

Espaços e Paisagens

*Antiguidade Clássica
e Heranças Contemporâneas*

Vol. III

**Francisco Oliveira, Jorge Oliveira
e Manuel Patrício**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920) E O TEMPLO DA BELEZA: UMA UTOPIA FIGURATIVA NA ARTE MODERNA

SUSANA M. LOUREIRO RESTIER GRIJÓ POÇAS
Licenciada em Filosofia
Mestre em História de Arte
Universidade do Porto

Abstract: Amedeo Modigliani (1884-1920) and the temple of beauty: a figurative utopia in modern art.

The Italian artist Amedeo Modigliani (1884-1920), whose greatest desire in life was to become a sculptor, idealized a temple of beauty, inspired by the classic heritage, composed of countless heads and caryatids, which he named “*columns of tenderness*”. From this ambitious dream that lasted until 1914, reached us drawings and some sculptures, in which we can see a part of what this monument would be and that, due to the artist’s poor health, and also to its utopian dimension, never became totally materialised. However, the originality of this project, as well as the prodigious effort it contained, since the sculptures were made in direct carving, are worthy of a meditation about the blending between tradition and innovation. Modigliani combined the metaphor of plastic language to the transfiguration of an ancient image that he wisely adapted to a modern ideal, thus creating a project that, being part of his artistic tribute to mankind, even today presents itself as holder of an extraordinary uniqueness.

Keywords: Modern Art, Modigliani, utopy.

Palavras-chave: arte moderna, Modigliani, utopia.

“A plenitude aproxima-se.”
“Farei tudo em mármore.”¹

Foi desta forma, eloquente e emocionada, que o artista italiano Amedeo Modigliani (1884-1920), descreveu, no Verão de 1913, o seu trabalho de escultor que então realizava em Carrara.

Nascido na pequena cidade portuária de Livorno, em Julho de 1884, no seio de uma família de ascendências judaico-sefarditas, e marcado por uma

¹ “*Letter despatched from Livorno on 23 April 1913 (Modigliani to Paul).*”

“My dear Paul a favour – go to the Serbo-Croat’s, fetch the head and take it to av. Malakoff and look after it for me. Drop me a line when this is done. Fulfilment is on its way. The keystone won’t have been placed in the arch until I have done another fortnight’s work... I will do everything in marble. The village near where I shall quite literally pitch my tent – a tent for shelter – has dazzling light and air of the most luminous clarity imaginable. Very best regards to you while waiting to hear from you and to write again to you.

Modigliani. Received Maldoror with thanks. I shall send you photos” (Noël Alexandre 1994 104).

educação predominantemente literária e filosófica, Modigliani cedo acusou sinais de uma saúde débil, que o levaria a uma morte precoce, assim como de um forte talento artístico, impulsionado pela sua mãe.

Em 1902, durante uma longa viagem de convalescença, Amedeo descobre a obra do escultor Tino da Camaino e o regresso à cidade de origem revela-se fugaz, pois Modigliani, de saúde restabelecida, depressa se muda para Pietrasanta, onde experimenta as primeiras incursões na escultura.

Através de um pequeno bilhete dirigido ao amigo Gino Romiti, verificámos que Amedeo esculpia cabeças ao mesmo tempo que trabalhava com algum entusiasmo².

Após a frequência nas Academias de Florença e Veneza, o italiano decide partir rumo a Paris, terra das vanguardas artísticas, onde chega no Inverno de 1906, apresentando-se como escultor, desejando ardentemente cinzelar “*não bustos, mas monumentos colossais*”³.

Evidenciando um estilo de formas exclusivamente humanas e possuidor de particularidades invulgares, o livornês adquire um evolutivo maner de manejar da técnica, enquanto acentuava uma fixação temática específica nestes primeiros anos de trabalho na capital francesa.

Em 1909, após ter conhecido o seu homónimo Amadeu de Sousa Cardoso (1887-1918), que seria o seu grande amigo e único companheiro de trabalho, Modigliani muda-se para o nº14 da *Cité Falguière*.

Dedicando-se, quase por completo, à sua declarada vocação de artífice do cinzel (Figs. 1 e 2), o italiano perpetua a metodológica romagem aos museus, defrontando-se com a arte primitiva no Museu Etnográfico do *Trocadéro* e o legado clássico do Museu do Louvre.

A transição de 1910 para os meses inaugurais de 1911 traz consigo um voluntário acréscimo de trabalho, pois Modigliani e Sousa Cardoso escrupulosamente preparavam uma investida artística em parceria.

Os dois Amadeus, imbuídos de uma mútua admiração alicerçada numa forte amizade, esmeravam-se na organização da mostra conjunta que inauguraram

² “*Cher Romiti,*

Les agrandissements pourraient être de 18 x 24, la tête seulement, bien entendu.

Fais les chics. J'aimerais les avoir vite, trois ou quatre copies chaque (pour toi, en plus, tant que tu veux).

Adresse-les mois ici à Pietrasanta, rue Victor Emmanuel, chez Puliti Emile. J'espère travailler; c'est-à-dire achever et te revoir bientôt.

*Salutations
Modigliani.”*

(Bilhete de Amedeo Modigliani a Gino Romiti, Pietrasanta, 1902?, in Jeanne Modigliani 1961 113).

³ “*A son arrivée à Paris au début de 1906, Modigliani descend pour quelques semaines dans un hôtel situé près de l'élégant quartier de la Madeleine. Ortis de Zarate lui avait donné une lettre d'introduction pour le peintre et sculpteur Granowski.*

Ce dernier parlait mal le français et le dialogue entre eux fut difficile. Modigliani parvint quand même à faire comprendre à son interlocuteur qu'il voulait faire de la sculpture, non des bustes, mais des monuments colossaux”, Jeanne Modigliani 1990 59.

no domingo de 5 de Março de 1911, no faustoso *atelier* do português situado no nº3 da *rue du Colonel Combes*.

Antes da abertura ao público, os obstinados artistas tiveram ainda tempo para que Sousa Cardoso fotografasse as esculturas do italiano no decadente estúdio da *Cité Falguière*, precedendo a passagem das mesmas para a *rue du Colonel Combes* (Figs. 3, 4, 5 e 6).

As preciosas imagens permitem admirar a figuração que Modigliani arrojadamente realizava em talha directa, técnica introduzida em Paris por dois pintores – Gauguin e Derain – e que não era ensinada nas academias.

Da mostra não foram ainda localizadas fotografias, convites ou o catálogo que certamente a completou, contudo é sabido que Modigliani arriscou uma pré-apresentação de um original *ensemble* de sete esculturas (cinco das quais o amarantino tinha registado na *Cité*), a par de guaches representando graciosas cariátides, enquanto Sousa Cardoso expôs inventivos desenhos e coloridas aquarelas.

No seguinte ano, entre 1 de Outubro e 8 de Novembro de 1912, tem lugar no magnificente *Grand Palais*, o *X Salon d'Automne* que incluía a insólita *Sala XI*, imortalizada como a *Sala dos Cubistas* e na qual estavam integradas quatro esculturas de Modigliani.

O livornês remetera ao júri do *Salon* (que tinha como vice-presidente da Secção de Escultura o carismático Duchamp-Villon) um conjunto de sete cabeças esculpidas que intitulara de *Têtes - Ensemble décoratif* e cuja disposição, segundo Lipchitz, fazia sugerir os “*tubos de um órgão*”.⁴

A única imagem da disputada sala permite-nos um vislumbre de uma parte integrante do que seria a edificação templária que o toscano vagarosamente tentava erigir, tendo sido o ensaio público mais próximo do utópico sonho, após a mostra com Sousa Cardoso (Fig. 7).

A recepção à peculiar proposta, invulgar no contexto dos burgueses e desejadamente convencionais *Salons* parisienses, parece ter sido favorável, a acreditar nas palavras do próprio Amedeo em carta ao seu irmão Umberto, na qual partilhava o contentamento em face da excepcional “*aceitação em bloco*”.⁵

Pouco depois, no final do ano e vivendo com alegria o sucesso do *Salon*, o toscano muda-se para o nº39 da *Passage de l'Elysée des Beaux-Arts* em

⁴ “Lipchitz connut Modigliani par l'intermédiaire de Max Jacob: Modigliani m'invita à aller le voir dans son atelier de la Cité Falguière, écrit il, il faisait de la sculpture à cette époque et, naturellement, j'étais très curieux de voir ses oeuvres. Quand j'arrivai chez lui, il était en train de travailler dehors. Des têtes en pierre, cinq peut-être, étaient alignées sur le sol cimenté de la cour devant l'atelier. Il était en train de les rassembler. Il me semble encore le voir: penché sur ces têtes il m'expliquait que, dans son intention, elles devaient former un tout.” Et il poursuivait: “Il me semble qu'elles furent exposées quelques mois après, au Salon d'Automne, l'une à côté de l'autre comme des tuyaux d'orgue...” in Jeanne Modigliani 1990 80.

⁵ “Mais, dans une lettre non datée, envoyée, avec un dessin – de type idole égyptienne – à son frère Umberto, Modigliani affirme:

“Très cher Umberto, merci, avant tout, du secours inespéré. Avec le temps j'espère arriver à me débrouiller: le tout est de ne pas perdre la tête. In pectore je sens que je finirai ainsi un

Montmartre, local para onde a sua mãe Eugenia envia uma carta dirigida a “*Modigliani Escultor*”, aparecendo na *Cité Falguière* estritamente para trabalhar.

Durante os meses preambulares de 1913, Modigliani perpetua a partilha de experiências com Sousa Cardoso, Brancusi, Max Jacob, Ortiz de Zárate e Lipchitz.

São alguns dos artistas que então privavam com o toscano que assistem ao acelerado esgotamento físico do amigo, que alcança proporções alarmantes quando este é encontrado desvanecido no *atelier*.

Com a ajuda deles, através de uma pequena colecta organizada por Ortiz de Zárate, Modigliani consegue juntar a quantia suficiente para viajar até Livorno, com o intuito de restaurar a sua enfraquecida saúde.

Contando sempre com o apoio familiar, ao qual fora acrescido o humanitário contributo dos amigos, e levando consigo algumas das fotografias que Sousa Cardoso havia tirado às suas esculturas dois anos antes, Modigliani principia em Abril o ambicionado repouso em solo italiano.

Sem conseguir alhear-se da prática da escultura, o livornês prontamente desloca-se a Carrara, onde não hesita em trocar a pedra calcária pelo sublime mármore, material que acolhe a sua produção desta altura e da qual não sobreviveram exemplares.

Maravilhado, Amedeo escreve a Paul Alexandre, reconhecendo com gratidão o envio do seu livro predilecto (os *Cantos de Maldoror* do misterioso Lautréamont), que a “*a plenitude aproxima-se*”, “*farei tudo em mármore*”...

Precisamente na altura em que se lançava ao árduo trabalho com um admirável ímpeto, revê os antigos parceiros no lendário Café *Bardi* e confronta-se com uma inesperada e negativa recepção às suas figurações de pedra.

Mostrando orgulhoso as fotografias das esculturas, Amedeo ignorava que os amigos não poderiam compreender os bustos alongados, de esfingéticas e

jour ou l'autre par me frayer la voie.

Le Salon d'Automne a été relativement un succès et l'acceptation en bloc est un cas assez rare de la part de les gens qui passent pour former une coterie fermée. Si je renforce l'effet aux Indépendants, j'aurais sans doute fait un premier pas. Et toi que deviens-tu?

*Salue de ma part tante Lo. Ecris-moi si tu peux. Je t'embrasse,
ton Dedo.”*

Cette lettre, inédite jusqu'à présent, confirme les liens affectueux de Dedo avec sa famille qui, dans les limites de ses possibilités, l'a toujours aidé; elle témoigne du sérieux avec lequel il affrontait son travail; elle confirme enfin les souvenirs incertains de Lipchitz sur la présence de sculptures de Modigliani au Salon d'Automne. Ces oeuvres “acceptées en bloc” pourraient bien être les fameux termes alignés les uns à côté des autres dans la cour de la Cité Falguière. Dans les Archives du Salon d'Automne, le catalogue du Xe Salon, 1912, indique:

“Modigliani, n^{os} 1211-1217 - Têtes, ensemble décoratif.” in J. Modigliani 1990 80-81.

absortas expressões, destinados a um extemporâneo templo enaltecendor de uma beleza para eles perdida.

Incrédulo com o desinteresse, mas nunca consentindo que este se apoderasse dos seus objectivos, Modigliani prossegue com o seu trabalho de escultor.

A 6 de Maio, num dos postais dirigidos ao médico Paul Alexandre, Amedeo, assinando “*o ressuscitado*”, escreve que “*a felicidade é um anjo de grave semblante*”, da qual tentava acercar-se seguindo o curso do seu genuíno chamamento: a escultura.

Em 1914, voltando de forma progressiva à primazia do óleo, o livornês vê-se forçado a renunciar a um sonho que uma saúde precária não conseguira salvar.

O funesto pó liberto ao laborar a pedra (que agravou a sua tuberculose), a falta de forças para uma temerária procura figurativa e a crescente falta de material, provocam uma inevitável concentração na pintura e no contínuo desenho.

Assistindo, com 30 anos, ao rebentar da Primeira Guerra Mundial, Modigliani presencia a mobilização dos seus parceiros e a suspensão das inúmeras edificações parisienses, por esse motivo escasseando a pedra com que planeava formar o seu templo de soberanos “*pilares de ternura*”, tal como denominava as suas cariátides.

Em 1915, Modigliani abandona definitivamente a escultura, transpondo os princípios da anterior actividade para a tela que via, através da predominante técnica do óleo, nascer uma figuração insólita, mas profundamente alicerçada no passado artístico que precedia o livornês e que manterá até à sua morte, aos 35 anos, em Janeiro de 1920.

Cariátides e atlantes: alguns exemplos

Do seu trabalho de escultor chegaram até nós 26 obras, sendo todas, à excepção de uma realizada em mármore, efectuadas em pedra calcária, e inúmeros desenhos.

Durante o período temporal quase exclusivamente dedicado à escultura e ao desenho, Modigliani empreendeu um assombroso esforço de concretização material de um sonho que, desde o Verão de 1909 passado em Livorno, o

perseguia: a construção de um templo da beleza, rematado por centenas de hieráticas figuras.

O testemunho dessa incessante e verdadeira luta de realização interior pode ser admirado na mais insólita e invulgar faceta da sua obra: a célebre “galeria” das cariátides.

Aliando o fascínio que sentia pela herança clássica da estátua-coluna à recém-descoberta figuração, o toscano transforma ainda a basilar imagem num receptáculo de fusão de diversas influências que então o cativavam.

Fiel ao conceito (ou opção) estético de beleza que idealizara, Modigliani desenha a um impetuoso ritmo, ao mesmo tempo que revela uma atitude excessivamente prudente na concretização escultórica das figuras delineadas.

Concentrando-se na exploração anímica do corpo humano e através de uma marcante disciplina mental, o livornês demonstra que não só conhecia profundamente os diversos legados que o precediam, como entendia o desenho sob a égide de uma nova percepção, aliada a uma prática constante, distante do mero esboço ou apontamento.

Entre 1910 e 1914, o lápis de Modigliani faz anacronicamente renascer a cariátide (cujo nome, segundo Vitruvius, derivava das mulheres da pequena cidade grega de Caryai⁶) que, numa primeira abordagem, surge marcada por uma imobilidade estruturante de relevante elaboração facial.

Conciliando o modelo caracterizador com uma notória libertação da rigidez formativa antecedente, através de uma subtil torção corpórea, o italiano igualmente elimina a desoladora ausência de elementos secundários ao introduzir não só o apoiante sombreado, como o enquadramento cénico acessório à sugestão do entablamento, tal como a *Cariátide, vista de frente, mãos por trás da cabeça* confirma (Fig. 8).

Intercalando a ausência cromática e decorativa do plano secundário com a hábil sugestão do interior do templo que a cuidada sombra insinua, Modigliani cria um dos melhores exemplares da série das cariátides – *Cariátide, vista de frente; colar e cinto de pérolas* (Fig. 9).

Ainda do completo desenho, destacam-se os pormenores ornamentais do colar e cinto de pérolas, a par da peculiar alusão anatómica a tracejado do ângulo central, certamente inspirada numa escultura pré-helénica que o italiano admirara nas suas frequentes visitas ao Louvre, evidenciando que

⁶ Still, “caryatid” is what Vitruvius called the female equivalent of telamon, and the parallel between them seemed so close that he wanted to establish an analogous etiology of male and female column-statues. He makes no mention of the Doric alternation of column and telamon (as at Agrigento), even though there are parallels to it in a funerary, chthonic context for the Ionic order: in the Nereid monument from Xanthos and in the “mourners” columnar sarcophagus in the Istanbul Museum. Caryatids, Vitruvius explained, were named after the women of the small town of Caryia in the Peloponnese. The town had sided with the Persians in the wars, or at least had remained neutral. After the Persian defeat their enslaved women were shown carrying the heavy weight (of the cornice) to give the same warning the Persian telamones conveyed in Sparta” in Joseph Rykwert 1996 133.

fizera dos museus uma verdadeira escola e não apenas um local de passagem e fruição estética (Fig.10).

Acentuando a marca de devoção associada ao edifício a que as cariátides estavam tradicionalmente unidas, Modigliani coloca-as num plinto que relembra um altar, enquanto vinca o escorado posicionamento, quase alongado, dos braços.

Na *Cariátide sentada de pernas cruzadas sobre uma base de coluna, velas acesas* distingue-se a dimensão sensivelmente religiosa que rodeia a passiva imagem, a par da atingida fusão dos membros inferiores (Fig. 11).

Lançando as bases de um cânone humano que não tinha precedentes directos e não deixou sucessores, Amedeo altera a denominação habitual, e nos chamados nus femininos, cariátides de origem, mas por sentimentos e elegância libertos da rigidez primeira, torna-se evidente a marca de uma das grandes influências italianas: a circularidade da cabeça que, ao inclinar-se ligeiramente, provoca um discreto alongamento do pescoço e revisita as longínquas obras de Tino da Camaino.

Singular vestígio da colossal dimensão concreta do templo que Amedeo ambicionava erigir, o magnífico *Nu feminino sentado sobre a perna esquerda, joelho direito levantado* (Fig. 12), embora sendo um sinal de uma variante orientadora de um novo conceito de cariátide, assegura a continuidade de um individualismo que a elaboração “seriada” do motivo poderia aparentemente ofuscar.

A dimensão quase afectiva da releitura do passado faz regressar as obras do artista a uma escultura idolátrica, numa referência mítico-poética de certo modo desadequada ao século em que se manifestava, concedendo assim uma ambiguidade vivencial.

Acusando a matriz referencial, vivificada num contexto de modernidade particular e sem um público direccionado ou conivente, a invulgar cariátide de disposição curvilínea – *Cariátide vista da esquerda, ajoelhada no joelho direito sobre uma base de coluna* (Fig. 13) – resolve plenamente a ambicionada interacção entre o apoio do edifício e a dependente figura, reforçado pelo negro sombreado envolvente, sendo uma das obras mais aproximadas ao modelo real e concreto da estátua-coluna.

O fortemente traçado *Nu feminino de perfil, braços dobrados; colar* (Fig. 14), apesar da desajustada estrutura física, que não afecta a sublime feição, é talvez o desenho superiormente comparável à cariátide que o livornês esculpiu no coincidente espaço temporal de 1912-13 (Fig. 15).

A solidez estrutural, de tendências geométricas que o contorno afirma, prefigura o humanizado bloco de pedra, cuja pormenorização não atinge os conflituosos membros inferiores, similarmente disformes, e mostra-se prova

matérica não só de um árduo esforço, como também da gritante dificuldade em corporalizar os idealizados pilares.

Sem alcançar a diversidade qualitativa (e quantitativa) das cariátides, a sua versão masculina perpetuou-se em parques, mas curiosos exemplares.

Os atlantes, esses seres que segundo Homero tinham sido condenados por Zeus a suportar as colunas do céu por toda a eternidade, primeiramente recorrem à fixada pose e tutelar suporte superior - *Cariátide masculino, mãos por trás da cabeça; capitel* (Fig. 16) -, ou à imponência física de formas robustas e precisas que caracterizam o *Cariátide masculino, mãos atrás da cabeça* (Fig. 17).

Libertando-se do apoio arquitectónico, Modigliani finalmente desenha um *Nu masculino de perfil* (Fig. 18) através do qual toca as lembranças dos Kuroi gregos, identicamente simplistas na elaboração e espaçada aceitação dos membros inferiores, mas de notável rigidez estruturante, configurando uma isolada imagem de vocabulário plástico marcante.

O que à partida pode parecer uma mera transposição de formas artísticas de outrora para um início de século em turbilhão, levando a um aparente e enganador entendimento de falta de originalidade por parte do artista, é no fundo um “*rebuscar*” no passado de forma a poder encontrar a sua personalidade contemporânea.

É através dessa indagação, da qual as cariátides são a sua face mais reveladora, que Amedeo atinge o elevado mérito deste conjunto de figuras que desenha: a humanização das cariátides.

O toscano liberta-as, de forma gradual, da mera função de suportes arquitectónicos e torna-as seres autónomos, plenos de movimentos e expressões emotivas.

Só pela conciliação da beleza, da harmonia e da humanização, Modigliani conseguiria transformá-las em verdadeiros “*pilares de ternura*”.

Ao olharmos a pequena galeria analisada, as cariátides que homenageiam a beleza feminina sobre os auspícios de um novo cânone, não podemos deixar de pensar que a alma que as eleva é a sombra de um sonho.

A sombra de um templo que ficou para sempre inacabado...

Cabeças esculturais: alguns exemplos

Contemporâneo à série de desenhos dedicados às cariátides e atlantes, o conjunto das cabeças esculturais permite uma evidente percepção do significado que a insistência no exercício de esboços preliminares alcançou na obra de Modigliani.

Na criação de um novo imaginário de legibilidade figurativa singular, o toscano elabora ainda uma poderosa simbologia facial, de densa metáfora significativa e intensidade espiritualista.

Reveladoras de uma profunda consciencialização da matéria, os desenhos das cabeças mostram-nos figurações reduzidas a uma essencialidade subjacente

plena de originalidade, como podemos constatar na magnífica *Cabeça, de frente, coroada com capitel* (Fig. 19).

Detentora de uma exímia linearidade construtiva, a marcante face revela não só um domínio perfeito da técnica escolhida, como uma intelectualizada certeza do motivo a explorar.

Vincando a consistência escultórica dos seus desenhos, Modigliani pontualmente abandona o habitual lápis para o perfil da estilizada *Cabeça vista da esquerda* (Fig. 20), cujo relevo é sugerido pela linha circundante ao rosto que, alternada com a precisão do traço caracterizador, confere não só o contrapeso desejado à subjacente regularização, como a proximidade à caracterização de um retrato, por si um esforço notável, considerando a componente repetitiva desta particular abordagem do tema da cabeça direcionada à materialização em pedra.

Conciliando a dominante cabeça com a leve sugestão de torso, o livornês acerca a marcante face à estrutura corporal das cariátides, ou mesmo dos atlantes, evidenciando a dualidade intrínseca à criação das emblemáticas imagens que, se orientadas a uma concreta transposição, continham a utópica dimensão de componentes edificantes de um templo.

Enquanto exercita a contemporânea temática na dicotomia cariátide-cabeça escultural, o toscano analogamente traça a proeminente individualidade dos atlantes que, na transição de 1912-13, atingem uma densidade formativa de equilíbrio marcante, quer na sua perspectiva frontal e corporalmente sectária - *Cabeça masculina e busto, de frente* (Fig. 21)-, quer na sumária e concentrada variante lateral, claramente prenunciando os vindouros nus masculinos - *Cabeça masculina vista de perfil* (Fig. 22).

Alcançando uma notável aproximação à tridimensionalidade da escultura, como podemos constatar na sagaz estrutura facial, a impressionante *Cabeça, de frente, como suporte arquitectónico* (Fig. 23) permite-nos verificar a importância que o esboço preparatório adquiriu na obra do livornês, nomeadamente no peculiar e cadenciado tracejado dos ângulos laterais do rosto, paralelos ao nariz, e similar aos espaços deixados inacabados (e por isso, reveladores da superfície original da pedra) em algumas das figuras que foram esculpidas.

Terminada a muito breve passagem por alguns dos inúmeros fragmentos do templo sonhado por Modigliani, podemos concluir que esta encerra contudo dois aspectos fundamentais: não só estamos perante a mais aproximada visão da edificação que o artista planeava erguer, juntamente com as esculturas que criou; como temos a rara oportunidade de confirmar a capacidade que o livornês tinha de, por entre a insistência na imagem idealizada, conceder a

cada desenho pequenos detalhes ou características que o tornam único e por isso diferente de todos os outros.

Este templo da beleza, mesmo fragmentado, permite constatar um percurso fulcral de um artista que foi, através de uma “*teleologia do ser vivo*”⁷, um memorialista e um dos maiores humanistas do século XX.⁸

Anexos



Fig.1. Amedeo Modigliani na Cité Falguière, 1911-12. Paris, in Françoise Cachin e Ambrogio Ceroni 1972 106

⁷ In Alexandre Fradique Morujão 1983 9.

⁸ Este tema, que continuamos a investigar, encontra-se amplamente desenvolvido na nossa dissertação de Mestrado em História da Arte, a publicar pela Universidade do Porto: Susana Maria Loureiro Restier Grijó Poças 1998, *Amedeo Modigliani – O preciosismo do desenho e as cumplicidades lusas. 1884-1920*. Porto. – Portugal: Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 4 Volumes, 1000 pp. (todos os direitos reservados).



Fig.2. Amedeo Modigliani, Cabeça, 1911-12, Pedra calcária, 51 cm,
Coleção Gwendolyn Weiner, Forth Worth- Texas, in Osvaldo Patani 1992 39



Fig.3. Esculturas de A. Modigliani, fotografadas por Amadeu de Sousa Cardoso
no atelier da Cité Falguière, 1911. Paris, in Jeanne Modigliani 1961 68



Fig.4. *Escultura de A. Modigliani* fotografada por Amadeu de S. Cardoso no atelier da Cité Falguière, 1911. Paris, in Jeanne Modigliani 1961, Ilustração 69



Fig.5. *Escultura de A. Modigliani* fotografada por Amadeu de S. Cardoso no atelier da Cité Falguière, 1911. Paris, in Jeanne Modigliani 1961, Ilustração 70



Fig.6. *Escultura de A. Modigliani* fotografada por Amadeu de S. Cardoso no atelier da Cité Falguière, 1911.Paris, in Jeanne Modigliani 1961, Ilustração 71



Fig.7. Sala dos Cubistas no *X Salon d'Automne*. Paris / 1912, in Pierre Durieu 1995 25



Fig.8. *Amedeo Modigliani, Cariátide, vista de frente, mãos por trás da cabeça, 1911, Lápis preto s/papel, 42,8 x 26,4 cm, Antiga Colecção Paul Alexandre, in Noël Alexandre 1994 194*

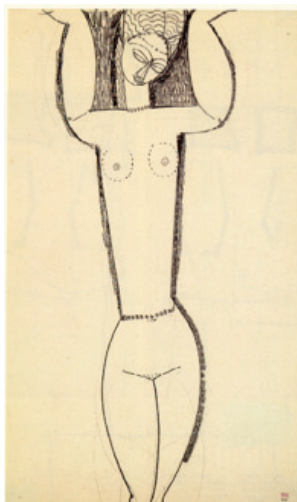


Fig.9. *Cariátide, vista de frente; colar e cinto de pérolas, 1911, Lápis preto s/papel, 42,9 x 26,5 cm, Antiga Colecção Paul Alexandre, in Noël Alexandre 1994 201*

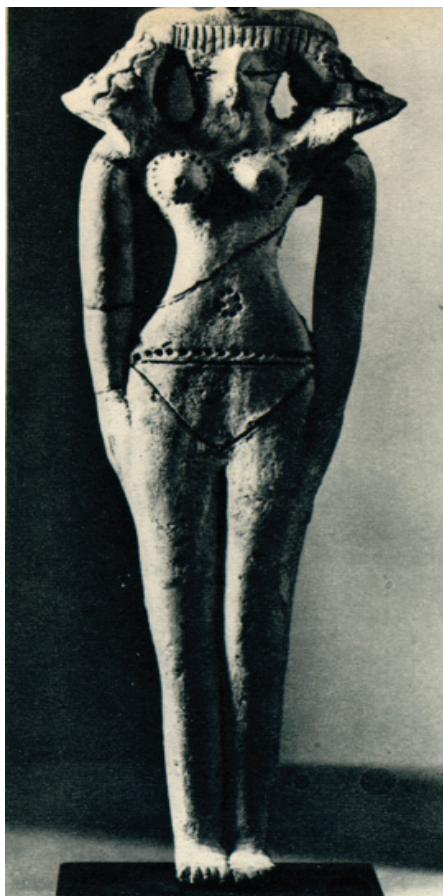


Fig.10. *Mulher nua*, *Época pré-helénica*, Museu do Louvre, Paris, in Mya Cinotti 1951 9



Fig.11. Amedeo Modigliani, *Cariátide sentada de pernas cruzadas sobre uma base de coluna*, velas acesas, 1911-12, Lápis s/papel, 42,8 x 26,5 cm, Antiga Coleção Paul Alexandre, in Noël Alexandre 1994 202



Fig.12. Amedeo Modigliani, *Nu feminino sentado sobre a perna esquerda, joelho direito levantado*, 1911-12, Lápis preto s/papel, 43 x 26,5, Antiga Coleção Paul Alexandre, in Noël Alexandre 1994 206



Fig.13. *Amedeo Modigliani, Cariátide vista da esquerda, ajoelhada no joelho direito sobre uma base de coluna*, 1912, Lápis preto s/papel, 42,7 x 26,5 cm, *Antiga Coleção Paul Alexandre*, in Noël Alexandre 1994 213



Fig.14. *Amedeo Modigliani, Nu feminino de perfil, braços dobrados; colar*, 1912-13, Lápis preto s/papel, 42,8 x 26,3 cm, *Antiga Coleção Paul Alexandre*, in Noël Alexandre 1994 221



Fig.15. *Amedeo Modigliani, Nu feminino em pé (perfil)* 1912-13, Pedra calcária, 162,8 x 33,2 x 29,6 cm, Australian National Gallery, Canberra, in Osvaldo Patani 1992 65



Fig.16. *Amedeo Modigliani, Cariátide masculino, mãos por trás da cabeça; capitel*, 1913-14, Lápis azul s/papel, 33,8 x 26,5 cm, Antiga Coleção Paul Alexandre, in Noël Alexandre 1994 216



Fig.17. *Amedeo Modigliani, Cariátide masculino, mãos atrás da cabeça*, 1913-14, Lápis azul s/papel, 33,8 x 26,5 cm, *Antiga Coleção Paul Alexandre*, in Noël Alexandre 1994 217



Fig.18. *Amedeo Modigliani, Nu masculino de perfil*, 1913-14, Lápis preto s/papel, 33,8 x 26,5 cm, *Antiga Coleção Paul Alexandre*, in Noël Alexandre 1994 219

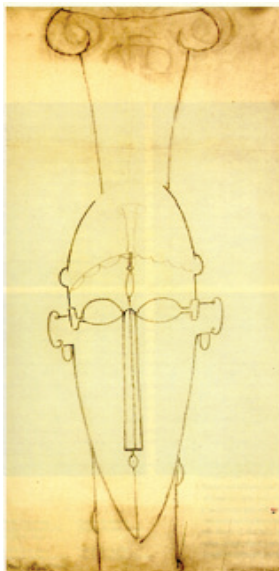


Fig.19. *Amedeo Modigliani, Cabeça, de frente, coroada, com capitel*, 1910-11, Lápis preto s/papel, 65 x 29 cm, *Antiga Colecção Paul Alexandre*, in Noël Alexandre 1994 242



Fig.20. *Amedeo Modigliani, Cabeça vista da esquerda*, 1912, Tinta misturada com pigmento branco s/papel quadriculado, 26,2 x 20,9 cm, *Antiga Colecção Paul Alexandre*, in Noël Alexandre 1994 256



Fig.21. *Amedeo Modigliani, Cabeça masculina e busto, de frente*, 1912-13, Lápis preto s/ papel, 42,7 x 26,5 cm, *Antiga Coleção Paul Alexandre*, in Noël Alexandre 1994 244



Fig.22. *Amedeo Modigliani, Cabeça masculina vista de perfil*, 1912-13, Lápis preto s/papel, 33,8 x 26,5 cm, *Antiga Coleção Paul Alexandre*, in Noël Alexandre 1994 245

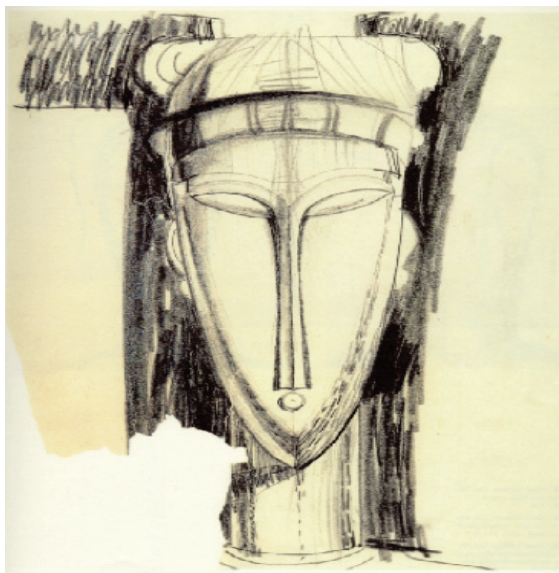


Fig.23. *Amedeo Modigliani, Cabeça, de frente, como suporte arquitetónico*, 1912-13, Lápis preto s/papel, 33,8 x 26,5 cm, *Antiga Colecção Paul Alexandre*, in Noël Alexandre 1994 247

Bibliografia

- Noël Alexandre (1994), *The Unknown Modigliani. Drawings from the Collection of Paul Alexandre*. Londres, Royal Academy of Arts / Fonds Mercator (Cat.).
- Françoise Cachin e Ambrogio Ceroni (1972), *Tout l'oeuvre peint de Modigliani*. Paris, Flammarion.
- Mya Cinotti (1951), *La femme nue dans la sculpture*. Paris, Éditions de Varenne.
- Pierre Durieu (1995), *Modigliani*. Paris, Éditions Hazan.
- Jeanne Modigliani (1961), *Modigliani sans légende*. Paris, Librairie Gründ.
- Jeanne Modigliani (1990), *Modigliani, une biographie*. Paris, Éditions Adam Biro.
- A. Fradique Morujão (1983), *Pintura e filosofia*. Coimbra.
- Osvaldo Patani (1992), *Amedeo Modigliani – Catalogo Generale. Sculture e disegni (1909-1914)*. Milão, Leonardo Editore.
- S. Grijó Poças (1998), *Amedeo Modigliani – O preciosismo do desenho e as cumplicidades lusas. 1884-1920*. Porto. – Portugal: Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 4 Volumes, 1000 p.
- J. Rykwert (1996), *The dancing column. On order in architecture*. Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra, The MIT Press.