minhas imagens mal me pertenciam, ou me pertenciam tão pouco que deslizavam de minhas mãos vazias para se alojar nos olhos de outrem, onde começavam a viver sua vida mais real.

Evgen Bavcar

Conjugamos os nossos sentidos diante da potência das imagens que nos ultrapassam, conforme lembra Lacan (1965/2003) em seu texto *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*: “Arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa” (Lacan, 1965/2003, p. 198).

Modigliani é mestre em desfazer as certezas que julgamos ter perante as imagens, ao descortiná-las; instante quando o véu da imagem se rasga, fazendo advir o efeito de estar fora-de-si, ou como aponta Freud (1917/2006a, p. 292), “o eu não é mais senhor em sua própria casa”. Ou ainda, como escreve o poeta Rainer Maria Rilke: “a arte nada fez senão mostrar-nos a confusão na qual sempre nos encontramos. Ela nos inquietou, em vez de nos fazer silenciosos e calmos” (Rilke, 1898, p. 125).

Ainda sobre a sensível relação entre o espectador e a obra, relembramos Didi-Huberman (1998a) quando escreve: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (p. 29). Essa passagem possibilita dar certo contorno àquilo que se produziu e vem se precipitando diante do encontro com a obra de Modigliani, pois a cada encontro novas imagens se criam, abrindo novas possibilidades de afetação diante da potência da arte e do olhar. Didi-Huberman avança: “abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda” (p. 34). É preciso fechar os olhos para ver, ele conclui.

Imagens que emergem quando as pálpebras se fecham, suspendendo o sentido da visão, decantando, com isso, o olhar. Modigliani coloca em causa todo enigma derivado desse “invisível da visão”, para citar uma expressão de Quinet (2002), ao cegar os olhos das modelos retratadas em suas telas e desenhos. Desprovidos de íris e/ou pupila, as amantes, os amigos, a sua mulher, não têm olhos, mas nos olham em caráter radical; pois, como nos marca Lacan (1964/2008a, p. 109), “os olhos existem para não ver”. É por não serem retratados que descortinam nossa voracidade de olhar, enlaçando-nos em sua ausência; lacuna que em vão tentamos preencher e que nos devolve, ao final desse ato, nossos vazios de significação.

Não é à toa que seguidamente escuto a pergunta: “por que Modigliani não pintava os olhos das pessoas que retratava?”, questionamento esse que eu mesma me fiz por um tempo. Em sua obra, a única referência mais pontual que encontrei foi uma breve passagem em sua biografia, escrita por Parisot (2006), onde o pintor Léopold Survage, ao observar algumas linhas rabiscadas por Modigliani em seu caderno de estudos, indaga-lhe: “Por que você sempre me desenha com um olho fechado?”; ao que Modigliani responde: “Porque com um você olha o mundo e com o outro para si mesmo” (Parisot, 2006, p. 226).

No já referido *Modigliani: paixão pela vida* há também uma cena em que o pintor fala à sua amada Jeanne após pintá-la pela primeira vez: “O que você acha?”, mostrando-lhe a tela. “Onde estão meus olhos?”, ela o indaga. “Estava longe demais. Não consegui vê-los.” Depois de aproximar-se de Jeanne, tocar-lhe o rosto e diz: “Quando conhecer sua alma, abrirei os seus olhos”

Desse modo, a pergunta de por que Modigliani não pintava os olhos das suas modelos nos parece uma tentativa desesperada de colocar os olhos em sua pintura, tapando esse furo, tamponando a beleza que esse traço peculiar do artista faz verter por meio da sua arte. E não há razão para estancar a potência e a latência dessas pinturas, ali onde o artista nos faz criativos. Ademais, se essa indagação for plenamente respondida, em nada afetaria o nosso apetite de olhar. Ou ainda, como nos brinda o artista francês Philippe Petit, no documentário *O equilibrista* (2008), do diretor James Marsh, ao lembrar que após a sua travessia nas torres gêmeas a pergunta que mais escutava era “por que você fez isso?”: “Eu fiz algo magnífico, misterioso e ganhei um pragmático ‘por quê?’ e a beleza de tudo isso é não ter um porquê”.

A arte de Modigliani atravessa os nossos sentidos, convidando-nos a depor nosso olhar ali onde a visão encontra seu limite. A cegueira exposta pelo artista convoca a nossa cegueira diante das imagens, pois a entrada nesse mundo do imaginário nos aparece como ilusória. Sem a plenitude da totalidade da imagem especular, somos narcisos com espelho quebrado. Modigliani nos traz o corte nos olhos para lembrar a clássica cena do filme surrealista *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Sem o sentido da visão, que outro tipo de laço é possível com a imagem?

Dito isso, cabe questionar de que forma a arte nos indaga nas certezas que julgamos ter diante das imagens, ou ainda, como podem as produções artísticas, sendo produções de imagem, tensionar elas mesmas o estatuto discursivo da imagem. Se a obra de Modigliani nos traz uma reflexão acerca do olhar ao colocar em evidência a imagem do buraco nos olhos, o

fotógrafo cego Evgen Bavcar soma a essa discussão a produção de imagens que escapam à tentativa de redução a um aspecto puramente visual.

Bavcar perdeu a visão aos doze anos de idade em decorrência de dois acidentes. O primeiro aconteceu aos dez anos, quando um galho feriu seu olho esquerdo, e o segundo, quando a explosão de uma mina o atingiu no olho direito. Foram oito meses de uma despedida do mundo visível. “A viagem, sem retorno, que me levou do dia à noite, durou mais ou menos oito meses. Na realidade foi um longo adeus à luz, isto é, uma história de amor em lentidão, apesar do destino fatal para o qual me preparava” (Bavcar, 2015, n. p.). Suas fotografias revelam o avesso da luz, ao colocar relevo nas sombras e na escuridão que temos, como sujeito, diante dos olhos, pois a luz não serve para apontar o que se esconde no escuro, mas para sublinhar que há algo que nossos olhos não podem alcançar.



Máscaras em Veneza
Fotografia

Em um breve e importante ensaio que está presente no livro *Memórias do Brasil* (2003), Bavcar lembra Van Gogh, propondo que o artista, ferido em sua obsessão da luz, jamais se deteve nas iluminações do dia. Para Bavcar, da mesma forma que Beethoven tornou-se refém do silêncio, os cegos são reféns das trevas, e talvez por essa condição mesma conseguem compreender a situação particular do artista, isto é, o instante em que o sol começa a declinar, ameaçando a perenidade das evidências. Através dos seus girassóis, Van

Gogh aponta, conforme nos traz Bavcar, o retorno às trevas para que um novo nascimento da luz se instaure, uma vez que o destino dessas flores, depois de desabrochadas, é escurecer, acumulando dentro delas a luz transformada nas trevas da sua própria morte.

É nessa coreografia entre luz e escuridão que Bavcar fala do enigma que a fotografia é para ele, situando sua máquina fotográfica como um prolongamento de si mesmo, pois ele é a câmara escura mesmo por trás de outra câmara escura. Ocupa, assim, um lugar de borda entre o visível e o invisível, sem privilegiar um lado ou outro, produzindo eco nessa margem:

Em realidade, o fotógrafo nunca pode situar-se nem do lado das trevas nem do lado da luz, mas nos interstícios – o espaço privilegiado dos anjos – que se voltam ao mesmo tempo para o lado visível e para o lado invisível das coisas”. (Bavcar, 2003, pp. 144-145)

No premiado documentário *Janela da alma* (2001), de direção de João Jardim e Walter Carvalho, Bavcar fala sobre sua primeira experiência com a fotografia. Ele já era cego quando sua irmã lhe deu uma máquina russa, com a qual ele tirou alguns retratos dos colegas de escola. Levou, então, o filme para um fotógrafo, sublinhando esse momento em que as imagens nasciam: “Ele o revelou e aconteceu o milagre: lá estavam as imagens. Fiquei chocado e surpreso. Disse a mim mesmo: não vejo as imagens e, contudo, sou capaz de fazê-las”. Bavcar recoloca com toda sua intensidade possível nossa questão: “o que um fotógrafo cego fotografa?”. Que imagens são essas que vertem do desejo de fazê-las, descortinando, com isso, o desejo do sujeito?

O fotógrafo esloveno assinala com suas reflexões que toda imagem é uma construção mental, indicando por meio delas que todos nós temos nossos pontos de cegueira. Em meio a suas imagens foto-grafadas, inscreve e escreve um terreno em que as imagens não são estanques, não se esgotam em suas possibilidades de se fazer e refazer, pois o limite da imagem não é a ausência dos sentidos. Bavcar novamente redireciona essa questão para longe dos sentidos do corpo ao lembrar que a imagem que mais lhe faz falta é, na verdade, aquela do qual todos carecem, “o poder de ver a si mesmo através dos próprios olhos” (Bavcar, 2001, janela da alma), pois para o fotógrafo, diferentemente do que as pessoas ingenuamente acreditam, elas não podem ver a si mesmas com os próprios olhos, é necessário um espelho para lhes devolver essa imagem: “A diferença é que, no meu caso, os espelhos são diferentes. Mas isso é uma sorte para mim, porque dessa maneira, evito de me afogar tal como o infeliz narciso. Sou um narciso sem espelho e isso é uma sorte.”

Ainda sobre o espelho e seus importantes desdobramentos que produzem questão sobre a imagem, Bavcar, ao fotografar uma modelo em outra passagem do referido

documentário, capturando sua beleza através de um enquadre feito com as mãos, que para ele não se trata de tocar, mas de olhar de perto, Bavcar pergunta-lhe se ela não se sente triste pelo fato de ele não a olhar com o olhar físico. Ele, então, abre o bolso do casaco e mostra para a modelo um pequeno broche de espelho que está preso junto à lapela: “trago comigo um pequeno espelho. Vou mostra-lhe e assim você poderá se ver nele, caso a ausência do olhar seja frustrante para você”. Sobre esse objeto caro para Bavcar, Tessler (citado por Bavcar 2003, p. 13) acrescenta: “Para Bavcar, o espelho captura tudo o que se dissipa as sombras do nada”.

Há uma bela imagem de Bavcar pela qual é difícil não se sentir capturado. Trata-se de uma fotografia do próprio Bavcar tateando uma escultura de Moisés, olhando com a ponta dos dedos essa imagem tão forte e imponente. Nas palavras de Bavcar:

O toque tátil continua sendo o sentido da verdade, dado que ele não pode negar a materialidade das coisas. Ele não pode confundir a imagem com o seu substrato material. A proximidade tátil é o mais seguro sinal de uma existência real. (Bavcar, 1994, p. 3)



Bavcar diante do Moisés de Michelangelo
Fotografia
Acervo particular, Roma

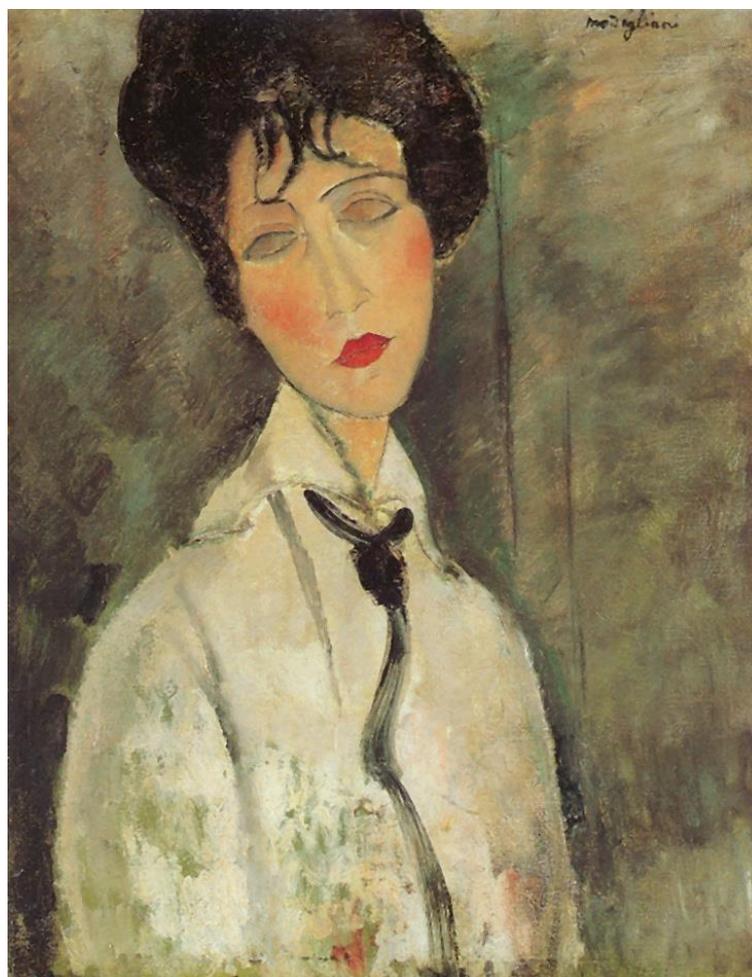
Sobre isso, Didi-Huberman (1998a) aponta que ver só se pensa e só se experimenta em última instância em uma experiência de tocar. Lembra, ainda, Merleau-Ponty (1964 citado por Didi-Huberman, 1998a, p. 31) quando afirma: “Toda visão efetua-se algures no espaço tátil”. Sublinhamos, assim, o aspecto metafórico sempre presente no nosso questionamento que perpassa todo este escrito, a saber: como uma imagem nos faz contato? Que imagens nos tocam e nos fazem perder nossas coordenadas simbólicas, jogando-nos na vertigem?

Desse modo, assinalamos o corpo do espectador como testemunha do efeito e do afeto que a obra de arte lhe causa, pois é preciso que todos os sentidos estejam suspensos para que algo do olhar possa advir. É preciso novamente retomar a potência pulsante das imagens produzidas à revelia dos sentidos do sujeito e que nos invadem os poros como espectadores, ou como diz Didi-Huberman:

[...] coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios [...] Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma que nos olha? (Didi-Huberman, 1998a, p. 35)

Modigliani e Bavar, entre imagens, formas e melodias, trazem o espectador para participar da criação. Depomos nossas imagens nas telas e nas fotografias, pela convocação que essas escrituras nos fazem. Cheiros para olhar, gostos a escutar, sons para tatear; pluralidade de possibilidades de se fazer imagem. Esses artistas nos colocam diante da potência de belas imagens produzidas que estão para além de todo apelo visual, constituindo-se em uma poesia do olhar.

6 OBRA DE ARTE: UM CONVITE AO OLHAR



Mulher com gravata preta (1917)
Óleo sobre tela, 65,4 x 50,5 cm
Galerias Fujikawa, Tóquio

As intrigantes produções de Modigliani 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.

O apelo que a obra de arte causa como um convite para “borrar” com o olhar a pintura do artista convoca o sujeito a experimentar e refletir sobre aquilo que para ele existe de mais urgente. As questões inconscientes se atualizam na medida em que o ato criativo do artista encontra eco no espectador. A noção freudiana do *a posteriori*, nessa direção, toma seu valor mais radical, pois a ideia de temporalidade que perpassa a produção artística e sua contemplação não segue uma ordem linear de causa e efeito. A obra de arte, em sua essência, desmonta qualquer ideia de construção segmentada em um tempo irreversível. Com isso, a criação de novos lugares possíveis emerge dos efeitos desses encontros inesperados entre a produção artística e aquele que se sente fisgado por ela.

O que surge nesse ensejo em que o ato criativo encontra desdobramentos no ato analítico é fruto de uma surpresa, daquilo que não haveria como antecipar sem que o olhar do espectador pudesse repousar sobre a obra do artista. Nesse encontro, o que emerge é da dimensão do que claudica, do que aparece quando não há intenção ou controle por parte do sujeito. Essa noção vai ao encontro do que Lacan (1964/2008a) propõe ao falar sobre os fenômenos inconscientes, quando aponta que o que chama atenção é o modo pelo qual eles aparecem.

Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela. Freud fica siderado por esses fenômenos, e é neles que vai procurar o inconsciente. Ali, alguma outra coisa quer se realizar – algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade. O que se produz nessa hiância, no sentido pleno do termo *produzir-se*, se apresenta como *um achado*. (Lacan, 1964/2008a, p. 32)

Nessa direção, o que se faz presente quando do ato da contemplação da obra de arte são elementos relacionados à constituição subjetiva com todos os conflitos e dicotomias que lhe são peculiares, conjugando, desse modo, as nuances do inconsciente.

Lacan (1964/2008a) propõe a obra de arte como um convite para o espectador repousar seu olhar cheio de voracidade que demanda ser alimentado. Nesse sentido, sublinhamos a potência dessas criações artísticas na medida em que elas evidenciam a

dimensão escópica que enlaça pulsão e desejo. Há, portanto, uma esquizo entre olho e olhar que merece ser considerada no ensejo daquilo que desenvolvemos acerca das obras de arte e sua consonância com a psicanálise.

O olho não se restringe à fonte da visão exclusivamente; ele traz toda dimensão do campo do olhar em que o conceito de pulsão possibilita engendrará-lo como fonte de libido. Não é, portanto, no campo da visão que o olhar se encontra, ainda que seja aí seu lugar de causa. O que está em questão nesse campo toca em algo desconhecido que ultrapassa o sujeito, estando para além de uma possibilidade de apreensão. Sendo o avesso da consciência, e, portanto, um caminho trilhado à revelia do sujeito, no campo do olhar “algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido” (Lacan, 1964/2008a, p. 76).

Ainda que visão e olhar sejam tomados por alguns como sinônimo, essa distinção também é retomada por Didi-Huberman (1998a) quando diz que aquilo que vemos só existe em nossos olhos por aquilo que nos olha. O ato de olhar só se manifesta quando se desdobra em dois. Quando o sujeito olha para algo, é olhado por aquilo que ele olha. Essa potência de fisgar o olhar do espectador, trazendo à tona tudo aquilo que há de mais latente, que o racha no meio e o olha, é a qualidade que pensamos ser a mais essencial de uma obra de arte, uma vez que é nesse movimento de fazer laço com o outro que o ato criativo se completa.

Para Didi-Huberman (1998a), uma imagem só se constitui como tal quando joga com a falta. Esse ponto nos é fundamental para avançarmos nas nossas reflexões acerca do enlace entre arte e psicanálise, pensando nos efeitos que colhemos quando do encontro com a obra. O crítico de arte retoma a passagem freudiana do *fort-da*, recuperando a cena em que o neto de Freud brinca com o carretel, emitindo o som “o-o-o-o” quando o objeto desaparece da sua vista e “da” quando ele retorna. Esse jogo de desaparece/reaparece é desdobrado por Didi-Huberman no que tange à formação da imagem, pois para o autor é preciso essa dimensão da falta para que o objeto carretel olhe para a criança, passando a ocupar a posição de uma imagem.

Quando uma criança pequena, deixada sozinha, considera diante dela os poucos objetos que povoam sua solidão – por exemplo uma boneca, um carretel, um cubo ou simplesmente o lençol de sua cama –, o que ela vê exatamente, ou melhor, como ela *vê*? O que ela faz? [...] Imagino-a na expectativa: ela vê no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna. Até o momento em que o que ela vê de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo – ou *do fundo*, isto é, desse mesmo fundo de ausência –, racha a criança no meio e a *olha*. Algo, enfim, com o qual ela irá fazer uma *imagem*. A mais simples imagem, por certo: puro ataque, pura ferida visual. Pura moção ou deslocamento imaginário. Mas também um objeto concreto –

carretel ou boneca, cubo ou lençol de cama – exatamente *exposto* a seu olhar, exatamente transformado. (Didi-Huberman, 1998a, p. 79)

A arte oferece uma imagem que responde à sede dos olhos, ainda que não satisfaça os vazios de significação do sujeito. Entre o visível e o invisível, elementos inconscientes entram em cena, compondo o ato de contemplação, decantando, com isso, o olhar. O seu movimento sempre fugidio é desenvolvido por Lacan (1964/2008a) quando afirma que todo o quadro é uma armadilha de olhar, pois, na medida em que ele é procurado em cada um dos pontos da tela, é precisamente aí que ele se vê desaparecer.

Esse jogo de desaparecer/reaparecer é igualmente acompanhado ao longo da obra de Modigliani quando podemos notar que em algumas poucas vezes os olhos aparecem nas pinturas, ainda que de maneira peculiar. Esse *fort-da* que nos acompanha como admiradores de sua obra também obedece ao movimento da formação da imagem desenvolvido por Didi-Huberman (1998a), sublinhando ainda mais o caráter radical que o jogo de ausência/presença ocupa no campo do olhar. Ou ainda, para citar o que Lacan (1964/2008a, p. 87) lembra de Sartre: “no que estou sob o olhar, não vejo mais o olho que me olha, e se vejo esse olho, é então que esse olhar desaparece”.

A função do olhar, portanto, remete a esse lugar que comanda na mesma medida em que escapa sutilmente a qualquer possibilidade de apreensão de uma visão que se satisfaz consigo mesma. Nesse sentido, a visão se relaciona à posição em que a consciência traça suas marcas, podendo com isso aperceber-se, ou seja, revirar-se em si mesma a exemplo do que Lacan (1964/2008a) discorre sobre a Jovem Parca de Paul Valéry na sentença “via-me verme”. Nesse ensejo, há um escamoteamento, evitação da função do olhar.

O fascínio que as obras de arte provocam se desdobra em dois: na possibilidade de nos vermos na pintura, reconhecendo-nos nela como objeto que causa sensação de totalidade, e de sermos olhados por ela, produzindo o estranhamento de onde a angústia emerge. Cabe indagarmos sobre as imagens em que podemos experimentar esse efeito *unheimlich*, que produzem algo perturbador, sob o véu da imagem construída no espelho, sublinhando a sua função crítica e reveladora da posição de sujeito.

A imagem como totalidade vela a falta introduzida no sujeito pelo simbólico. Remete ao campo do imaginário, proposto na psicanálise lacaniana, que não se restringe a um produto da imaginação, mas se relaciona ao registro da identificação especular ao semelhante, correspondendo ao conceito de narcisismo em Freud (1914/2006e). O estádio do espelho desenvolvido por Lacan (1949/1998) coloca essa dimensão de um “*insight* configurador”,

como pontua Quinet (2002) ao salientar que o termo inglês *in sight of* significa “em vista de” ou “do ponto de vista de”, ou seja, o ponto de vista do eu, conferindo-lhe o caráter narcísico de seu reconhecimento.

O triunfo jubilatório que a assunção da imagem do espelho causa traz consigo a ilusão de domínio do corpo e, por extensão, de tudo o que o sujeito vê. A imagem, desse modo, escondendo a falta, leva o sujeito a regozijar-se em uma posição de completude. O olhar trocado entre ele e o Outro, nesse brilho que recobriu esse instante, permanece junto ao sujeito como uma saudade, “mirada perdida” que visa ser reencontrada, ainda que seja encoberta pelas imagens que lhe fazem suplência.

Sobre esse aspecto da imagem como véu que vela o trauma, Rivera (2011) a postula como “imagem-muro”, remetendo às lembranças encobridoras que Freud (1899/2006c) desenvolveu. Nessa direção, as fantasias que encobriam as lembranças traumáticas não deixavam de apresentá-la ainda que de maneira cifrada. Há, portanto, deslocamento e condensação da essência do conflito em questão. Ainda que o caráter radicalmente perceptivo dessas cenas traga importantes elementos da percepção visual, não há garantia de que a lembrança mais vívida tenha de fato acontecido. Trata-se, pois, de uma ficção.

Ainda sobre essa concepção de “imagem-muro”, Rivera (2011) discorre acerca de sua característica antianalítica, pois se trata de uma imagem que não deixa falhas, trazendo a ilusão de um mundo homogêneo, que nos faz esquecer a dimensão inconsciente que nos ultrapassa. Contudo, por entre lacunas e intervalos, encontra-se aquilo que é da ordem do inapreensível, do insondável, que resiste à simbolização e insiste, colocando em risco a representação. Essas imagens inquietantes, o umbigo do sonho que faz contato com o desconhecido, como aponta Freud (1917/2006a), causando efeito de estranhamento, Rivera (2011) chama de “imagem-furo”:

Agenciamento de imagens que nos põe em questão, problematizando a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores. Brechas entre imagens, espaço irreconhecível, caos pulsante que é a própria vida. (Rivera, 2013, p. 8)

Assim sendo, a imagem carrega consigo esse duplo efeito: por um lado é véu que tampona a falta constitutiva do sujeito, conferindo-lhe a ilusão de uma completude, de um preenchimento desse buraco essencial; por outro, na medida mesmo em que vela a castração, desvela as nuances íntimas do sujeito, apontando na direção daquilo que está oculto.

7 QUANDO O VÉU SE RASGA



*Nu deitado com braços abertos (Nu vermelho)*³ (1917)
Óleo sobre tela, 60 x 92 cm
Coleção particular

³ Recentemente arrematada (09/11/2015) por US\$ 170,4 milhões, sendo considerada a segunda obra de arte mais cara da história a ser leiloada.

Se faço nu de mulheres, faço-o por razões bíblicas, pois quando Adão e Eva se deram conta que estavam nus compreenderam também que haviam se tornado imortais. Eis porque fotografo a mortalidade das mulheres. É um pouco trágico mas é belo ao mesmo tempo. É preciso dar-se conta da mortalidade das mulheres para amá-las mais ao longo da vida e do tempo.

Evgen Bavcar

A imagem como véu esconde a vacuidade que há por trás dela. No instante em que o véu se rasga, a nudez da imagem emerge em meio ao brilho do olhar, efeito dessa ruptura. Sobre esse ato, Didi-Huberman (2013) propõe que diante da imagem a equação fechada do ver dá lugar a uma abertura, pois no mundo das imagens a estrutura seria rasgada, atingida e até arruinada. Nessa direção, o que resulta apontar perante a imagem é a força do negativo que há nela, isto é, a potência de uma sombra que escava o visível e fere o legível.

Sob o tecido da representação, a *rasgadura*, para cunhar o termo desenvolvido por Didi-Huberman (2013), abre a figura, engendrando infinitas constelações e incessantes produções visuais que não estancam a falta, mas, pelo contrário, a engastam e a sublinham. Imagens que em sua própria essência guardam a possibilidade de se re-fazer e desfazer a cada dobra do seu tecido, fazendo-nos colher esses efeitos de torção como espectadores. O que sustenta uma imagem por trás de seu véu? Como despi-la de sua ilusão, levando a experiência do olhar aos seus confins, ao seu limite? Ou ainda, como pergunta Didi-Huberman: “Como então sair do círculo mágico, da caixa de espelhos, quando esse círculo define nossos próprios limites de sujeitos conhecedores?” (Didi-Huberman, 2013, p. 185).

Lacan (1965/2003) retoma o romance escrito por Marguerite Duras, *O deslumbramento de Lol V. Stein* (1964), para tecer alguns apontamentos acerca da imagem, mais especificamente, da imagem como rapto e do objeto inapreensível feito de vazio que é o olhar. O romance em questão trata da história da jovem Lol V. Stein, cujo nó da trama acontece na cena do baile em que Anne-Marie Stretter entra na sala do Cassino de T. Beach e cruza o olhar com o noivo de Lol, Michael Richardson, convidando-o para dançar. Este fica deslumbrado e tomado pela bela mulher, indo dançar para nunca mais voltar. Lol fica arrebatada por essa cena, sendo retirada de seu noivo como o vestido negro de Anne-Marie será tirado pelo amante.

No escrito *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*, Lacan assinala o enigma na palavra *ravissement*, que é traduzida por “deslumbramento”, mas que assinala também a noção de “rapto”, de “devastação”. Dessa forma, Lol, ao olhar a cena

em que seu noivo lhe é tomado, é arrebatada, roubada, estando, portanto, nesse lugar de perda. Petrificada diante da cena, despida de seu amante, Lol passa a ser o centro dos olhares, pois todos a olham desde esse lugar. Olhada olhando, Lol se transmuta em puro olhar, restando-lhe, após esse arrebatamento, a vacuidade. A partir desse instante, o personagem principal do romance passa ser o olhar: “Acompanhemos Lol, captando na passagem de um para o outro esse talismã de que todos se livram às pressas, como se fosse um perigo: o olhar” (Lacan, 1965/2003, p. 201).

Todo o romance será a reconstituição dessa cena do baile na qual Lol está fixada nessa posição em que o olhar está sobre ela; ela é toda olhar, como diz Lacan (1965/2003). O romance avança e Lol deixa de ser o centro dos olhares e passa para o estado daquela que olha, sem, no entanto, ser vidente. A jovem, sempre na posição de terceira, reconfigura a cena nodal com outro casal, dessa vez sua amiga de infância Tatiana Karl e seu amante Jacques Hold. A cena do baile se recompõe quando Lol, sentada no campo de centeio, observa o casal pela janela do hotel em que eles se encontram.

O que Lol olha desde o campo através da moldura da janela? Seu olhar está nos cabelos negros de Tatiana, sob o qual há um corpo desnudo. “Nua, nua sob seus cabelos negros” (Duras, 1964/1986, p. 202), fala Lol quando Jacques Hold tira o vestido de Tatiana. Sobre o vestido, Quinet (2002, p. 135) sublinha sua função de véu: “lá onde o véu esconde a falta o vestido esconde a nudez e o vazio recebe a marca do sexual que conota a vacuidade do ser”. Sem o véu, portanto, é a beleza de Tatiana que emerge nesse instante em que, já nua, tem sua nudez ainda ampliada pelo olhar de Lol.

Nesse romance somos nós como leitores-espectadores que ficamos arrebatados por aquilo que Marguerite Duras nos dá a ver. Os acontecimentos do romance desfilam pelos nossos olhos, deixando-nos presos àquilo que retém Lol V. Stein prisioneira. A cena do baile, o rapto da imagem, a passagem do campo de centeio enquadrada pela moldura da janela e o rasgo do véu trazem a presença do olhar como personagem principal, convocando o nosso olhar a ser ali também disposto. Nosso olhar à procura do olhar de Lol, sempre pronto a reencontrá-lo e, na mesma medida, sempre fugidio, causando-nos efeito de rasgadura e, por conseguinte, efeito de beleza. Ou como aponta Lacan (1965/2003, p. 198), “evoca-se a alma e é a beleza que opera”.

A beleza que há na obra de Modigliani está sempre fazendo marca como traço peculiar vivo por entre as pinceladas, as esculpidas, as rasuras, os desenhos. Parece haver em sua arte o movimento trilhado pela imagem que véu por véu vai se rasgando, havendo uma travessia

de todo caráter visível, para então, por fim, algo do olhar se precipitar, sendo intolerável como objeto.

Um período importante de sua obra foi dedicado à escultura, em que a consolidação do seu estilo próprio se deu nessa modalidade artística na qual a construção se faz por meio da remoção do material existente. Modigliani disse certa vez ao escultor romeno Constantin Brâncusi ao vê-lo esculpir: “Se você soubesse como lhe invejo [...]. Eu pensei ser pintor, mas sou escultor. Eu penso como escultor” (Modigliani citado por Parisot, 2006, p. 103). Essa fase vivida entre 1909 a 1914 deixou marcas nas produções do artista, pois resignado a não mais esculpir devido aos seus problemas de saúde agravados pela poeira do gesso e do mármore, não renunciou, contudo, à escultura, conservando as formas alongadas esculpidas nas suas pinturas.

O trabalho da escultura parte do material bruto, imagem acabada, fazendo movimento de retirada desse material, revelando a criação final, onde “o escultor limita-se a libertar a escultura da pedra supérflua.” (Krystof, 1997, p. 23). Esse trabalho de escavar a imagem tinha para Modigliani um tom especificamente poético, pois de acordo com relatos, o artista se referia às esculturas como “colunas de ternura”, desejando vê-las colocadas em algum “templo da beleza”. Esse trabalho de retirar as camadas da matéria até que, por fim, algo da imagem emerja, permite-nos pensar a escultura como descoberta da forma; revelação do segredo da beleza que veio à tona pela mão do artista em meio ao seu gesto de criação.

Krystof (1997) coloca que Modigliani construiu um segundo “templo da beleza” ao pintar sua série de nus, em um curto período entre 1917 e 1919. Para a autora, essas telas também expressam a sublimidade presente nas esculturas, cuja beleza idealizada passa pela mesma transfiguração poética. A entrega do artista a um dos mais importantes temas acadêmicos não se deu, contudo, sem uma passagem intensa e conturbada ao melhor estilo Modigliani.

A primeira e única exposição individual que o artista teve em vida foi marcada pela censura das autoridades devido à exposição de um dos nus de Modigliani na vitrine da galeria parisiense Berthe Weill. Pouco tempo após a inauguração da amostra, um policial, atraído pelo *frisson* da multidão que olhava encantada as telas do artista, fitou com espanto os nus ali expostos e, temendo maiores escândalos, ordenou a retirada imediata, sob pena de confiscá-los.

Sem entender o porquê das ordens de recolher as pinturas da vitrine, Berthe Weill foi chamada pelo comissário enquanto a multidão aumentava e se agitava. “Dei ordens para

retirar aquela porcaria toda” disse o comissário. “Há alguns conhecedores de arte que não são de sua opinião. Qual o problema com os nus?”, pergunta a organizadora da exposição. Ao que o comissário responde “Aqueles mulheres nuas! Têm pelos no púbis!” (Krystof, 1997, p. 59).

Foi a ausência de véu para cobrir as partes íntimas das mulheres pintadas que constituiu um verdadeiro escândalo para época, configurando essa interdição do olhar dos espectadores. Chegou-se ao ponto de censurar os olhos dos espectadores perante esse desvelamento, para que não pudessem experimentar o efeito de desassossego que o artista convoca, pois o que causou espanto nas autoridades foi a intensa inquietação do público diante dos nus.

O modo peculiar como Modigliani retratava a nudez merece ser assinalado, pois outros artistas também já haviam eternizado mulheres nuas em sua arte, a exemplo da importante obra de Gustave Courbet, *A origem do mundo* (1866), cuja exibição pública só foi permitida em meados do século seguinte ao de sua produção.⁴



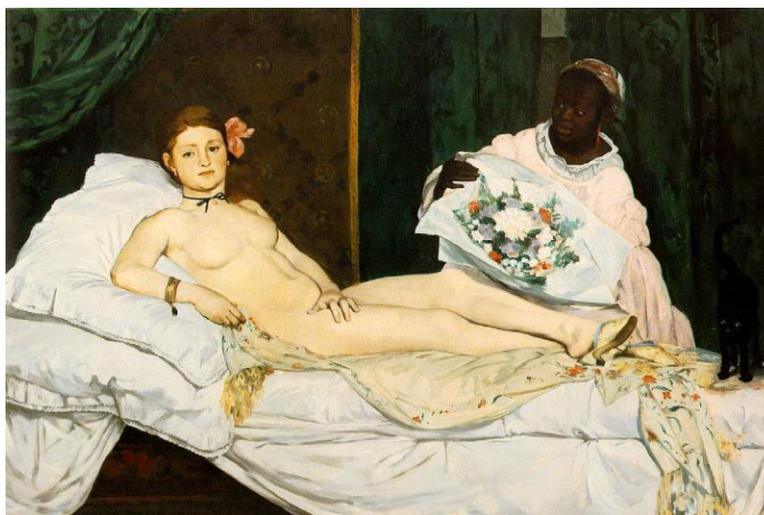
A origem do mundo (1866)
Óleo sobre tela, 46 x 55 cm
Museu de Orsay, Paris

⁴ A tela foi pintada a pedido do diplomata turco-egípcio Khalil Bey. Posteriormente, o quadro foi comprado por um nobre húngaro que o levou para Budapeste, onde escapou da pilhagem realizada pelas tropas russas no fim da Segunda Guerra Mundial. Trazido de volta a Paris, foi comprado por Jacques Lacan, que o mantinha em sua casa de campo, na qual o exibia ritualisticamente aos seus convidados. Após a morte de Lacan, a família cedeu o quadro ao Museu d'Orsay.

Outras obras, como *A maja desnuda* (1800), de Francisco de Goya, ou *Olympia* (1863), de Édouard Manet, também marcam sua importância no cenário da arte, causando perturbação na forma tradicional de retratar o nu e, com isso, no olhar do público para esse tipo de quadro.



A maja desnuda (1800)
Óleo sobre tela, 97 x 190 cm
Museu do Prado, Madri



Olympia (1863)
Óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm
Museu d'Orsay, Paris

O que Modigliani colocou em cena ao retratar as mulheres nuas em proporções, poses, anatomias e movimentos que resistiam ao tratamento específico que o retrato do nu tinha na

época, fugindo às rigorosas normas formais, foi a emergência do olhar. Krystof (1997) assinala:

[...] à parte alguns breves apontamentos sobre o espaço que rodeia o modelo – o esboço de um sofá, de uma almofada ou de um lençol de linho branco – não há nada que desvie o olhar dos corpos jovens e róseos [...]. As formas estilizadas do corpo feminino dispõe, assim, de todo espaço que necessitam para a sua plena revelação. (Krystof, 1997, p. 69)

A censura sofrida na sua mostra acentua esse fenômeno no qual o que está em questão, para além de exposição, em que se evidencia o trabalho do artista, é a disposição, em que o olhar do espectador ocupa lugar de excelência. Um escândalo para sociedade do século XX, os nus de Modigliani despiram mais do que as roupas das mulheres. Sua arte descortina a falta, colocando em causa o desejo. Nus e sem olhos para poderem olhar. Pois, como afirma Lacan (1964/2008a), os olhos existem para não ver. Sem eles, o olhar surge como efeito do invisível da visão; somos olhados em toda parte do quadro que nos interpela com o seu *Che vuoi?* – pergunta do diabo a Álvaro no conto *O diabo enamorado*, de Jacques Cazotte, com a qual Lacan constitui o paradigma do desejo, em que o sujeito se indaga “o que o Outro quer de mim?”.

Modigliani ao despir as mulheres que retratava, tirava-lhes o véu, desnudando-as por completo. Seus traços simples e alongados, sofrendo a ação da distorção da forma, fazia verter a alma das suas modelos. Em 1917, três anos antes de sua morte, o pintor se dedicou ao retrato dos nus, abandonando a escultura, mas trazendo dela elementos importantes para a consolidação do seu estilo.

A obra de Amedeo de agora em diante toma o caminho dos retratos e dos nus. Precedido por aprofundada reflexão, seus quadros são mais leves, mais depurados. Ele encontrara sua linha, sua curva harmoniosa, que traça até que ela encontre outra que a contraste e ao mesmo tempo a sustente. Essa linha perde-se na imaginação daquele que contempla o quadro e adquire a fisionomia de um sonho. Ele finalmente resolvera seu dilema linha-volume. Ele finalmente realizara “a obra”, como dizia Oscar Ghiglia. (Parisot, 2006, p. 206)

Parece-nos sempre haver certa reserva quando se fala nas obras de Modigliani como se esse pintor que estava à margem da Paris dos anos 1920 quase nunca fosse, de fato, abordado. Há algo de não dito por entre as suas pinturas que não têm olhos mas que nos olham em seu caráter radical. Modi, o pintor maldito. Há muito para ser dito nesse pouco que se fala da sua obra e de sua vida. Dito. Não dito. Interdito. Entre. É nesse jogo de significantes que a fala surge na medida em que nos convoca, enquanto sujeitos, a produzir algo com as imagens de

Modigliani. Por estar à margem do movimento é que nos traz a possibilidade de se desenhar um contorno ao que se produz, sempre pronto para fugir novamente, como que escorregadio, nesse *fort-da* de desaparecer/reaparecer em que se decanta o olhar.

PARTE II – TEMPO DE COMPREENDER

8 DO ROUBO DOS OLHOS AOS OLHOS DE BOTÃO: A COSTURA DO ESTRANHO

8.1 O homem da areia

O homem da areia (1817), conto fantástico escrito por E. T. A. Hoffmann é uma produção literária na qual Freud (1919/2006b) se detém para pensar os efeitos do estranho (*Unheimlich*). Para o psicanalista, o tema principal da história é aquilo que dá nome ao conto “e que é sempre reintroduzido nos momentos críticos: é o tema ‘Homem da areia’, que arranca os olhos das crianças” (Freud, 1919/2006b, p. 245). Embora o efeito de estranhamento seja experimentado pelo leitor através da incerteza se determinado personagem é um ser humano ou não, esse conto nos é especialmente importante por trazer em meio à sua narrativa os olhos como personagem principal, derivando disso questões referentes ao olhar.

A história inicia com as recordações de Natanael sobre sua infância. Ele conta que à noite, depois do jantar, costumava ir com a mãe e a irmã para o escritório do seu pai, que lhe contava histórias maravilhosas enquanto fumava. Nove horas em ponto, a mãe lhes dizia: “Vamos para a cama, crianças. O homem da areia está chegando, posso ouvir seus passos” (Hoffmann, 1817/1986, p. 16). Natanael, de fato, escutava os passos nas escadas e certa vez perguntou à mãe quem era esse homem da areia que sempre o separava de seu pai. A mãe respondeu que não havia nenhum homem da areia, que se trata do sono quando chega, impedindo as crianças de manter os olhos abertos, como se estivessem com areia nos olhos.

A resposta não satisfaz Natanael que decide perguntar para a governanta que era, afinal, o homem da areia, ao que ela afirma:

É um homem mau que vem procurar as crianças que não querem ir para a cama. Joga punhados de areia em seus olhos, que tombam ensanguentados, e os apanha, os enfia numa bolsa e os carrega para a lua para alimentar seus netinhos. Eles estão lá, empoleirados em seu ninho, com os bicos recurvados como o da coruja. E bicam os olhos das crianças que não são boazinhas. (Hoffmann, 1817/1986, p. 17)

A imagem do homem da areia fica registrada para Natanael “com cores atrozes” (p. 18).

Quando Natanael já era maior e, portanto, já podia saber que a história do homem da areia não era verdadeira, o horror, entretanto, retornava sempre que escutava passos subindo até o gabinete do seu pai. A imagem aterrorizante do homem da areia não se apagava para

Natanael. Determinado pela curiosidade e pela coragem, e impulsionado pelo desejo de finalmente conhecer a figura que lhe causava tanto horror, ele decide se esconder no gabinete do pai para aguardar a chegada do homem da areia. Natanael constata que, na verdade, o homem da areia é o advogado Coppelius, conhecido da família. Não era mais o espantalho transmitido na história da governanta, ainda que Coppelius lhe causasse mais espanto que a imagem fantástica do homem da areia.

A passagem da narrativa em que Natanael revela que o homem da areia é, na verdade, o advogado Coppelius é precedida por uma passagem nodal na história, a saber: escondido atrás da cortina, Natanael, como presença velada na cena, observa o pai e o advogado. Diante do estranhamento das feições do pai, que fugiam à familiaridade dos traços honestos e doces que lhe eram próprios, em meio à fumaça espessa da qual se retiravam massas brilhantes e claras, Natanael lembra: “Tive a impressão de perceber à sua volta rostos humanos, mas sem os olhos, com espantosas cavidades negras e profundas em seu lugar” (Hoffmann, 1817/1986, p. 24). Ante a angústia de olhar aquilo que já não dava mais para subtrair como imagem, ouve Coppelius dizer: “Olhos! Dê-me olhos!” (p. 23). Tomado por um violento pavor que o fez gritar, Natanael é descoberto em seu esconderijo.

Essas lembranças de infância que marcaram Natanael sob a impressão do horror retornam diante do acontecimento em que um vendedor de barômetros chamado Giuseppe Coppola entra em seu quarto oferecendo-lhe alguns objetos. Natanael reconhece Coppelius, o fantasma do horror de sua infância, no oculista itinerante que insiste em lhe vender alguns instrumentos: “Ah, barômetros não. Mas eu tenho também olhos para vender. Olhos lindos!” (p. 59). O pavor de Natanael atenua-se somente quando descobre que os olhos oferecidos por Coppola são na verdade óculos. Natanael acaba comprando uma luneta.

Com a ajuda desse instrumento, Natanael observa a casa em frente, do seu professor Spalanzani, espiando a sua bela e estranha filha, Olímpia:

Sem querer, olhou para o quarto de Spalanzani. Olímpia estava sentada, como sempre, defronte à mesinha, braços à frente, as mãos juntas. Só então Natanael repara nos traços admiráveis do rosto de Olímpia. Apenas os olhos lhe parecem estranhamente fixos, mortos. Mas como olhasse insistentemente para ela através da luneta imaginou que dos olhos de Olímpia se desprendessem vaporosos clarões lunares. (Hoffmann, 1817/1986, p. 61)

O jovem Natanael, envolvido pela imagem que faz de Olímpia, apaixona-se violentamente por ela, não percebendo que ela é um autômato, cujos mecanismos foram construídos por Spalanzani, e os olhos, colocados por Coppola. A cena em que Natanael

presencia a discussão dos dois sobre o trabalho manual que resulta da desintegração de Olímpia é recoberta por angústia, fazendo-o sucumbir a um ataque de loucura.

Natanael permanece imóvel. Tinha visto tudo direitinho. O rosto de cera de Olímpia, de mortal palidez, *não tinha mais olhos, apenas cavidades negras*. Era uma boneca sem vida. [...] Natanael viu, então, os dois olhos ensanguentados no soalho. Os olhos olhavam para ele. Spalanzani os segura com sua mão intacta e os joga contra Natanael. Bateram com força em seu peito. Então a loucura enfiou nele suas garras ardentes, lacerando-lhe alma e pensamentos. (Hoffmann, 1817/1986, pp. 78-79)

O conto nos convida a acompanhar a trajetória do olhar que se desdobra entre os personagens, nas cenas, por entre os objetos. Ele se infiltra por entre as lacunas da imagem, pela cegueira dos olhos, pelos modos de apresentação daquilo que é terrorífico e angustiante. Freud (1919/2006b) faz sua incursão pelo fenômeno do estranho através desse conto em que há um estreitamento dos limites entre a realidade e o imaginário, desdobrando questões sobre o tema da estética como “a teoria das qualidades do sentir” (p. 237) que impõe uma sensação de certa desorientação. Nessa direção, o tema do estranho, relacionado àquilo que é assustador, ocupa lugar diametralmente oposto à ideia daquilo que é belo, atraente e sublime, presente em tratados anteriores de estética.

Nesse trabalho, Freud (1919/2006b) assinala a possibilidade de aproximação entre a noção de estranho, angustiante, daquilo que é familiar: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (p. 238). A palavra alemã *unheimlich* usada por Freud conserva a equivalência entre estranho e familiar, na medida em que *heimlich* remete àquilo que é agradável, familiar, pertencente a casa; mas também o que é oculto da vista, sonegado aos outros. O negativo *un-* marca o que é misterioso, sobrenatural, que desperta o horrível temor. Ou ainda, “*unheimlich* é o nome de tudo aquilo que deveria ter permanecido [...] secreto e oculto mas veio à luz” (p. 242). Desse modo, o vocábulo “estranho” (*unheimlich*) não se distancia do uso em que sua antítese “familiar” (*heimlich*) se faz presente, mas justamente vem movimentar essa oscilação: “*Heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (p. 244).

Essa vacilação experimentada por Natanael no conto de Hoffmann, própria do sentimento de estranheza, remete a um modo de apresentação dessas imagens que assinala a angústia e o horror que reverberam na íntima relação entre o estranho e o familiar. Diz de um instante de fenda em que a diferença entre os lugares cai por terra, ou seja, há uma fração de

desconhecimento que diz da posição inquietante do sujeito. O retorno daquilo que deveria permanecer recalcado e que o sujeito não reconhece como próprio é, portanto, tomado como alteridade, convocando-o a operar como exterioridade. França (1997) afirma que essa dimensão paradoxal entre aquilo que é íntimo ao sujeito e é tomado como estranho a ele, retornando como o prenúncio da morte na figura do duplo, é própria da experiência *unheimlich*, pois ela é caracterizada pela ausência de representação, além de ser também uma manifestação. Ou seja, o fenômeno do estranho é manifesto como uma evidência do campo perceptual do sujeito, sem que, no entanto, nada se possa dizer. A autora assinala que aquilo que se revela na experiência *unheimlich* e se dá em um efeito relâmpago, sem mediação da palavra, é irredutível à imagem, lançando o sujeito inadvertidamente em um lugar inesperado.

No terreno do desconhecido, as imagens feitas por Modigliani nos encontram e nos interpelam ao colocarem em questão o furo dos olhos, traço pulsante e latente da sua obra. Não são, portanto, imagens-espelho, no sentido de devolverem aquele que olha a noção familiar e a completude jubilatória. O angustiante nessas imagens reside no olhar que, espalhado por todas as partes do quadro do pintor, dá consistência à representação do buraco, destituindo, dessa forma, aquele que olha de seu próprio olhar. Nas imagens de Modigliani, o olhar do espectador não encontra lugar de ancoragem onde possa pousar no encontro daquilo que lhe é familiar. O que está em questão nesse ensejo é a queda da ilusão que tanto buscamos no ato de contemplar e que nos surpreende nesse átimo no qual algo estranho se infiltra na imagem. Modigliani pinta esse instante de ultrapassagem inesperada que o sujeito experimenta no fenômeno *unheimlich*, acompanhado pela angústia inquietante que o toma nesse efeito de vacilação.

França (1997) aponta que o que fascina na experiência *unheimlich* é a ausência de objetividade, pois não é o objeto inquietante que desencadeia o fenômeno do estranho, mas a sua queda. Dessa forma, a queda do objeto diante dos olhos remete a uma noção de indeterminação que representa o traumático da constituição do sujeito. O lugar desde onde se testemunha esse instante é o da angústia, encontro com o nada, uma vez que no fenômeno do estranho o mundo objetivo desaparece. Disso resulta uma experiência subjetiva enigmática em que a repetição é marcada na impressão angustiante do retorno do morto.

A vacilação própria da estranheza acompanhada pela angústia inquietante foi intensamente experienciada no encontro com o retrato de Renée no primeiro dia de visita ao MASP. A obra em questão trata da pintura da mulher de um dos grandes amigos de Modigliani, o pintor polonês Moïse Kisling. Modigliani produziu três esboços de Renée, além

de dois retratos em óleo em 1917, sendo um deles o exposto em São Paulo. O que Modigliani eterniza naquelas pinceladas está para além da expressão psicológica da modelo, com seu rosto imóvel e seu olhar reflexivo e meditativo, conforme descreve Jiminez (2001) no seu livro sobre as modelos dos artistas, embora essa descrição tenha importância para reflexão da obra.

No Diário de Imagens, o pouco que foi possível decantar em palavras desse encontro com o terrível em Modigliani situava a imagem de Renée como a face da morte. O chamado angustiante experimentado nos olhos de quem “já está do lado de lá”, ou seja, de quem em vida transita pelo mundo dos mortos, marca esse traço da angústia que França (1997) assinala como

[...] o motor inquietante de uma ameaça anônima. Impossível de suprimir. A presença de uma diferença que carece de objetividade causa um confusão entre o que é familiar e o que é estranho, porém essa revelação ameaçadora cria movimento na busca de algum reconhecimento. (França, 1997, p. 77)

8.2 Coraline

Se Freud (1919/2006b) se ocupa do conto do homem da areia para pensar as ressonâncias das suas estranhezas diante das aventuras e desventuras da tragédia de Natanael, a novela *Coraline* (2002), escrita por Neil Gaiman, nos convida à incursão para esse domínio do *unheimlich*. A atmosfera inquietante que essa história cria se dá nos desdobramentos das incertezas entre o real e a fantasia, da construção do duplo, da sensação de terror que experimentamos, mas, principalmente, do lugar que os olhos ocupam nessa trama. Na mesma direção do conto de Hoffmann, em que os olhos saltam, caem, queimam, retornam, sofrem ação de cegamento, constituindo com isso o fio da trama dessa obra, em *Coraline* é a ausência dos olhos encarnada pela costura de dois botões negros que enlaça o tema do horror com os desdobramentos acerca do olhar.

A presença do horror no campo do olhar faz marca no instante em que o véu da imagem se rompe, suspendendo o efeito da beleza, domínio da completude. O horrível surge como estranho e inapreensível, cuja angústia testemunha a ameaça que o sujeito experimenta quando a fragilidade da imagem se mostra. Os efeitos dessa experiência, retratados no Diário de Imagens, encontraram ressonâncias na história de *Coraline*, mais precisamente no filme

feito sobre a novela, quando as imagens dos olhos de botão são sentidas como retorno do fenômeno *unheimlich*.

A novela em questão conta a história da menina que dá título à obra, que juntamente com os pais acaba de se mudar para um apartamento que corresponde a parte da divisão de uma antiga e grande casa. Entediada pela mudança e pela chuva, Coraline decide acolher a sugestão do pai, indo explorar a casa nova. Descobriu um aquecedor de água, contou tudo o que era azul, enumerou as janelas, contou as portas. Até que seus olhos encontraram uma porta que lhe chamou atenção quando a descobriu trancada. A inquietação de Coraline diante da porta fez com que perguntasse à mãe aonde ela iria dar, mas ouvir que não daria em lugar nenhum não foi suficiente. A mãe, então, pegou uma corrente de chaves do alto da cozinha, separando a maior, mais velha e mais escura para destrancar a porta. A porta se abriu diante uma parede de tijolos. Não dava, portanto, para lugar nenhum, conforme a mãe já havia dito.

Passados alguns dias, Coraline se encontrava sozinha e entediada em casa. Guiada pela curiosidade e pela inquietação decide novamente abrir a porta, deparando-se com um corredor escuro no lugar dos já conhecidos tijolos. “Os tijolos haviam desaparecido como se nunca tivessem estado lá. Um odor frio e bolorento passava pelo vão aberto: cheirava a alguma coisa muito velha e lenta” (Gaiman, 2002, p. 32). O percurso do corredor feito por Coraline nos convoca aos poucos a fazer a travessia para o sinistro, para um lugar desconhecido que explicita o fenômeno do estranho conforme vamos adentrando no outro lado da porta, a exemplo da queda que sofremos junto com Alice⁵ quando segue o coelho.

O que a porta abre é a entrada para a dimensão *unheimlich*, onde a fronteira entre o estranho e o familiar é colocada em questão por abalar as estruturas em que a certeza e o domínio são basilares. Acompanhamos Coraline na travessia do corredor escuro, encontrando um ambiente muito semelhante à sua casa, o que a deixa confusa.

Percorreu o corredor apreensivamente. Algo nele lhe parecia muito familiar. O tapete sob seus pés era o mesmo tapete que tinha em seu apartamento. O papel de parede era o mesmo [...]. Olhou atentamente para o quadro pendurado na parede: não, não era exatamente o mesmo. O quadro que tinha no corredor era de um menino em roupas antigas, observando algumas bolhas. Mas agora, a expressão no rosto do menino era diferente – olhava as bolhas como se planejasse fazer alguma maldade com elas. E havia algo peculiar em seus olhos. (Gaiman, 2002, pp. 32-33)

Nesse instante, Coraline é chamada por uma voz familiar. Trata-se da voz de sua mãe. Depois de entrar na cozinha, de onde a voz partia, Coraline olha para uma mulher que está de

⁵ *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll.

costas para ela. Apesar da pele branca como um papel, da altura e magreza e dos dedos demasiados longos, a mulher lembrava a sua mãe. Quando ela se vira para Coraline a fim de olhá-la, a surpresa advém com um susto: no lugar dos olhos, há grandes botões negros que causam uma sensação inquietante em Coraline. A ausência dos olhos presentificada pelos botões rasga toda condição de familiaridade que a voz da mulher havia colocado, costurando a estranheza: “Quem é você?”, ela pergunta. “Sou sua outra mãe”, respondeu a mulher, que a convida para jantar depois que chamasse o outro pai de Coraline que também tinha olhos grandes de botões negros e brilhantes.



Coraline (2002)
Dave McKean

Nesse outro mundo que se encontrava além da travessia do corredor escuro, as coisas eram mais exóticas e cativantes: as comidas feitas pela outra mãe, que tinham um sabor maravilhoso; a combinação das cores do quarto de Coraline, que em tons vívidos de verde e rosa lhe era mais atraente do que seu quarto real; os brinquedos que eram capazes de se movimentar de maneira que os brinquedos normais não poderiam. Toda atmosfera de um espaço fantástico em que ações impossíveis e maravilhosas aconteciam diante dos olhos da personagem, ainda que houvesse “algo nos olhos de botões que fazia Coraline sentir-se inquieta” (p. 37).

Os outros pais questionam se Coraline está gostando da sua outra casa e, diante da resposta da menina de que ali as coisas eram muito mais interessantes, eles dizem que é

possível que ela fique ali para sempre. Há, contudo, uma condição: “Foram até a cozinha. Em um prato de porcelana sobre a mesa, achavam-se um carretel de linha preta de algodão, uma longa agulha de prata e dois grandes botões negros” (p. 48). Diante da apresentação dos botões, a proposição estava clara: Coraline precisaria costurar dois botões no lugar dos seus olhos. Esse convite para ficar nesse mundo fantástico para sempre, mas sob a premissa assustadora da costura dos botões, causou-lhe um medo terrível, impelindo-a ao retorno à sua casa.

O retorno não é menos angustiante, pois Coraline não encontra mais seus pais, eles não estão em lugar algum. Ela se dá conta de que eles foram sequestrados e estão presos no mundo da outra mãe, não havendo outra alternativa para o resgate senão retornar àquele lugar insólito que causava medo: “Olhou ao redor da sala. Parecia-lhe tão familiar – era isso o que a tornava tão estranha” (p. 71).

A outra mãe diz a Coraline que seus pais reais foram embora porque estavam demasiadamente cansados e entediados da presença da filha, mostrando a ela uma imagem no espelho, em que eles estavam em férias e felizes por não ter mais a filha com eles. Coraline, no entanto, não acreditou naquela imagem que se desenhava no espelho. “Coraline teve certeza em seu coração de que o que vira no espelho não passava de uma ilusão” (p. 63).

A representação do outro mundo se desenvolve em atos cada vez mais sinistros e inquietantes, à medida que a menina tenta se distanciar da outra mãe:

E então começou a névoa. Não era úmida como a névoa comum ou a neblina. Não era fria nem era quente. Parecia que Coraline estava caminhando para dentro do nada. [...] Certamente não é névoa, concluiu Coraline, embora não soubesse do que se tratava. Por alguns instantes, imaginou que tinha ficado cega. Mas não, conseguia enxergar a si mesma claramente como o dia. Não havia chão sob seus pés, apenas uma brancura nevoenta e leitosa. (Gaiman, 2002, p. 72)

O gato que acompanha Coraline lhe explica que fora da casa da outra mãe não havia imagem possível para ser feita, o fora-de-casa não existia, visto que ela não havia tido o trabalho de criar; por isso, tudo era “descolorido como uma folha de papel em branco ou um enorme quarto branco e vazio. Não tinha nenhuma temperatura, nenhum cheiro, nenhuma textura e nenhum sabor” (p. 72).

Coraline propõe um jogo para a outra mãe, a fim de conseguir salvar seus verdadeiros pais e ir embora desse outro mundo. Caso conseguisse encontrá-los, a outra mãe a deixaria partir; do contrário, Coraline ficaria presa no outro mundo para sempre. Só foi possível descobrir onde pais estavam, em meio à atmosfera cinza que aquela casa estranha criava,

quando pôde olhar pelo buraco da pedra que suas vizinhas lhe haviam presenteado ao lerem o seu futuro, revelando à menina que havia um perigo à sua espreita. Somente quando Coraline olhava através daquele furo é que aquilo que estava escondido, pálido aos olhos, destacava-se e ganhava contorno.

O outro mundo, então, se esvai quando Coraline retorna à sua casa de verdade, podendo olhar as cores que com intensidade voltavam do universo cinzento que deixou para trás:

O céu era de um azul esverdeado e Coraline podia ver árvores e, além das árvores, as colinas verdes que desapareciam no horizonte em tons púrpuras e cinzas. O céu nunca pareceu *tão céu*, o mundo nunca parecera *tão mundo*. [...] Nada, pensou ela, jamais fora *tão interessante*. (Gaiman, 2002, p. 132)

A construção desse outro mundo se faz através de elementos que compõe um espaço insólito, próprio às narrativas fantásticas, em que imagens visuais, táteis ou olfativas de um ambiente negativo e frio impõem o medo tanto ao personagem que ali adentra quanto ao leitor que experimenta essa estética do grotesco. Nesse sentido, Santos (2016) sublinha a importância de que leitor aceite o convite de Gaiman para compor junto dele as imagens da narrativa, alinhando a história às sensações: “ler Neil Gaiman não basta. É necessário sonhar Gaiman, isto é, meditar suas imagens como sendo uma faceta ficcional do imaginário, mas nunca compensatória ou simplesmente imitativa” (p. 12).

Gaiman (2002) dissolve nessa obra a barreira entre o real e a fantasia, entre a realidade e o universo onírico, quando da travessia da porta trancada. Abrir a porta que dá lugar ao outro mundo, à outra mãe e ao outro pai, é romper com os litorais entre o terreno do familiar já estabelecido e o território do desconhecido. Abrir a porta é fechar os olhos.

Os olhos de botão costumam nossa proposição do horror com a temática do olhar. Defrontar-se com o duplo da mãe, em que botões negros ocupam o lugar dos olhos, traz toda a dimensão do terror ao despir o olhar do véu que faria mediação entre a imagem assustadora e o sujeito. O olhar advém em excesso, com toda a sua intensidade estranha, colocando as coordenadas simbólicas em colapso. Há um “efeito de cegamento” em que o limite entre a vida e a morte é posto em questão nesse terreno em que o belo se metamorfoseia em horror. França (2001) nomeou esse cegamento angustiante de “lapso da imagem”⁶ para desenvolver sobre os efeitos inconscientes de quando o imaginário falha em sua função de barrar algo que não se pode ver, colocando em cena a nudez da imagem. Para autora, o sujeito lapsado das

⁶ Agradecemos à Ana Lúcia Marsillac pela indicação da leitura.

imagens que sustentam os objetos de desejo perde suas referências imagéticas, experimentando o efeito inquietante da estranheza. O lapso da imagem indica o vazio deslumbrante sob o qual o eu é despojado de suas vestes narcísicas diante da ruptura do aprisionamento imaginário relativo à sua onipotência.

Diante da imagem nua, o eu não pode se reconhecer em sua vertente especular, sendo traído em seu desejo e confrontado com a morte. Há, portanto, uma ruptura no sonho de imortalidade, em que o efeito de queda do véu da imagem desvela a fragilidade do sujeito diante do vazio.

O lapso da imagem é falha da miragem, efeito do inconsciente, tropeço no real, que movimentava o sujeito através de seu som angustiante e o recoloca enquanto desejante na busca incessante de significações, de novas inscrições e de novas apresentações do objeto de desejo. (França, 1997, p. 85)

A nudez da imagem, desvelada por esse instante em que o imaginário falha na sua função de velar a falta, é experimentada em diferentes encontros com narrativas que suscitam o fenômeno *unheimlich*. O terrorífico em *Coraline* é o retorno do vazio no lugar da imagem dos olhos, trazendo a angústia própria desse instante em que o estranho não suprimido do eu emerge. Nessa direção, esse conto costura a estética do horror nas bordas do olhar, evocando a experiência com Modigliani, pois Coraline chegou pouco tempo depois, quando as imagens do artista ainda fervilhavam na retina. Ler *Coraline* foi reportar-se à constelação de sensações que o encontro com Modigliani provocou, conforme o Diário de Imagens testemunhou no pesadelo sonhado após os encontros com as obras no MASP.

Sonhei que me pintavam o fundo dos olhos com uma tinta permanente que eu não podia remover. [...] Só me dei conta do estrago causado na imagem dos meus olhos quando me olhei no espelho. “Essa não sou eu”, falei para mim mesma. Pareciam os olhos sem vida das bonecas. “Não quero ter olhos de boneca. Como vou tirar isso?”. Apesar da constatação de que nada mudaria na minha visão, pois ela seguia inalterada, a dor de constatar que eu teria aqueles olhos estranhos para o resto da vida me causou pavor e eu acordei. (Diário de Imagens, p. 29)

Nessa direção, o que o conto *O homem da areia* e a novela *Coraline* nos mostram, em meio às suas narrativas em que os olhos ocupam lugar de importância, é o assombro do estranho na categoria do olhar. O jogo de oscilação entre o familiar e o estranho traz consigo o efeito de vertigem quando do ato de contemplação da obra de arte. Por “vertigem”, o dicionário denota “estado mórbido em que ao indivíduo parece que todos os objetos giram em volta dele e ele mesmo gira”. E por “vertiginoso”, “quem tem ou produz vertigens; que gira

com rapidez; que perturba a razão ou a serenidade de espírito”. Rivera (2011) sublinha que a vertigem está sempre à espreita da nossa relação com a imagem. Mesmo quando ela se propõe encobridora, remetendo para a vertente da imagem-muro, pode haver brechas que apontem seu avesso, convidando-nos ao estranhamento da imagem-furo.

Imagens que assinalam uma outra dimensão do olhar, não se limitando ao deleite dos olhos, mas potentes em fazer verter o estranho familiar que habita o sujeito. Colocam em suspensão o juízo da existência e a prova da realidade, na esteira do que Coraline desenvolve ao longo de sua narrativa, em consonância com o encontro com as obras de Modigliani, no qual emoções intensas não encontram lugar de ancoragem em nenhuma significação *a priori*. Apontam o olhar mestre em desfazer as certezas, interrogando aquilo que o sujeito acredita saber, lançando-o na aventura de incertezas, no encontro com o enigma.

9 A RASURA DA MORTE NAS IMAGENS

9.1 *La jetée* – Chris Marker

“Essa é a história de um homem marcado por uma imagem de sua infância”, nos anuncia a voz em *off*, rasgando a tela escura. Nessa frase que serve como epígrafe do filme, há o prenúncio de que aquilo que faz marca no sujeito sobre o qual a história se desenvolve é ancorado em uma imagem. O filme *La jetée* (1962), do diretor Chris Marker, obra bastante lembrada pela sua importância histórica, estética, artística, assim nos chega como uma narrativa em que as imagens não são estanques em si mesmas, imagens cujos ecos podem ser escutados e reverberados em tudo aquilo que as compõe e as enlaça, em especial, o olhar. Esse curta nos é especial por assinalar a dimensão das imagens que são tocadas pela morte, em um instante de suspensão dos litorais entre o belo apaziguador e o horror ameaçador, na esteira daquilo que as obras de Modigliani evocam ao propor o furo nos olhos.

A cena de abertura do filme, e sobre a qual faz cicatriz no personagem principal, trata da lembrança de um domingo de manhã em que os pais levavam as crianças ao terminal do aeroporto de Orly para verem os aviões decolarem. A paisagem ao fundo do aeroporto, o sol congelado, estava destinada a ser recordada pelo personagem, além do rosto de uma bela mulher, imagem sobre a qual se perguntava se havia realmente visto ou criado em algum momento de ternura. Subitamente, um ruído estranho, o rosto da mulher que se altera, o corpo de um homem que cai, a gritaria das pessoas no aeroporto, tomadas de medo, furam a beleza da cena. Somente anos mais tarde, o personagem compreendeu que havia presenciado a morte de um homem.

Essa lembrança que o marca pela violência acontece na iminência da Terceira Guerra Mundial. As várias imagens que se sucedem na narrativa são de Paris nas ruínas do pós-guerra, abrindo brechas para colocar em questão a ruína das próprias imagens, ou seja, do ponto em que as imagens sofrem colapso e o que resta dessa queda.

“Muitos morreram”, nos fala o narrador, em meio ao cenário de destruição. Alguns sobreviveram à guerra e ficaram prisioneiros daqueles que se julgaram vencedores, em galerias subterrâneas devido à radioatividade presente na superfície de Paris. Os vencidos foram submetidos a experiências sob as quais, ao final, ou morriam ou enlouqueciam. O personagem principal é escolhido, devido à fixação de uma forte imagem do passado, para servir ao experimento dos cientistas que agora se concentravam em quem era capaz de

imaginar ou sonhar com outros tempos, além de talvez poder habitá-los. O objetivo da experiência é enviar emissários ao passado e ao futuro para salvar o presente, tendo em vista que a raça humana está condenada e o tempo é o único vínculo possível com a sobrevivência.

Uma sequência de imagens se desdobra nas diluídas barreiras do tempo, não havendo mais fronteira entre o sonho, a imaginação, a recordação e a criação. O narrador situa algumas imagens como “uma habitação de verdade”, “crianças de verdade”, “pássaros de verdade”, “gatos de verdade”, “tumbas de verdade”. Em meio a elas, a imagem do terminal do aeroporto vazio surge como fantasma “em um museu que poderia ser o da sua memória”. Depois, ruínas e mais ruínas. Até que, por fim, o personagem desperta. Exausto.

Diante da série de fotografias estáticas em preto e branco que se sucedem alternadas com intervalos de escuridão na tela, há uma pequena e única passagem do filme que é rodada em movimento. São efêmeros cinco segundos desencadeados após uma sequência de fotos de uma mulher que aparece dormindo. Quando nossos olhos já estão domesticados à coreografia das imagens estáticas, o movimento na cena aparece e a mulher lentamente abre os olhos e nos olha ao crescente som dos pássaros. Somos tomados por um susto nessa quebra da temporalidade posta pela rotação do filme em movimento que se intensifica com a queda da quarta parede. Olhados subitamente pela imagem, algo de estranho se precipita na cena, rasgando o fascínio da ilusão que lhe é própria. Cinco segundos de horror que cortam as imagens e os nossos olhos.

A cena em questão produz um giro, colocando o lugar do espectador em suspensão como efeito do instante em que é olhado. Diante da ruptura da continuidade das imagens estáticas propostas pelo curta, imprimindo movimento nessa passagem em que o olhar fica em evidência em sua dimensão *unheimlich*, é o espectador quem paralisa. Há, portanto, uma suspensão na organização imaginária do espaço, produzindo a experiência da vertigem em que o sujeito perde seu lugar centralizado no registro do espelho.

Nessa direção, retomamos o jogo de lugares que as obras expostas no MASP produziram como efeito de ser olhado pelas pinturas de Modigliani. Primeiro Chakosca evocava um dor latente, enquanto Lunia trazia o seu suspiro derradeiro. Quando Zbo aparece diante dos olhos, há uma espécie de giro na imagem, e quem passa a ocupar o lugar de quem morre é o espectador. Nesse instante, a sensação de vertigem transborda, pois essa sequência das obras causa um efeito de desorientação oriundo da incerteza da posição do sujeito, ou seja, esse momento de suspensão dos lugares estabelecidos põe em evidência o efeito de ser olhado pela obra. Renée, por fim, surge como a morte encarnada, reverberando a angústia da

experiência *unheimlich*, em que o estranho irrompe no mundo das imagens, produzindo corte da trilha imaginária da identificação do sujeito.

Em *La jetée*, depois de ter feito a experiência da viagem no tempo para salvar a humanidade através da busca das fontes de energia, o protagonista do filme é convidado a viver no futuro, a convite dos homens de lá. Mas o que o personagem deseja é voltar ao tempo anterior à Terceira Guerra Mundial, ao instante da lembrança do domingo no terminal do aeroporto que retém consigo, onde talvez reencontre a mulher que marcou a cena.

O personagem então retorna ao terminal de Orly, naquele momento em que se desenha a primeira cena do filme. Ele pensa vertiginosamente em encontrar a si mesmo em algum lugar daquela lembrança, mas, sobretudo, busca a bela mulher na ponta do terminal, diante do sol. Entretanto, é somente no momento em que ele identifica um dos cientistas do pós-guerra, que o perseguiu nas galerias subterrâneas, que compreende, afinal, o que marcava aquela forte lembrança infantil e que não era possível ver: o terrível daquela cena, encoberto pelo véu da imagem do rosto mulher era o instante da sua própria morte. A voz em *off* finaliza: “compreendeu que não se poderia fugir do tempo e que esse instante que lhe foi dado a ver quando criança, e que tanto lhe havia obcecado, era o instante de sua própria morte”.

La jetée traz entre as brechas das imagens uma reflexão sobre o olhar como aquilo que se infiltra entre as lacunas do visível. Sob o véu da imagem da mulher, o terrível pulsa encoberto e inelutável, nos lembrando que há sempre algo da morte que faz rasura na imagem. Rivera (2013) aponta que há algo em *La jetée* que nos mortifica na medida em que nos retira da nossa confortável posição de espectador, obrigando-nos a nos procurarmos nos escuros das imagens. Vemo-nos, coloca a psicanalista, entre fragmentos, acontecimentos experimentados por entrevistas: “Estranha evocação de um passado em que nos perdemos [...], evocando a escuridão onde não nos encontramos, mas somos convidados a nos desencontrar” (Rivera, 2013, p. 8).

9.2 O *punctum* – Barthes

Barthes se dedica à reflexão sobre as fotografias no seu importante *A câmara clara* (1980),⁷ trazendo considerações especiais acerca das imagens e do olhar. Escrito sob a forma de um diário, o filósofo, antes de desenvolver conclusões a respeito do estatuto da fotografia

⁷ Agradecemos à Simone Moschen pela lembrança da leitura.

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 (1980/2015) 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” (p. 26).

Diante das imagens que olha nas fotografias que o marcam, Barthes (1980/2015) assinala: “vivo uma microexperiência de morte” (p. 20), 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” (p. 21). Nessa direção, o que Barthes aponta é a rasura da morte nas imagens, tal como Marker o faz em *La jetée*, 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.

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, conforme testemunhamos e escrevemos no Diário de Imagens:

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 Aria(d)ne que servia como guia para não me perder no labirinto. É preciso cortá-lo e ir de encontro com o Minotauro. (Diário de Imagens, p. 30)

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 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 dizia 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. (Barthes, 1980/2015, p. 65)

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” (p. 27). 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 também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse pequeno acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (p. 29).

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, escoia, 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” (p. 52). 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. (Diário de Imagens, pp. 23-37)

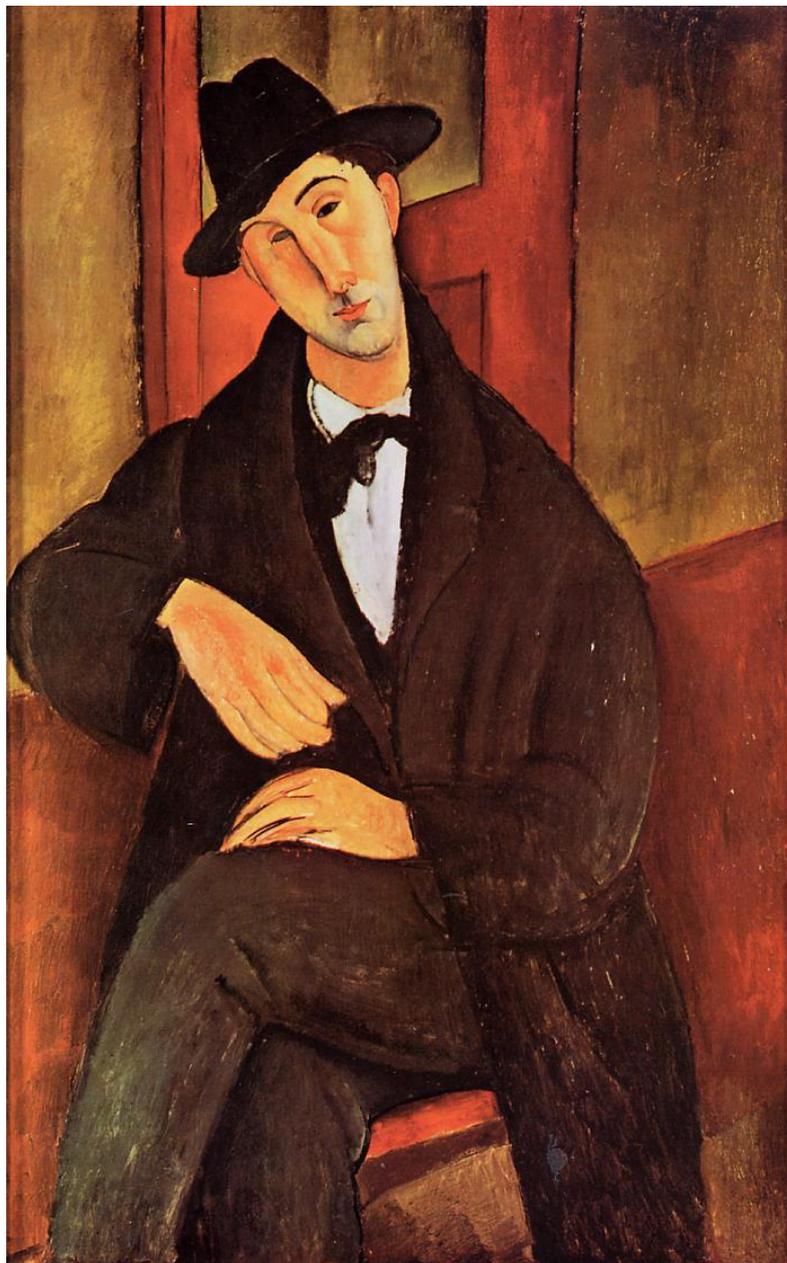
Barthes diz ainda que além de uma ideia de forma presente no detalhe, o *punctum* também encarna a noção de intensidade, viva através do tempo, em que a ênfase dilaceradora do noema “isso-foi” encontra sua representação pura. Para desenvolver essa colocação, Barthes parte da fotografia de Lewis Payne 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” (p. 81). A leitura que a imagem traz como *punctum* é o esmagamento do tempo, o “isso está morto e isso vai morrer” (p. 81).

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 *eídon* 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” (p. 69), ou ainda, a fotografia do Jardim de Inverno, encharcada de feridas e cicatrizes. Com isso, Barthes dá relevo ao signo da nossa própria morte quando do encontro dessas imagens latentes em *spectrum*, como já assinalado na cena final de *La jetée*, em que o personagem principal olha a sua própria morte.

10 IMAGEM MARGEM: A MÁSCARA DE MODIGLIANI



Mario Varvogli (1919)
Óleo sobre tela 116 x 73 cm
Acervo particular

Não se trata exatamente de uma máscara mortuária, mas certamente trata-se de uma imagem, da imagem terrível de alguém que foi amado, de quem se amava o olhar.

Maria José Werner Salles

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 Paulo, Parisot (2006) 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” (p. 236).

Krystof (2012) ao lembrar o autorretrato do artista, destaca a representação dos olhos e o lugar do olhar ao descrevê-lo como distante, perdido em devaneios:

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 vontade. (Krystof, 2012, p. 88)

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. Retrato de 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”. (Diário de Imagens, pp. 31-32)

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 (Parisot, 2006), 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” (Parisot, 2006), sendo essas as suas últimas palavras.

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 (2006): “Amedeo vai ao encontro do paraíso dos escultores” (p. 239). 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. (Renoir citado por Davis 2004)

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. (Cocteau, n. d., p. 149, citado por Grandes mestres, 2011, p. 149)

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 mortuária, 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 Salles (2014).



Máscara mortuária de Modigliani (1920)
Bronze, 22,2 x 14,6 x 11,4 cm
Norton Simon Museum, Pasadena

Didi-Huberman (2011) 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” (p. 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” (Lacan, 1972-1973/2008b), 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 (1998b) 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. (Didi-Huberman, 1998b, p. 62)

Manoel Ricardo de Lima questiona: “O que se faz com o morto? Não com a morte; mas com o morto, com aquilo que sobra?”.⁸ 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*.

⁸ Questionamento do professor Manoel Ricardo de Lima durante a defesa de doutorado em Psicologia Social e Institucional de Andrea Fricke Duarte, *Livre 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.

PARTE III - MOMENTO DE CONCLUIR

11 ÚLTIMA IMAGEM

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 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 rasgadura 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. Se Bavarcar nos convida a testemunhar suas fotografias, depondo nelas nosso olhar por entre suas criações, temos nessa coreografia entre luz e escuridão o diálogo com Modigliani na exposição da cegueira que temos diante das imagens.

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, a reflexão teórica no terreno da utopia nos permite 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.

O giro que o encontro com a pintura de Modigliani me causou, nesse instante em que fui olhada pelo quadro, colhendo os efeitos desse encontro, coloca em relevo com toda a intensidade possível a proposição de Didi-Huberman de que aquilo que vemos vive em nossos olhos pelo que nos olha. Foi desde esse movimento de suspensão das fronteiras estabelecidas entre mim e a obra que me impeli à escrita naquilo que ela me convoca como sujeito. Fui olhada desde esse lugar do furo dos olhos que me capturou no seu efeito *unheimlich*, no qual meu olhar não encontrou ponto de ancoragem. A angústia inquietante emergiu nesse ato de contemplação da obra, no qual fui surpreendida no ápice em que o estranho se infiltra na imagem. Modigliani pintou, nos meus olhos, o momento em que fui ultrapassada

inesperadamente pelos estilhaços do horror. Se a ausência dos olhos em Modigliani fez marca como presença do estranho no meu encontro com a obra, a costura dos olhos de botão em *Coraline* retorna como imagem angustiante nessa série que traz à tona a dimensão do horror ao despi-la do véu que a recobre, desvelando a nudez do olhar.

O artista circunscreve o território em que somos ameaçados como senhores da imagem, para retomar a asserção freudiana da descoberta do inconsciente de que “o eu não é mais senhor em sua própria casa”. Com os litorais entre o belo apaziguador e o horror ameaçador suspensos, Modigliani cria brechas para que a microexperiência da morte, desenvolvida por Barthes, infiltre-se na imagem no instante em que somos olhados desde o lugar de vacuidade. Nessa direção, o convite que Modigliani nos faz é o de não retirar das imagens sua potência de ferida, aquilo que dela punge, que fere os nossos olhos quando as olhamos, atestando o horror presente e pulsante nelas.

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.

Ao me aproximar do final desse trabalho, a sensação que mais me vertia era a da falta: faltou falar de tanta coisa sobre o Modigliani. Percebo que é importante não suturar as brechas no texto, as lacunas na história do artista, os buracos dos olhos, porque meu movimento é de deixá-los pulsar ao longo dessa dissertação, fazendo essas fissuras falarem por aquilo que lhes faz corte. Mas a impressão da falta invariavelmente retorna. A mesma sensação que é impressa na memória quando alguém querido morre, de que tantas coisas ainda poderiam ter sido vividas. Dou-me conta de que parte do Modigliani morre para mim, nesse momento de encerramento, ainda que eu me recuse a transformá-lo em pó.

Retomo a experiência do encontro com a tela de Diego Rivera no MASP, a imagem que mais me desacomodou e cujos efeitos ecoaram com mais intensidade dentre as outras que experienciei olhar. Na ocasião, arrebatada pela pintura que saía da série do estilo de Modigliani e que, não por coincidência, era a última obra que eu iria olhar, chamou-me atenção a concentração de tinta que havia, fazendo um relevo considerável na tela. Passados alguns minutos nos quais fiquei capturada, tomei distância da pintura para que fosse possível olhar o restante da tela.

Mas quando eu tomei distância da pintura, pude olhar todo o restante da enorme e imponente tela e me dar conta de que a aglomeração só chamava atenção do meu olhar e dos meus sentidos porque ela estava pronta para se dispersar. A dispersão era, mais do que tudo, necessária. À medida que tomava distância da tela, abrindo sua perspectiva diante de mim, entendia que o excesso da tinta existiu para se terminar. Foi isso que essa obra me mostrou. Eu testemunhei ali, naquele encontro com a última obra do Modigliani que eu iria encontrar, a imagem se desfazendo. (Diário de Imagens, p. 36)

Há que se tomar certa distância desse escrito para que ele possa se encerrar, pois, como postulei sobre a imagem de Diego Rivera, ele também existiu para terminar depois de deixar testemunhos dos seus efeitos. Ainda sobre o encontro com as obras de Modigliani, encerrei meu Diário de Imagens concluindo que o artista, por fim, fechava-me os olhos e que o gesto de fechá-los tocava em algo da morte. “Olhos fechados da morte. Ao morrer, a última coisa que se faz com o morto é fechar-lhe os olhos. Insuportável é ser olhado pelos olhos do morto, pois não se tem certeza alguma desde onde ele nos olha” (Diário de Imagens, p. 37). Coloquei, ainda, a questão: “O que se olha pela última vez antes de partir? Que fotografia é grafada e guardada na retina como imagem do adeus?” (Diário de Imagens, p. 37). Penso ser essa uma questão latente e que me retorna pela angústia de saber que nunca poderei falar sobre a última imagem que me ficará desenhada no instante da minha morte. Entretanto, sobre a última imagem pintada nos meus olhos no momento em que esse trabalho se encerra: Ah, Modi...

REFERÊNCIAS

- Barthes, Roland. (2015). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1980).
- Bavcar, Evgen. (1994). A luz e o cego. In NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bavcar, Evgen. (2003). *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify.
- Bavcar, Evgen. (2005). Entrevista: O verdadeiro valor do tempo. In *Correio da APPOA*. n. 250. Porto Alegre.
- Bloch, Ernst. (2005). *O princípio esperança* (Vol. 1). Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto.
- Bueno, Francisco da Silveira (1996). *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD S.A.
- Buñuel, Luis, & DALÍ, Salvador. (1929). *Um cão andaluz*. França. Preto e branco, sem áudio, 15 min.
- Costa, Luciano Bedin. (2010). *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*. Tese de doutorado. Porto Alegre, 2010. Recuperado em agosto de 2016, de <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27673/000766488.pdf?sequence=>.
- Čolić, Velibor. (2011). *The Uncannily Strange and Brief Life of Amedeo Modigliani*. Londres: Pushkin Press.
- Davis, Mick. (2004). *Modigliani: paixão pela vida*. Estados Unidos. Cor, áudio, 128 min.
- Didi-Huberman, Georges. (1998a). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges. (1998b). O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução de Sonia Taborda. *Revista de Artes Visuais*, v. 9, n. 16. Porto Alegre: UFRGS, 1998, pp. 61-82. Recuperado em setembro de 2016, de <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27751>.
- Didi-Huberman, Georges. (2011). De semelhança a semelhança. *Alea: Estudos Neolatinos*, 13(1), pp. 26-51. Recuperado em setembro de 2016, de <https://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100003>.
- Didi-Huberman, Georges. (2013). *Diante da imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34.
- Duras, Marguerite. (1986). *O deslumbramento de Lol V. Stein*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1964).

- Frayze-Pereira, João A. (2006). *Arte, dor: inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- França, Maria Inês. (1997). *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva.
- Freud, Sigmund. (2006a). Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 16, pp. 282-293). Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. (Trabalho original publicado em 1917).
- Freud, Sigmund. (2006b). O estranho. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 17, pp. 235-269). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919).
- Freud, Sigmund. (2006c). Lembranças encobridoras. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 3, pp. 285-304). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1889).
- Freud, Sigmund. (2006d). Recomendações aos médicos que exercem psicanálise. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 12, pp. 125-133). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1912).
- Freud, Sigmund. (2006e) Sobre o narcisismo: uma introdução. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 75-108). Rio de Janeiro: Imago Editora. (Trabalho original publicado em 1914).
- Gaiman, Neil. (2002). *Coraline*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda.
- Galeano, Eduardo. (2002). *Vagamundo*. Porto Alegre: Editora L&PM.
- Godard, Jean-Luc. (Diretor). (1960). *Acossado*. França. Preto e Branco, áudio, 88 min.
- Grandes mestres: Modigliani. (2011). São Paulo: Editora Abril.
- Hoffmann, E. T. A. (1986). *O homem da areia*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda. (Trabalho original publicado em 1817).
- Jardim, João & Carvalho, Walter. (Diretores). (2001). *Janela da alma*. Rio de Janeiro: Copacabana filmes, DVD (73 min.).
- Jimenez, Jill Berk. (2001) *Dictionary of artist's models*. Nova Iorque: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Kindersley, Dorling. (2012). *Arte: artistas, obras, detalhes, temas: 1900-1945*. São Paulo: Publifolha.
- Krystof, Doris. (1997). *Amedeo Modigliani: A poesia do olhar*. Taschen.
- Lacan, Jacques. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos revela a experiência psicanalítica. In *Escritos* (pp. 96-100). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1949).

- Lacan, Jacques. (2003). Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In *Outros escritos* (pp. 198-205). Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1965).
- Lacan, Jacques. (2008a). *Seminário 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, Jacques. (2008b). *Seminário 20 – Mais, ainda* (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Marker, Chris. (1962). *La jetée*. França. Preto e Branco, áudio, 26min.
- Marsh, James. (2008). *O equilibrista*. Reino Unido. Cor, áudio, 90 min.
- Modigliani, Jeanne. (1958). *Modigliani: homem e mito*. Itália: The Orion Press.
- Parisot, Christian. (2006). *Modigliani*. Porto Alegre: L&PM.
- Paz, Octavio. (1995). *Apariencia desnuda – La obra de Marcel Duchamp*. México: Biblioteca Era. (Trabalho original publicado em 1973).
- Quinet, Antonio. (2002). *Um olhar a mais: ver e ser visto em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Regnault, François. (2001). *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Rilke, Rainer Maria. (2011). *A melodia das coisas: contos, ensaios, cartas*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Rilke, Rainer Maria. (2002). *Diário de Florença*. São Paulo: Nova Alexandrina, 2ª edição.
- Rivera, Tania. (2011). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rivera, Tania. (2013). *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify.
- Salles, João Moreira. (Diretor). (2007). *Santiago: reflexões sobre o material bruto*. Brasil, 80 min.
- Salles, Maria José Werner. (2014). *Semelhança e morte: Máscaras Mortuárias em Mallarmé e Blanchot*. Tese de doutorado, 2014. Recuperado em setembro de 2016, de <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/128777>.
- Santos, Daniel Baz dos. (2016). O devaneio de Neil Gaiman: realidade, sonho e potência de agir. In: *Revista dEsEnrEdoS*, n. 25. Recuperado em setembro de 2016, de http://www.desenredos.com.br/25_ensaio_1_383.html.

Sousa, Edson Luiz André de. (2003). Para não ficar de mãos vazias. In *Revista do encontro de Psicologia de Santo André*, n. 8, pp. 1-4.

Sousa, Edson Luiz André de. (2007). *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor.

Sousa, Edson Luiz André de. (2011). Por uma cultura da utopia. In *E-topia: Revista Electronica de Estudos sobre a Utopia*, n. 12, pp.1-7. Recuperado em dezembro de 2015, de <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8907.pdf>.

ANEXO

Pedido de autorização ao Museu de Arte de São Paulo



INSTITUTO DE PSICOLOGIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA

À diretoria do Museu de Arte de São Paulo

Estamos desenvolvendo um trabalho de pesquisa de mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no Programa de Pós Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura, sob orientação do professor Dr. Edson Luiz André de Sousa, projeto esse já qualificado em março de 2016; sobre o tema do olhar na relação da arte com a psicanálise, tendo como pilar fundamental a vida e a obra do pintor italiano Amedeo Modigliani.

Esse trabalho acadêmico implica, entre outras questões, na pesquisa bibliográfica sobre o artista escolhido, afim poder circunscrever sua obra ao contexto histórico de sua produção. Entretanto, um trabalho que nasce da aproximação do campo da arte com a psicanálise, requer que o olhar do pesquisador frente às obras do artista ocupe papel fundamental no ensejo da pesquisa, pois é somente no encontro com a obra propriamente dita que alguns elementos podem surgir, decantando na escrita. Nesse sentido, poder colher os efeitos do encontro do pesquisador com as pinturas é viabilizar que a pesquisa se produza em sua potência mais genuína.

A pesquisa sobre as obras do pintor italiano Amedeo Modigliani, nasce assim, da possibilidade de escrever sobre a afetação que essas obras produzem no espectador, trazendo para a atualidade a bela produção desse artista que, por vezes passou silenciada no cenário da arte.

Desse modo, solicitamos a autorização da diretoria do Museu de Arte de São Paulo ao acesso a todas as pinturas do artista Amedeo Modigliani presentes; *"Retrato de Diego Rivera"*, *"Madame G. van Muyden"*, *"Renée"*, *"Retrato de Leopold Zborowski"*, *"Chakoska"*, *"Lunia Czechowska"*; pois cada obra do artista é singular e de extrema importância no desenvolvimento dessa pesquisa de mestrado, vindo a contribuir com a produção acadêmica da aluna.

Porto Alegre, 16 de maio de 2016.

Ariane Santellano de Freitas

Orientador Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Coordenação PPG Psicanálise: Clínica e Cultura – UFRGS