

Autorretrato de Amedeo Modigliani do acervo do MAC USP à luz de sua história material¹

Tracing the material history of MAC USP's Self-Portrait by Amedeo Modigliani

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672019v27e11d1>

ANA GONÇALVES MAGALHÃES²

<https://orcid.org/0000-0002-2291-428X>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

MÁRCIA DE ALMEIDA RIZZUTTO³

<https://orcid.org/0000-0002-9779-0349>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

DALVA LÚCIA ARAÚJO DE FARIA⁴

<https://orcid.org/0000-0003-1889-6522>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

PEDRO HERZILIO OTTONI VIVIANI DE CAMPOS⁵

<https://orcid.org/0000-0003-0022-9289>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

RESUMO: Este artigo em duas partes (histórico e análise, seguida da parte de interpretação dos dados obtidos por técnicas analíticas) apresenta um estudo da obra *Autorretrato* (1919, óleo/tela, 100 x 65 cm) de Amedeo Modigliani, pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Através do cotejamento entre a documentação de procedência da obra, fontes críticas de abordagem da pintura de Modigliani, com as análises técnico-científicas físico-químicas e de imageamento, foi possível reavaliá-

1. Esta pesquisa foi realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), dentro do Projeto Temático "Coletar, Identificar, Processar, Difundir. O ciclo curatorial e a produção de conhecimento" (Processo nº 2017/07366-1).

2. Professora doutora da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP). Historiadora da arte, tendo atuado como coordenadora editorial da Fundação Bienal de São Paulo. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). E-mail: <amagalhaes@usp.br>

3. Professora do Instituto de Física da USP. Coordenadora do "Núcleo de Pesquisa de Física Aplicada ao Estudo do Patrimônio Artístico e Histórico" (NAP-FAEPAH), possui especial interesse em estudos de objetos do patrimônio cultural com análises não destrutivas com metodologias física e

química. (<<http://www.usp.br/faepah/>>). E-mail: <rizzutto@if.usp.br>.

4. Professora associada do Departamento de Química Fundamental do Instituto de Química da USP. Bacharel em Química, mestrado e doutorado em Química (Físico-Química) pela USP. E-mail: <dlafaria@iq.usp.br>.

5. Bacharel em Física pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), licenciado em Física pela Unicamp, Mestrado e doutorado em Física pela USP. E-mail: <pcampos@usp.br>.

la na articulação entre sua materialidade e sua composição, bem como lançar nova luz sobre sua recepção pela crítica dos anos 1950, quando ela chegou ao Brasil e circulou no contexto internacional por meio de publicações e exposições, já como parte de uma coleção brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Amedeo Modigliani. Pintura moderna. História técnica da arte. Técnicas analíticas

ABSTRACT: This two-part article (history and analysis, followed by the interpretation of data obtained via analytical techniques) is a study of Amedeo Modigliani's *Self-Portrait* (1919, oil/canvas, 100 x 65 cm²), which belongs to the Museu de Arte Contemporânea of the Universidade de São Paulo (MAC USP). By collating documentation on the work's provenance, critical sources regarding Modigliani's approach to painting, and technical-scientific (physicochemical and imaging) analyses, we were able to reassess it in light of the articulation between the work's materiality and composition. We also managed to throw new light on the work's critical reception in the 1950s, when it arrived in Brazil and received international exposure – at that time, already part of a Brazilian collection – by means of publications and exhibitions.

KEYWORDS: Amedeo Modigliani. Modern painting. Technical history of art. Analytical techniques

Amedeo Modigliani (1884-1920) é daqueles artistas do primeiro modernismo muito celebrados e popularizados na história da arte moderna. Tratado dentro do ambiente da Escola de Paris, sem ter aderido a nenhum “ismo” das duas primeiras décadas do século XX, o artista nascido no seio de uma família judaica de Livorno foi antes imortalizado em Paris, para depois conquistar a Itália. Apesar de sua fama póstuma, os autores dedicados ao estudo de sua vida e obra sempre enfatizaram sua miséria, assim como seu comportamento extremado e seus hábitos boêmios, que o levaram a ser designado como um “pintor maldito” desde muito cedo.⁶ Sua morte prematura, o suicídio de sua última mulher, a também pintora Jeanne Hébuterne (1898-1920), grávida, contribuíram para acentuar essa designação e transformá-lo em uma espécie de anti-herói modernista – o que, talvez, tenha lhe garantido enorme celebridade, os preços exorbitantes que suas obras vêm alcançando desde sempre no mercado internacional,⁷ e o imperativo de ter uma obra do artista em qualquer coleção de arte moderna.

A historiografia sobre sua vida e obra tem sido marcada por dois aspectos: narrativas de sua vida pessoal, em que os testemunhos daqueles que conviveram com Modigliani cumprem um papel seminal; e uma investigação constante de autenticação de suas obras.⁸ Outro elemento importante nessa historiografia é a ênfase nos estudos sobre seus retratos e seus nus femininos em pintura. Embora sejam de fato recorrentes em sua produção, esses gêneros parecem ser sempre tomados no diálogo necessário com a vida privada de Modigliani: seus amigos e suas relações intempestivas com as mulheres. Tende-se, de certa forma, a falar mais do personagem Modigliani do que de suas pinturas. Afinal, o que sabemos sobre o Modigliani pintor? E, mais particularmente, o que sabemos sobre seu *Autorretrato* (figura 1), hoje pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)?

Este artigo pretende lançar luz sobre o único autorretrato em pintura de Modigliani, a partir das análises técnico-científicas feitas entre 2017 e início de 2018, para que o MAC USP colaborasse com um novo estudo material do conjunto de sua obra, levado a cabo por ocasião da exposição “Modigliani”, na Tate Modern, em Londres.⁹ Além daquilo que se pode inferir com os resultados dessas análises, retomar-se-á a história de sua chegada ao Brasil. Ademais, pretende-se contribuir para uma análise de *Autorretrato* cotejando-o com outros retratos realizados pelo artista em seus últimos anos de vida, levando-se em consideração seu apreço por Cézanne retratista. Nesse sentido, os retratos de Leopold Zborowski, do próprio Modigliani, e *Madame Cézanne em vermelho*, do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), comparados ao *Autorretrato* de Modigliani, parecem contribuir para o entendimento que o ambiente do final dos anos 1940 e a década

6. Coquiott (1924, p. 104-105).

7. Cf. Pogrebin; Reyburn (2015). Trata-se da venda de seu “Nu deitado”, no Lote 8A, venda 3789 da Christie’s, em Nova York, em 9 de novembro de 2015, que atingiu preço recorde de valor diante de vendas anteriores de pinturas do artista.

8. Cf. Restellini (2002). Com relação ao problema de falsificação e atribuição de suas obras, isto se deve em grande medida à atuação do crítico e arquivista Christian Parisot. Cf. Cohen (2014). Durante décadas, Parisot havia se beneficiado de seu estreito contato com a única filha do artista, Jeanne Modigliani, recebendo dela plenos poderes para organização do fundo arquivístico de Modigliani e criando o Instituto Modigliani, em Roma (site: <www.istitutoamedeomodigliani.it>, hoje com sede em Spoleto). Há pelo menos três autores que se dedicaram a catalogar a obra do artista: Arthur Pfannstiel (1956), Ambrogio Ceroni (1965) e Osvaldo Patani (1991). Adotamos aqui a catalogação Patani, pois é o catálogo *raisonné* que o MAC USP tem em sua biblioteca. Para uma análise da evolução da catalogação geral da obra do artista. Fraquelli, Ireson & King (2018, p. 189-195).

9. Cf. Fraquelli & Ireson (2017) e Fraquelli, Ireson & King (2018). O projeto da Tate Modern pretendeu atualizar o primeiro estudo feito sobre a materialidade das obras de Modigliani, empreendido pelo laboratório de pesquisas dos museus da França, no início da década de 1980. Contensou & Marchesseau (1981, p. 20-47).

10. Caderno “Davos 1947” de Yolanda Penteado, Seção de Catalogação, MAC USP. O pequeno caderno de anotações é a principal fonte de descrição das aquisições que Francisco Matarazzo Sobrinho fez entre 1946 e 1947, na Itália e na França, para o núcleo inicial do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), antes mesmo de sua fundação, em julho de 1948. Para uma análise da aquisição do conjunto de pinturas italianas, cf. Magalhães (2016).

11. *Mostra di Modigliani – aprile maggio 1946* (1946, tavola 15).

12. Sobre Jones Netter (1867-1946), como um dos principais colecionadores de Modigliani da Paris dos anos 1920, Restellini (2002, p. 409-410). Sobre Riccardo Gualino (1879-1964) e sua coleção, cf. Gualino (2007), e o catálogo da exposição *Dagli ori antichi agli anni venti. Le collezioni di Riccardo Gualino* (1982). Está em curso a preparação de uma exposição em Turim, Itália, sobre a coleção Riccardo Gualino. Trata-se da exposição “The Collection of Riccardo Gualino, Entrepreneur and Patron, com curadoria de Annamaria Bava e Giorgina Bertolino, a ser realizada entre 12 de abril e 8 de setembro de 2019, nos Musei Reali de Turim.

13. O encontro entre Riccardo Gualino e o historiador da arte Lionello Venturi deu-se em 1918. Venturi (1926a) foi mais tarde responsável por organizar o primeiro e único catálogo da parte de arte da tradição da coleção Gualino. É importante observar que, no mesmo período, Venturi preparou e publicou seu livro *Il Gusto dei Primitivi* (Venturi, 1926b), no qual propõe

de 1950 tinha sobre sua obra – momento em que ele encontra abrigo em uma coleção brasileira, ao mesmo tempo em que circula em ao menos duas exposições internacionais de revisão de sua obra. Em primeiro lugar, então, será analisada sua chegada ao Brasil, para, depois, passar-se à sua análise, procurando fundamentá-la na comparação com as obras aqui propostas e sua história material e os resultados das técnicas analíticas, apresentadas ao final deste artigo.

PROCEDÊNCIA, ANÁLISE FORMAL E PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES DE *AUTORRETRATO*

Em junho de 1947, Yolanda Penteado escreve em seu diário de viagem à Europa: “Modigliani comprado Milão ganhei presente aniversário”.¹⁰ A referência era ao *Autorretrato*, de Amedeo Modigliani. A obra havia sido adquirida durante a primeira fase da campanha de compras que Francisco Matarazzo Sobrinho realizou para constituir o núcleo inicial do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). A ocasião veio por conta de uma exposição organizada pela Associação dos Amadores e Cultivadores das Artes Figurativas Contemporâneas de Milão (*Associazione fra gli Amatori e Cultori delle Arti Figurative Contemporanee*), dedicada à obra de Modigliani, e na qual seu *Autorretrato* foi exibido ao lado de outras 60 obras do artista.¹¹

Depois da morte de Modigliani, seu *Autorretrato* foi vendido por Leopold Zborowski ao colecionador Jones Netter, em Paris, que em seguida o vendeu para a prestigiosa coleção Riccardo Gualino, em Turim.¹² Investidor de enorme fortuna, tido como um *self made man* do mercado internacional de ações, inicialmente Gualino havia formado uma coleção de arte da tradição. Seu encontro com o crítico e historiador da arte Lionello Venturi (1885-1961) foi decisivo para transformar seu gosto e torná-lo um ávido colecionador de arte moderna.¹³ O *Autorretrato* havia sido, portanto, uma escolha de Venturi, num momento em que a crítica italiana começava a interessar-se pela obra de Modigliani.¹⁴ A dispersão da coleção de Gualino, depois de sua condenação por crimes de estelionato em 1929, fez com que a obra permanecesse em depósito em uma galeria milanesa, até ser adquirida por outro colecionador de arte moderna italiana do período: o industrial genovês Alberto della Ragione (1892-1973), que no segundo pós-guerra doou parte de suas coleções para a prefeitura de Florença.¹⁵ Antes de sua compra por della Ragione, *Autorretrato* teria sido oferecido para o Museu Cívico de Arte Moderna de Turim, que o rejeitou em 1937.¹⁶



Figura 1 – Amedeo Modigliani. *Autorretrato*. Fotografia com Luz Visível da obra. Acervo MAC USP. Imagem corrigida utilizando ColorChecker. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.

uma nova interpretação do conceito de gosto, que se baseava fundamentalmente na prática artística e nos meios técnicos artísticos. Ao mesmo tempo, Venturi foi talvez dos primeiros historiadores da arte de sua geração a articular a história da arte da tradição com a arte moderna. Sobre a proeminência de Venturi nas escolhas para Gualino, em especial na sua virada para o colecionismo de arte moderna, cf. <<https://bit.ly/2YwjKHi>>. Acesso em: 1 ago. 2019.

14. Venturi, de um lado, e o crítico e editor milanês Giovanni Scheiwiller (1889-1965), de outro, cumprem um papel fundamental na apresentação da obra de Modigliani ao meio artístico italiano, em plena era fascista. Se é sobretudo Scheiwiller que contribui para a disseminação de sua vida e obra no ambiente italiano (Rusconi, 2016; 2018), Venturi atuou como consultor de Gualino nas suas aquisições de arte moderna, tendo sido responsável direto pela escolha das obras adquiridas. Particularmente no caso de Modigliani, a sala especial dedicada à apresentação do conjunto de sua obra na Bienal de Veneza, curada pelo mesmo Lionello Venturi, contou em grande medida com obras da coleção Gualino, incluindo o *Autorretrato*. Mais adiante trataremos desta sala especial da Bienal de Veneza de 1930. Ver ainda Braun (2004, p.200).

15. A doação data de 1969, hoje pertencente ao Museo Novecento, em Florença (*site*: <<https://bit.ly/2ZjvIRF>>). Acesso em: 1 ago. 2019.

16. Cf. Patani (1991, cat. 348). A rejeição pode ter vindo no bojo das aproximações políticas

Autorretrato figurava na mostra retrospectiva do artista em Milão, em 1946, como pertencente a uma coleção privada de Biella. O público italiano havia tido oportunidade apenas uma vez de ver a obra, quando Modigliani recebeu uma sala especial na XVII Bienal de Veneza, em 1930, com texto de apresentação de Lionello Venturi.¹⁷ Sua aquisição por Matarazzo e seu despacho para o Brasil em junho de 1947 contribuíram para que *Autorretrato* fosse paulatinamente se tornando um ilustre desconhecido. Já na coleção Matarazzo, em São Paulo, foi emprestado para duas exposições fora do país, ao longo da década de 1950, sendo novamente exibido apenas em 1991.¹⁸ Sua exibição no ambiente internacional retomou destaque com a famosa retrospectiva de Modigliani no Museu do Luxemburgo, em Paris, em 2002,¹⁹ sem que nesse intervalo de tempo (entre o final da década de 1950 e início do século XXI) tivesse sido sequer reavaliada pela historiografia da arte internacional.

No caso do Brasil, embora sempre presente nas galerias do MAC USP,²⁰ nos anos 1950, *Autorretrato* foi visto entre nós quando Yolanda Penteado o emprestou para a exposição “A nova pintura francesa e seus mestres – de Manet a Picasso”, no MAM de São Paulo, em novembro de 1949, e durante a I Bienal de São Paulo, em 1951.

Pintado numa tela em formato *marine 40*,²¹ Modigliani se representa com a paleta em punho, sentado olhando para fora da tela. Somos levados a inferir que, diante de si, o artista tem seu cavalete sobre o qual repousa a tela em que pintará seu autorretrato.²² Sua figura e o plano de fundo são realizados em grandes superfícies sintéticas de cor. Há uma contraposição entre as formas ovaladas da cabeça e do tronco alongado da figura e o fundo com superfícies retangulares, que em tese comporiam uma parede do último ateliê de Modigliani, em Paris. Na reconstrução virtual de seu ateliê promovida pela exposição recente na Tate Modern, seu *Autorretrato* está disposto num cavalete que dá as costas para a porta de entrada do pequeno cômodo e coloca-se de frente para a parede do fundo do ateliê, onde começa o perfil das grandes janelas de vidro que tomam todo o lado esquerdo do cômodo. Uma pequena mesa redonda ao lado do cavalete sugere que talvez tenha sido ali que Modigliani apoiou um espelho para se observar enquanto se retratava. Isso se confirma pelo fato de o artista pintar sua mão direita com a paleta em punho, o que significaria que teria pintado com sua mão esquerda. Não há registro de que Modigliani fosse canhoto, portanto a hipótese de que temos uma representação especular da figura do artista é válida.

Mas é preciso reavaliar esse ponto de vista. Em primeiro lugar, mesmo que se considere que a parte esquerda do fundo, com dois retângulos em tons de azul-esverdeado, poderia corresponder à superfície das janelas, em contraste com a

parede (retângulo maior em ocre, ao fundo do lado direito), estaríamos falando da parede do fundo do ateliê, e não a do lado com as grandes janelas de vidro. A posição do artista com seu cavalete e da mesinha redonda seria, então, diferente da sugerida pelo ambiente virtual. Além disso, as imagens de reflectografia no infravermelho²³ revelam claramente um fino desenho compondo uma arcada na parte inferior do fundo ao lado esquerdo da composição (figura 2). Embora não tenha sido considerada pelo artista na representação final, isso aponta para duas hipóteses: é possível que Modigliani tenha iniciado ali outra composição e fez seu autorretrato por cima de algo apenas esboçado, ou não estava preocupado em representar o ambiente de seu ateliê. O fundo da composição seria, para ele, um experimento de superfícies de cor para contrapor a sua grande figura.

Esse é o caso de outros retratos feitos por Modigliani, entre 1918 e 1919. O mais evidente deles é *Retrato da mulher do artista, Jeanne Hébuterne*, de 1918, hoje no acervo do Norton Simon Museum, em Pasadena, Califórnia (figura 3). Também pintado em formato *marine 40*, e com praticamente a mesma paleta de cor de *Autorretrato*, é possível considerar esta versão do retrato de Jeanne Hébuterne quase como um par do de Modigliani. O artista também compõe a figura de sua mulher com formas ovaladas e curvas, sobrepondo-a a um fundo constituído de dois longos retângulos contrapostos: do lado esquerdo, o mesmo azul-esverdeado de *Autorretrato* e, do lado direito, um vermelho-bordô escuro, que se repete nas vestes da personagem e na cadeira na qual a figura está sentada – o mesmo vermelho do casaco que Modigliani usa para se representar.²⁴ E se há elementos reconhecíveis de seu ateliê, como a cadeira nos dois retratos, Modigliani parece ter feito um esforço para abstraí-lo, uma vez que fecha o enquadramento em ambos, reduzindo os objetos e elementos neles representados. As figuras sobrepostas a esses fundos bastante sintéticos adquirem um aspecto escultórico e hierático. Sobretudo em *Autorretrato*, o efeito de volume dado pelas formas ovaladas da figura é quebrado pelo achatamento do plano de fundo, tratado com grandes superfícies de cor transparente.

Outro aspecto a analisar é como Modigliani procedeu na execução de seu autorretrato. No imageamento com reflectografia no infravermelho, aparece um desenho subjacente muito delicado que o artista fez para conceber sua cabeça e sua fisionomia (figura 4). Essas linhas também acompanham a forma de seu tronco alongado e são enfatizadas com uma fina pincelada de tinta preta que acentua os contornos em toda a figura. Mas ao compararmos as imagens de reflectografia no infravermelho realizadas dos detalhes das mãos e da paleta, observamos que esses elementos não possuem desenhos subjacentes. Modigliani tratou de modo muito diferente sua cabeça em relação ao resto de sua figura,

entre Hitler e Mussolini e a publicação das chamadas Leis Raciais na Itália. Sendo Modigliani de origem judaica, sua obra seria motivo de condenações por degeneração. Para uma análise desse debate, cf. Braun (2004).

17. Cf. Venturi (1930).

18. Cf. Patani, op.cit. Retomaremos as duas exposições importantes da década de 1950 adiante.

19. Cf. Restellini, op. cit.

20. Considerando-se que a obra pertencia à coleção privada de Yolanda Penteado, nos acertos de seu divórcio com Matarazzo, *Autorretrato* só passou ao acervo do MAC USP em 1973, quando ainda em vida e apesar da prerrogativa de seu usufruto, Yolanda transfere as obras que haviam permanecido consigo ao Museu. Zanini teria a ocasião de exibir a obra de Modigliani na mostra em homenagem póstuma a Francisco Matarazzo Sobrinho, entre junho e julho de 1977.

21. Esse formato de tela (65 x 100 cm) era encontrado em lojas de materiais artísticos na França do período. Modigliani fez uso recorrente dele, utilizando-o para seus retratos, e não para marinhas – gênero de pintura pensado inicialmente para utilização desse formato. Modigliani, portanto, usa a tela na vertical, em vez de utilizá-la na horizontal. Fraquelli, Ireson & King (2018, p. 394-395).

22. A curadoria da exposição na Tate Modern, em 2017, confirma essa hipótese, sugerindo inclusive que esta teria sido das últimas obras pintadas pelo artista, portanto pouco antes de sua morte. Cf. o

ambiente virtual reconstituindo o ateliê do artista, concebido para a mostra na Tate: <<https://bit.ly/2tVVVVSX>>. Acesso em: 1 ago. 2019.

23. A fotografia de Reflectografia no Infravermelho (“*Infrared Reflectography – IRR*”) é uma técnica não destrutiva em que a imagem obtida pode revelar traços ou elementos escondidos. Mais detalhes podem ser obtidos na parte final deste artigo.

24. Cf. ao final deste artigo a tabela de pigmentos que puderam ser caracterizados por análise de XRF para a composição da paleta de Modigliani na realização da obra.

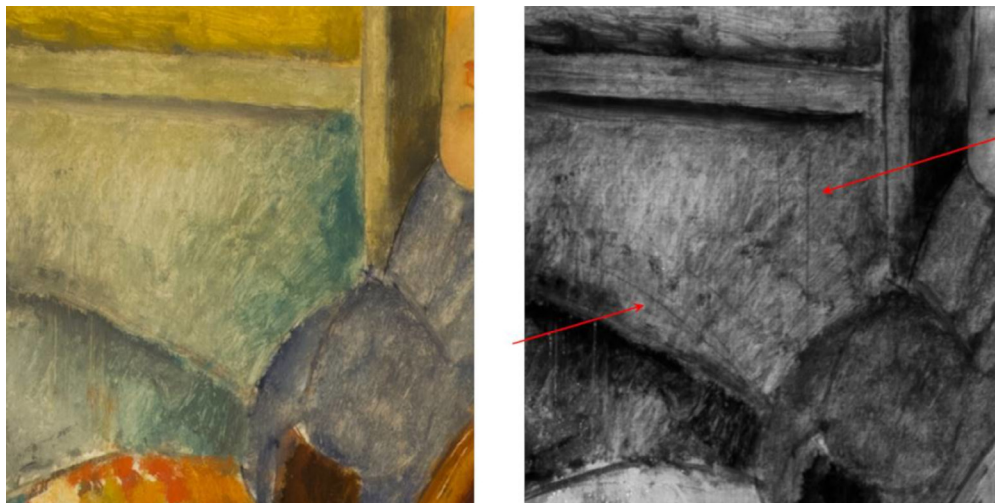


Figura 2 – Detalhe das imagens Visível (esquerda) e Reflectografia no infravermelho (direita) da região próxima ao rosto da obra *Autorretrato*, de Amedeo Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.



Figura 3 – Amedeo Modigliani, *Retrato da mulher do artista, Jeanne Hébuterne*, 1918. Acervo do Norton Simon Museum, Pasadena, Califórnia.

em especial suas mãos. A mão que segura a paleta, por exemplo, é feita com o fino pincel com tinta preta (figura 5), num gesto mais solto e menos preciso do que as finas linhas que acompanham os contornos do rosto. Sobre a presença da linha em *Autorretrato*, Lionello Venturi observava:

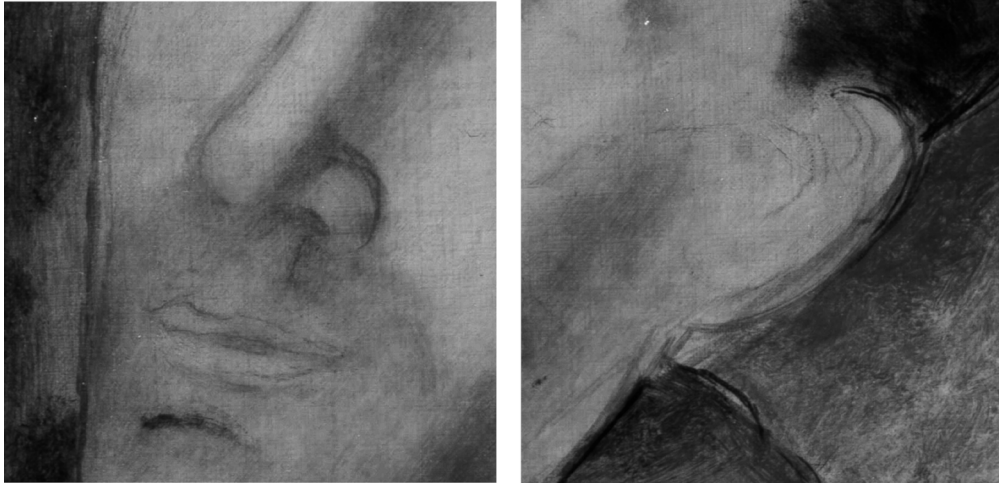


Figura 4 – Detalhe das imagens de reflectografia no infravermelho da região da boca, nariz e orelha da obra *Autorretrato*, de A. Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.



Figura 5 – Detalhe da imagem de reflectografia no infravermelho da mão com paleta, da obra *Autorretrato*, de A. Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.

25. Venturi (1930, p. 117). Tradução: “[...] Observem o autorretrato de 1919: permanecem massas e volumes tonais, mas neles se insinuou a linha para cumprir sua função de síntese. O pintor Mauroner contou-me que quando compartilhou um ateliê com Modigliani em Veneza, em 1905, seu amigo se atormentava na tentativa de alcançar a *linba*: não que Modigliani tomasse a linha como qualquer firmeza de contorno, ao invés disso, dava a esse conceito um puro valor espiritual, de síntese, de simplificação, de liberação do contingente, de paixão pelo essencial. Naquele momento em Veneza, a arte antiga e a antiga linha eram letras mortas para o artista. Em seguida, em Paris, as experiências se multiplicaram: a escultura negra, a escultura gótica francesa, os primitivos italianos (e particularmente, tudo indica que ele amava os Lorenzetti), a arte japonesa, El Greco, essas e outras vozes discordantes do passado se consolidaram nele: uma falava a seu ideal generoso, e outra ao seu sentido violento. Nenhuma destruiu o fundamento cézanniano do seu gosto, mas todas lhe deixaram uma marca; e assim Modigliani encontrou a relação entre a linha da sua imaginação que era síntese abstrata, e a linha de sua visão que foi síntese concreta”.

26. Fraquelli & Ireson, op. cit., p. 155.

27. Estas três versões estiveram em exposição recente, na mesma parede, na National Portrait Gallery, em Londres. Cf. Lewis, 2017. A exposição esteve em cartaz entre 26 de outubro de 2017 e 11 de novembro de 2018.

[...] Guardate l'autoritratto del 1919: permangono masse e volumi tonali, ma in essi si è insinuata la linea a compiere la sua funzione di sintesi. Mi ha detto il pittore Mauroner, che condivise col Modigliani lo studio a Venezia nel 1905, che allora il suo amico si tormentava per raggiungere la linea: non che per *linea* intendesse alcuna fermezza di contorno, anzi egli dava a quel termine un puro valore spirituale, di sintesi, di semplificazione, di liberazione dal contingente, di passione per l'essenziale. Allora a Venezia l'arte antica e l'antica linea gli erano lettera morta. In seguito, a Parigi, le esperienze si moltiplicarono: la scultura negra, la scultura gotica francese, i primitivi italiani (e particolarmente, a quanto pare, amava i Lorenzetti), l'arte giapponese, il Greco, queste ed altre voci discordanti del passato giunsero a lui: e l'una parlava al suo ideale generoso, e l'altra al suo senso violento. Nessuna distrusse il fondamento cézanniano del suo gusto, ma tutte vi lasciarono una impronta; e per esse Modigliani trovò il rapporto tra la linea della sua immaginazione ch'era sintesi astratta, e la linea della sua visione che fu sintesi concreta.²⁵

Nessa breve passagem sobre *Autorretrato*, além de indicar a presença da linha no contorno das massas da figura, Venturi propõe uma lista das possíveis referências do artista, mas que não deixaram com que ele se desvirtuasse da principal: a pintura de Paul Cézanne.

De fato, vários são os testemunhos de época que falam do interesse de Modigliani por *Menino com um colete vermelho*, de Cézanne (1888-90, óleo/tela, National Gallery of Art, Washington).²⁶ A curadoria da exposição na Tate Modern identificou um conjunto de retratos de Modigliani, sobretudo de seu período no sul da França (final da I Guerra Mundial), em que o artista teria quase se exercitado em variações em torno dessa obra de Cézanne. Se considerarmos o “impacto do Midi” na pintura de Modigliani em seus retratos posteriores, seu *Autorretrato* tem conexões importantes com os retratos de Cézanne, em particular as várias versões de *Madame Cézanne*. Atente-se em especial para as três versões de *Madame Cézanne* com seu vestido vermelho. As duas primeiras, pertencentes hoje, respectivamente, ao Art Institute of Chicago e ao Metropolitan Museum of Art de Nova York, datam de 1888-90. A terceira, datada de 1890-94, encontra-se hoje no acervo do MASP, em São Paulo (figura 6).²⁷ Comparada às versões anteriores, esta de fato passou por um processo de depuração da composição, em que Cézanne elimina por completo qualquer elemento reconhecível no plano de fundo e a figura de *Madame Cézanne* é disposta contra um fundo neutro, sem o encosto da poltrona, de forma que sua estrutura é construída por duas superfícies contrastantes de cor, isto é, seu vestido vermelho-bordô contra o fundo verde-azulado. A versão do MASP também é mais translúcida, com camadas mais finas de tinta, do que as anteriores.



Figura 6 – Paul Cézanne. *Madame Cézanne com seu vestido vermelho*, 1890-94. Acervo do MASP, São Paulo.

28. A obra pertenceu à coleção do poeta e escritor Joachim Gasquet, próximo a artistas como Cézanne e Van Gogh, e certamente conhecido de Modigliani. Gasquet era figura central no ambiente intelectual e artístico do Midi, onde Modigliani passou o ano de 1918.

29. Cf. as referências aos ensaios de Ambroise Vollard (1912) e Gustave Coquirot (1919) na ficha da obra disponível em: <<https://bit.ly/2ypAprO>>. Acesso em: 2 jan. 2019.

30. Ambas as técnicas espectroscópicas de Fluorescência de Raios X por Dispersão de Energia e Microscopia Raman serão mais detalhadas na última parte deste artigo.

31. Além dos resultados apresentados mais adiante neste artigo, cf. também Fraquelli, Ireson & King (2018, p. 407), principalmente em relação às comparações feitas entre *Autorretrato*, outro retrato de Jeanne Hébuterne do acervo do Metropolitan Museum of Art, e *Retrato de moça* (1918-19, óleo/tela, Yale University Art Gallery).

Ao fazer seu *autorretrato*, Modigliani parece experimentar as soluções de Cézanne para esta versão de Madame Cézanne, não só do ponto de vista da contraposição entre figura e fundo, mas também porque esta é acentuada por grandes superfícies de cores contrastantes (cores quentes *versus* cores frias). Em relação à versão do retrato de Madame Cézanne do MASP, seria produtivo oportunamente comparar a paleta de cores com a do *Autorretrato* de Modigliani, já que este parece trabalhar com a mesma gama tonal de Cézanne, além de tornar suas camadas de tinta mais translúcidas na tentativa de alcançar o efeito de transparência que vemos na pintura do artista francês.

É difícil saber se Modigliani teve a oportunidade de ver esta versão específica do retrato de Madame Cézanne,²⁸ mas a questão não seria tanto se o pintor livornês estudou este retrato específico de Cézanne, e sim como ele apreendeu o princípio ou procedimento geral de Cézanne na execução das várias versões de sua Madame Cézanne. Nesse sentido, entre o retrato hoje no acervo do Art Institute of Chicago, aquele pertencente ao acervo do Metropolitan Museum em Nova York, e a versão do MASP, Cézanne operou um processo de depuração dos elementos da composição e da paleta, que muito se assemelha às tentativas de Modigliani com seus retratos de Jeanne Hébuterne e com seu autorretrato, além de outros retratos de 1918-19. Além disso, as versões do retrato de Madame Cézanne eram muito comentadas pela crítica do período. No caso específico da versão que hoje está no Metropolitan Museum, ela participou da grande retrospectiva Cézanne no Salão do Outono de 1907, tendo sido objeto de menções e apreciações pela crítica dos anos 1910.²⁹

Sobre as cores empregadas por Modigliani, uma das perguntas feitas durante as análises técnico-científicas foi se a paleta que o pintor segura em seu autorretrato contém os mesmos pigmentos que a composição como um todo. De fato, as análises com Fluorescência de Raios X por Dispersão de Energia (ED-XRF) e Microscopia Raman³⁰ demonstram que sim, bem como demonstram que sua paleta é bastante econômica e comparável a outros retratos e obras realizados pelo artista.³¹ Isto significa que, tanto do ponto de vista da base de preparação da tela quanto dos pigmentos, Modigliani fez uso recorrente de poucos pigmentos. No caso de *Autorretrato*, ficou evidente também que o artista parece reutilizar o pincel para cores diferentes, uma vez que os espectros de ED-XRF mostram a presença de elementos que não são próprios de certos pigmentos, sugerindo traços remanescentes de outros pigmentos, isto é, de um pincel “sujo” ou do uso do mesmo pincel para aplicação de diferentes cores.

Ainda sobre a composição das tintas e preparação da tela, a tentativa de fazer as análises de micro-RAMAN tinha, em princípio, o objetivo de determinar

se o ligante dos pigmentos era óleo ou têmpera. Não foi possível chegar a uma conclusão nesse sentido, devido à espessa camada de verniz de damar aplicada sobre a superfície da pintura (figura 7).³² No entanto, foi através da análise de micro-RAMAN de uma das amostras que foi possível identificar a presença de azul da Prússia, que não havia sido detectado nas análises de ED-XRF, mas que é um pigmento recorrente em outras obras de Modigliani.

Outro retrato de Modigliani que parece corroborar com os procedimentos adotados por ele em seu *Autorretrato* é o retrato de Leopold Zborowski do acervo do MASP (figura 8).³³ A composição foi concebida do mesmo modo como Modigliani procedeu em relação ao seu autorretrato, e a outros retratos do período, em especial as versões em que retrata Jeanne Hébuterne.³⁴ Por um lado, é Camesasca quem sugere que a datação de 1919 para *Retrato de Leopold Zborowski* seja incorreta, justamente por causa do elemento da porta, ao fundo do lado direito da composição, que se repete numa das versões do retrato de Jeanne Hébuterne.³⁵ Por outro lado, a versão apenas do busto de Leopold Zborowski, hoje pertencente à Barnes Foundation, e datada de 1919, é muito próxima à versão do MASP, levando-se a considerar que a data da obra do MASP deva ser 1919.³⁶ Há, portanto, uma relação estreita entre as versões do retrato de Jeanne Hébuterne, os dois retratos mencionados de Leopold Zborowski e o *Autorretrato*, confirmando que esse conjunto de retratos tenha sido realizado entre 1918 e 1919. A recorrência, novamente, do formato *marine 40* em algumas versões do retrato de Jeanne Hébuterne, no de Leopold Zborowski do MASP, e no *Autorretrato*, bem como o tratamento da relação figura e fundo, e por fim a paleta do artista neles, parece indicar que eles constituem para Modigliani um mesmo problema de pintura. Nessa investigação, o artista pode ter sido levado a dialogar sobretudo com as versões do retrato de Madame Cézanne, em especial àquela que está hoje no acervo do MASP.

A comparação entre o Modigliani do MAC USP com os retratos de Leopold Zborowski e de Madame Cézanne do MASP pode ser reveladora do olhar que selecionou essas obras para esses acervos brasileiros e por qual visão da obra de Modigliani ele se orienta. No estudo inicial sobre as aquisições de Matarazzo para a criação do MAM de São Paulo, foi possível identificar, efetivamente, a atuação de dois intermediários: Pietro Maria Bardi e Margherita Sarfatti.³⁷ Considerando-se que tenha sido adquirido durante a exposição retrospectiva em homenagem ao artista, realizada em Milão em 1946, pode-se inferir que a intermediação da compra teria sido feita ainda por Bardi, o que também confirma as relações e gosto deste crítico.

32. *Autorretrato* passou por dois processos de reentelamento e um restauro (1983). A pintura foi feita sobre uma tela de trama mais fina, que foi posteriormente recortada nas bordas e colada (com cola de coelho) numa segunda tela. Esse tipo de técnica sugere que esse reentelamento tenha sido feito ainda na Itália. Além disso, a moldura da obra é a mesma na qual chegou ao Brasil. Cf. fotografia de *Autorretrato* exposto em “Modigliani Paintings, Drawings, Sculpture”, no MoMA, em Nova York, entre abril e junho de 1951, disponível em: <<https://mo.ma/2YrXepz>>. Acesso em: 1 ago. 2019. A moldura é a mesma que temos até hoje na obra. O restauro de 1983 fez essencialmente duas intervenções na obra: um segundo reentelamento (preservando chassi e moldura originais) e remoção da camada de verniz e aplicação do verniz de damar. Ver relatório de restauração de 22 de fevereiro de 1983, assinado pelo restaurador Thomas Christian Brixia, arquivo do laboratório de pintura e escultura, MAC USP. Ver ainda o relatório de C. Richard Johnson, Don Johnson e Robert Erdmann sobre o tipo de trama da tela do MAC USP, dentro do Thread Count Project da Rice University, nos Estados Unidos, solicitado pela Tate Modern dentro da investigação material da obra de Modigliani. Fraquelli, Ireson & King (2018, p. 186).

33. Há controvérsias na datação de “Retrato de Leopold Zborowski”. No catálogo geral do acervo do MASP, adota-se uma datação bem larga, 1916-19, que compreende praticamente todo o período de convivência de Modigliani com seu amigo e mecenas (cf. <<https://bit>



Figura 7 – Fluorescência Visível com Radiação Ultravioleta (UV) da obra *Autorretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.



Figura 8 – Amedeo Modigliani. *Retrato de Leopold Zborowski*. Acervo do MASP, São Paulo

ly/2MnCDjH>). Acesso em: 1 ago. 2019. Camesasca (1988, p. 272) o data entre 1916 e 1917 – portanto, logo da primeira fase de contato entre Zborowski e Modigliani e antes de sua estadia no Midi. Já Patani (1991, cat. 322), propõe a data de 1919, mesmo ano do *Autorretrato*. Restellini (2002, p. 370) corrobora com a datação de Patani. Fraquelli & Ireson (2017, p. 192) mantém a datação fornecida pelo MASP, de 1916 a 1919.

34. Além do retrato de Hébuterne do acervo do Norton Simon Museum, as versões atualmente pertencentes, respectivamente, ao Solomon Guggenheim Museum (Patani, 1991, cat. 229), à Barnes Foundation (Patani, 1991, cat. 274), ao Metropolitan Museum of Art (Patani, 1991, cat. 338), ao Ohara Museum of Art (Patani, 1991, cat. 340); e a uma versão quase como uma variação do retrato da Barnes Foundation, pertencente a uma coleção privada (Patani, 1991, cat. 276), trabalham sobre o mesmo princípio de contraposição figura e fundo, com este último concebido com grandes superfícies de cores translúcidas e contrastadas. Uma delas (Patani, 1991, cat. 276) é uma variação do retrato do Norton Simon Museum, com a mesma paleta de cores, inclusive. As versões da Barnes Foundation e sua variação em coleção privada são pintadas em formato *marine 40*, assim como o é também o *Retrato de Leopold Zborowski*, do MASP.

35. Cf. Camesasca, op. cit.

36. Patani (1991, cat. 321) e o site da Barnes Foundation: <<https://bit.ly/2YutXul>>. Acesso em: 1 ago. 2019.

Certamente Modigliani não teria sido uma escolha de Sarfatti, ou seus intermediários, que situava a obra de Modigliani na Escola de Paris e mais distante da noção de Novecento Italiano.³⁸ Sarfatti aproxima a obra do artista de Livorno àquela de seu conterrâneo da Escola de Paris, Chaïm Soutine.³⁹ Mesmo assim, sua apreciação da pintura de Modigliani conclui sugerindo que as linhas do artista vêm diretamente da linha *quattrocentesca*: “[...] Modigliani tiene en su pintura, y particularmente en sus dibujos, tenues como un hilo de seda, hierentes como el filo de la navaja, la precisión delicada y viva de los toscanos del *Quattrocento*, con la misma soberana pureza”⁴⁰ Ela vai, assim, na direção oposta à de Venturi, que em 1930, falava da linha de síntese do artista.⁴¹

Aproximar Modigliani da tradição italiana do *Quattrocento* foi uma estratégia adotada por certa crítica italiana na segunda metade da década de 1940, que teve uma reverberação em como o ambiente norte-americano recepcionou sua obra a partir da célebre exposição *Twentieth Century Italian Art*, organizada pelo MoMA em 1949. O mesmo James Thrall Soby que havia escrito sobre Modigliani para esse catálogo foi o curador e autor do texto do catálogo da exposição *Modigliani Paintings, Drawings, Sculptures*, também no MoMA entre abril e junho de 1951.⁴² Para ela, tanto o casal Matarazzo quanto o MASP emprestaram os Modigliani de suas respectivas coleções.⁴³ Com uma seleção de retratos e nus em pintura, desenhos e esculturas, Soby identifica nos nus a vinculação de Modigliani com a pintura moderna francesa.⁴⁴ Seus retratos, no entanto, teriam sido fruto de seu “maneirismo” e de sua raiz italiana tradicional. Assim, Soby (1951, p. 9) abre seu texto para o catálogo:

Of facts pertaining to Modigliani's career, none is more singular than that he should have been so direct an heir to the Renaissance and Mannerist painters of his native Italy. He was separated from them by generations of artists, fluent and important at first, dwindling to cautious provincialism in the century preceding his own.⁴⁵

Analisando a disposição das pinturas nas fotografias de registro da exposição, e ao contrário do que Venturi havia feito na sala especial do artista em 1930, os retratos de Modigliani são efetivamente dispostos como que compondo “the gallery of an era and of a world, the last real Bohemia”, nas palavras de Soby (1951, p.10), sem nenhum destaque feito ao seu *Autorretrato*.⁴⁶

O Brasil, no entanto, e apesar de suas aproximações ao ambiente norte-americano, colecionou apenas retratos em pintura de Modigliani. Entre 1951 e 1952, Bardi completou o conjunto de obras do artista, no MASP, com a aquisição

de mais cinco retratos, de momentos diferentes da carreira de Modigliani, dentre os quais se destaca *Retrato de Diego Rivera* (1916, óleo/papelão, 100 x 79 cm). Este é o retrato mais claramente próximo do contexto internacional parisiense, do chamado primitivismo e das primeiras experimentações do artista em Paris. Os demais, assim como *Retrato de Leopold Zborowski* e *Autorretrato*, entram na pesquisa pictórica do artista que se procurou analisar aqui, isto é, de uma clara aproximação à retratística de Cézanne.

De qualquer forma, *Autorretrato* não faz propriamente referência à tradição italiana. Isso está claro nos procedimentos que o artista adotou para sua execução e também na constituição da figura e de sua emenda com a cabeça. A cabeça de Modigliani é inclinada e parece pousar sobre seu tronco, como se o artista combinasse duas formas ovaladas, como visto acima. Com seus traços finos e alongados, ela poderia perfeitamente aludir às cabeças abstratizantes e reluzentes de Brâncusi, com quem Modigliani aprendeu a esculpir.

Se uma parcela da crítica do período construiu a imagem de Modigliani como um artista que havia “atualizado” a tradição artística de seu país, há outra crítica que procurou resgatar os aspectos de sua obra que o vincularam à Escola de Paris e a Cézanne, embasando-se sobretudo nas interpretações de Venturi. É o caso da resenha que Mário Pedrosa publicou no *Jornal do Brasil* em 29 de maio de 1958, da exposição retrospectiva da obra de Modigliani, organizada pela Galerie Charpentier, em Paris, e na qual *Autorretrato* foi exibido:

Na Galeria cheia de gente, mulheres elegantes, homens de chapéu caro, burgueses ricos e pequenos, burgueses sentimentais, a ‘posteridade’, enfim, lá está para glorificar o pintor sacrificado e enriquecer ainda mais os espertos marchands que, ao jogar na bolsa de valores artísticos, compraram na baixa para vender na alta, às custas da vida mesma que ora endeusam. Diante dos mais tristes e belos retratos e bustos de Modigliani, inclusive os vários autorretratos e retratos de sua Jeanne, os snoobs ricos e envelhecidos de sua geração, com os filhos exultavam. A burguesia descobria o gênio morto, com um trágico atraso.

Essas reflexões amargas nos vinham à mente, quando visitávamos a mostra. E, então, verificávamos que um novo equívoco estava surgindo ali mesmo: o que aquela gente admirava era a elegância, o maneirismo, certo que snoob aparente em várias daquelas obras. **O Modigliani, filho de Cézanne e dos fetiches negros, irmão mais moço de Brancusi**, com a beleza incomparável de sua assimetria de desenho, com o ritmo quase soluçante de sua linha, com suas sombras delicadas e moventes que chegavam para sustentar, de leve, a pureza nervosa dos contornos, **com a intransigência de sua simplificação formal, nascida nas fontes da arte moderna, isto é, em Cézanne, e nas fontes da arte eterna, isto é, nos fetiches negros, esse – poucos o viam [grifo do autor].**⁴⁷

37. Magalhães (2016, p. 67-69).

38. Sarfatti (1947, p. 136-137).

39. Ibid. Sarfatti inclusive parece sugerir uma aproximação entre eles por sua identidade cultural judaica. Sua linha de análise da obra de Modigliani é bem distinta da adotada por seu contemporâneo, Lionello Venturi, por exemplo, e por outros críticos, como o também italiano Giovanni Scheiwiller, ou mesmo do autor (anônimo) do texto de apresentação do catálogo da mostra Modigliani de 1946.

40. Ibid. Tradução: “Modigliani tem na sua pintura, e particularmente em seus desenhos, tênues como um fio de seda, ferinos como o fio da navalha, a precisão delicada e viva dos toscanos do *Quattrocento*, com a mesma soberana pureza”. Assim, ela enfatiza a ligação de Modigliani com a tradição clássica da arte, sugerindo aproximações entre ele e Botticelli.

41. Venturi (1930, p. 117) fala explicitamente na superação da linha dos antigos pelo artista: “Allora a Venezia l’arte antica e l’antica linea gli erano lettera morta” [Já em Veneza a arte antiga e a antiga linha lhe eram letras mortas].

42. Cf. Soby (1951).

43. No caso do MASP, o *Retrato de Leopold Sborowski*, que era o único que já havia sido adquirido (1950). Os demais são comprados para o Museu entre 1951 e 1952.

44. Soby, op. cit, p. 13-14, em que o crítico relaciona seus nus à *Olympia* de Manet.

45. Id., p. 9. Tradução: “Dos fatos sobre a carreira de Modigliani, nenhum é mais singular de que ele deveria ser um herdeiro direto dos pintores da Renascença e do Maneirismo de sua Itália natal. Ele fora separado deles por gerações de artistas, fluentes e importantes num primeiro momento, enfraquecendo-se a um provincianismo cauteloso no século que o precedeu”. Essa tomada de posição de Soby alinha-se com a de Margherita Sarfatti. Ambas, de certo modo, podem ser vistas como um reflexo do *soft power* italiano no segundo pós-guerra para reinserção da arte italiana no circuito internacional. Neste contexto, um artista como Modigliani tem um papel fundamental. Sua reabilitação depois da queda do fascismo era uma estratégia importante de reabilitação do ambiente artístico e cultural italiano no cenário internacional. Cf. Soby & Barr, 1949.

46. Soby, op. cit., p. 10. Tradução: “a galeria de uma era e de um mundo, a última verdadeira boemia”. As fotografias de registro da exposição podem ser vistas em: < <https://mo.ma/2y19bCH> >. Acesso em: 1 ago. 2019.

47. Cf. Pedrosa (1958).

Pedrosa acentua na pintura de Modigliani sua ligação com Cézanne, com Brâncusi e com a escultura africana. Seu argumento resgata o de Venturi, da sala especial da Bienal de Veneza em 1930, da “linha da síntese”, que Pedrosa chama aqui da “intransigência de sua simplificação formal”. Na matéria mesma de seu *Autorretrato*, Modigliani deixa entrever seu modo de trabalho com o desenho e o uso que faz de suas fontes, demonstrando assim que a crítica venturiana, retomada por Pedrosa, é aquela que olha e escrutina a pintura.

Nesse sentido, as técnicas analíticas foram fundamentais para o entendimento e a interpretação dos procedimentos de Modigliani. Elas corroboram a composição de seu *Autorretrato* a partir da linha desenhada a grafite, o reforço da linha em cor preta com um fino pincel, e o preenchimento com as cores *a posteriori*. O mesmo modo de executar a pintura, bem como a recorrência dos pigmentos utilizados e os padrões de formato de tela mais empregados pelo artista emergem em outros casos aqui analisados, bem como no projeto de pesquisa técnica das obras do artista empreendido pela Tate Modern, em 2017.

Além disso, elas foram preciosas para a comparação com o retrato de *Madame Cézanne*, de Paul Cézanne, do acervo do MASP. Há alguns elementos no modo de proceder de Cézanne que são muito próximos àqueles de Modigliani. Além do que foi analisado anteriormente, as finas camadas de aplicação dos pigmentos em Cézanne revelam, no plano de fundo, linhas verticais provavelmente feitas com grafite sob a pintura, que muito se assemelham ao modo como Modigliani desenha os arcos depois recobertos pelas camadas de pintura em seu *Autorretrato*. E embora não pareça desenhar a figura a grafite, Cézanne lança mão da cor preta aplicada com um pincel mais fino para enfatizar os contornos da figura. Um detalhe da mão direita de *Madame Cézanne* nos revela, por fim, um traçado mais esboçado na sua execução e duas manchas quase puras de cores – o que também parece remeter à maneira como Modigliani executa suas próprias mãos, ainda que mais atabalhoadamente do que Cézanne. Detalhes como esses, embora parcialmente visíveis a olho nu, puderam ser efetivamente comprovados e averiguados com as técnicas analíticas aqui empregadas.

A seguir, apresentam-se os resultados completos do estudo da paleta do artista e outros dados materiais identificados através das análises técnico-científicas realizadas. Nesta parte final, também há uma descrição das técnicas empregadas e que tipo de informação elas podem fornecer a respeito de uma pintura, como é o caso aqui.

TÉCNICAS ANALÍTICAS

Para este projeto foram realizadas metodologias de análise que envolvem técnicas de imageamento, Fluorescência de Raios X por Dispersão de Energia (ED-XRF) e Microscopia Raman na obra. Abaixo, há uma apresentação das técnicas utilizadas, com uma discussão final dos resultados levantados.

48. Color Checker é uma cartela que possui os valores de referências padrão para cada cor e deste modo permite aferir as cores reproduzidas em fotografias.

Análises por meio de imageamento

As técnicas por meio de imageamento são formas importantes de documentação, registro e estudo do patrimônio como fonte de informações fidedignas, resultando em um conjunto de dados característicos, exclusivos, e tornando-se documento da própria obra, principalmente para seu histórico de conservação e acompanhamento de eventuais intervenções de restauro.

Luz Visível – permite registrar a obra, a paleta cromática e detalhes estilísticos. O sistema utilizado consiste em uma câmera digital de alta resolução e diversas lentes, para reprodução legítima da obra, principalmente do registro das cores, utilizando uma tabela de cor (Color Checker)⁴⁸ com valores RGB (*Red*, *Green* e *Blue*) conhecidos.

Luz Rasante – Nesta técnica, utiliza-se luz tangencial projetada na obra com o objetivo de realçar características desta, como relevos, pinceladas, asperezas de superfície, etc.

Fotografia de Fluorescência Visível com Radiação de Ultravioleta (UV) – Técnica fotográfica em que é registrada a fluorescência de determinadas substâncias gerada pela radiação UV que incide na pintura. A emissão de fluorescência de uma determinada substância se dá em função da interação da radiação UV com os materiais existentes na obra, e desse modo é possível obter informações superficiais da camada pictórica, detectando anomalias na policromia, áreas retocadas, onde é difícil distinguir entre estas e a pintura original, e possíveis materiais utilizados pelo artista. Áreas de retoques, restaurações e intervenções recentes são visíveis pelas diferentes fluorescências que se apresentam sobre tons azulados diferentes. Se os vernizes que cobrem a obra são muito antigos e espessos, haverá uma fluorescência esverdeada que é produzida quando se projetam sobre eles os raios UV.

Reflectografia no Infravermelho (IRR) – A fotografia de reflectografia no infravermelho (IR) é uma técnica não destrutiva, na qual a imagem é obtida através de uma câmera digital (Osiris), que opera na faixa espectral de 900 a 1700 nm. A imagem observada resulta da conjunção dos fenômenos de reflexão, absorção e transmissão da camada superficial, revelando detalhes e traços escondidos. A visualização dos desenhos depende de dois aspectos: contraste e transparência.

O contraste está relacionado ao material utilizado no desenho e a refletividade com relação à base de preparação. A transparência está relacionada com a camada pictórica e depende da composição dos pigmentos. Quando o meio para desenhar é à base de carbono, sua absorção do infravermelho é alta e aumenta a diferença da refletividade com a base de preparação. Nesse caso, o desenho fica bem visível, mesmo que a capa pictórica seja pouco transparente.

Fluorescência de Raios X por Dispersão de Energia (ED-XRF)

A Fluorescência de Raios X (FRX ou XRF – *X-Ray Fluorescence*) por dispersão de energia é uma técnica de análise não destrutiva, que vem sendo muito utilizada para investigar e identificar os elementos químicos presentes nos materiais dos diferentes objetos do patrimônio histórico cultural. Para as análises aqui realizadas, utilizou-se um sistema portátil constituído por um tubo de raios X, de anodo de prata e um detector de raios X, semiconductor de Si-Drift, ambos da Amptek®.

Nesta análise, um feixe de raios X é utilizado para excitar os átomos dos materiais existentes no objeto em estudo. No processo de desexcitação, raios X característicos são emitidos pelos átomos existentes e estes são coletados pelo detector e processados para gerar espectros de raios X com os elementos químicos que podem ser identificados e quantificados caso seja necessário. Durante as medidas, o equipamento é posicionado próximo ao objeto sem tocá-lo, realizando, desse modo, análises não destrutivas (figura 9).

Microscopia Raman

A Microscopia Raman, que se fundamenta no espalhamento inelástico de luz, é uma técnica de caracterização molecular não invasiva e não destrutiva que,

adicionalmente, não requer contato físico com o objeto analisado: a análise é feita por um feixe de radiação *laser* de baixa potência focalizado através da objetiva de um microscópio em áreas de interesse extremamente pequenas (tipicamente de 1 a 4 μm^2). Isso faz com que seja possível também realizar análises em modo virtualmente não invasivo, ou seja, quando é necessária a coleta de amostra, mas em quantidades tão pequenas que não causam impacto estético ou físico no objeto em análise. Essas características da técnica fazem com que tenha posição de destaque dentre aquelas empregadas no estudo de bens culturais.

As análises foram feitas em Microscópio Raman Renishaw inVia Reflex (figura 10), usando *lasers* variados (532 nm, 632,8 nm e 785 nm) e detector CCD refrigerado termoeletricamente. Devido à impossibilidade de remoção da obra do ambiente do museu, foram coletados microfragmentos (de dimensões menores do que um terço de um fio de cabelo) de áreas selecionadas do quadro, empregando para isso agulhas hipodérmicas de pequeno diâmetro. Os fragmentos contendo pigmentos e corantes ficam aderidos à ponta da agulha que é colocada no estágio do Microscópio Raman (figura 10 e 11), permitindo que a análise não destrutiva seja realizada.

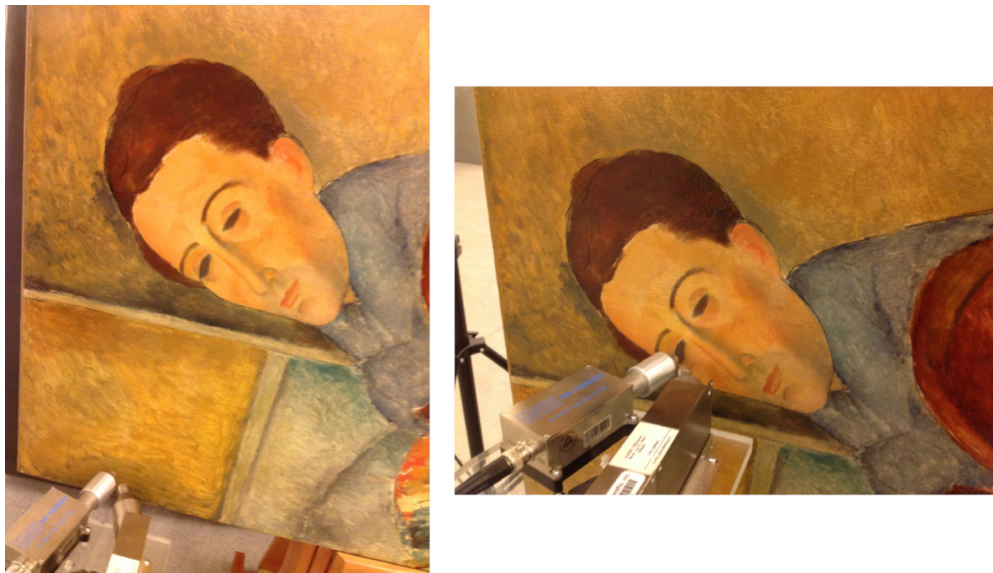


Figura 9 – Fotografia do sistema de ED-XRF sendo utilizado nas medidas dos pigmentos da obra *Auto-retrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.



Figura 10 – Microscópio Raman empregado nas análises Raman aqui reportadas. Foto dos autores.



Figura 11 – Amostra posicionada para obtenção de espectros Raman. Foto dos autores.

Imageamento

As medidas de imageamento realizadas com fotografias com luz visível, luz rasante, fluorescência visível com ultravioleta e reflectância no infravermelho trouxeram várias informações relativas a registro, estado de conservação e processo criativo de *Autorretrato* de Amedeo Modigliani. A fotografia com luz visível (figura 11) revela em detalhes a paleta de cores utilizada pelo artista, e o confronto de imagens feitas com luz visível, IRR, UV e rasante (figura 12) mostra detalhes dos traçados a lápis feitos pelo artista, bem como enfatizam os contornos das finas pinceladas de tinta preta, a camada espessa de verniz na luz UV e o pouco relevo existente nesta obra indicando uma fina camada de tinta.

A assinatura desta obra é muito semelhante à de *Madame Z* (1918, óleo sobre tela, 54 x 37,5 cm, Birmingham Museums Trust) e é uma assinatura com tinta mais espessa em relação à de *Le Petit Paysan* (1918 ca., óleo sobre tela, 100 x 64,5 cm, Tate Modern, Londres), e provavelmente o pigmento usado é à base de

cálcio (ver resultado de ED-XRF). Não se observaram alterações nas diferentes técnicas de imageamento aplicadas e que são exemplificadas na figura 13.

Percebe-se que há um grande contraste entre a cabeça e as mãos pintadas pelo artista. A cabeça é muito mais detalhada, com imagens de traços de grafite no rosto – nariz, boca, orelha – em comparação com as mãos, que apresentam traços mais soltos, sem grande precisão ou detalhamento (figuras 14, 15 e 16).

Observamos também a presença de um carimbo no verso da tela (em imagem macro da figura 17). o qual, após processamento da imagem, foi identificado como uma transferência de carimbo da alfândega francesa (outros detalhes estão ilegíveis). Podemos também observar a trama do tecido do verso, da tela usada para o reentelamento feito em 1983.

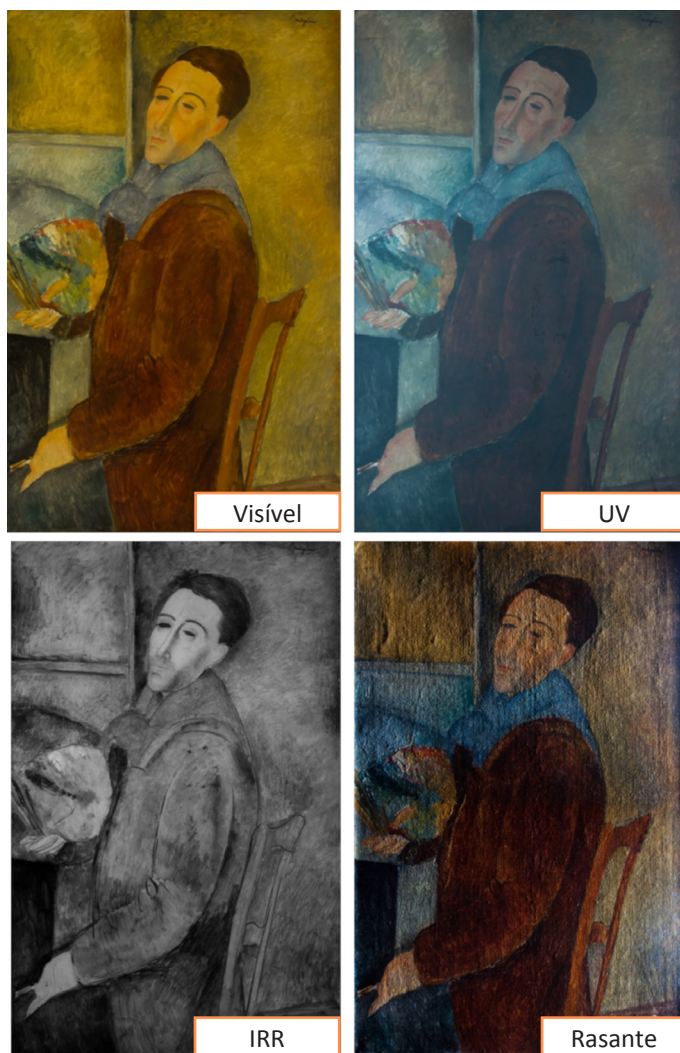


Figura 12 – Fotografias no sentido horário: Luz visível, ultravioleta, infravermelho e rasante da obra *Autorretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.



Figura 13 – Detalhe da assinatura nas fotografias no sentido horário: luz visível, infravermelho, ultravioleta e rasante da obra *Autoretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.

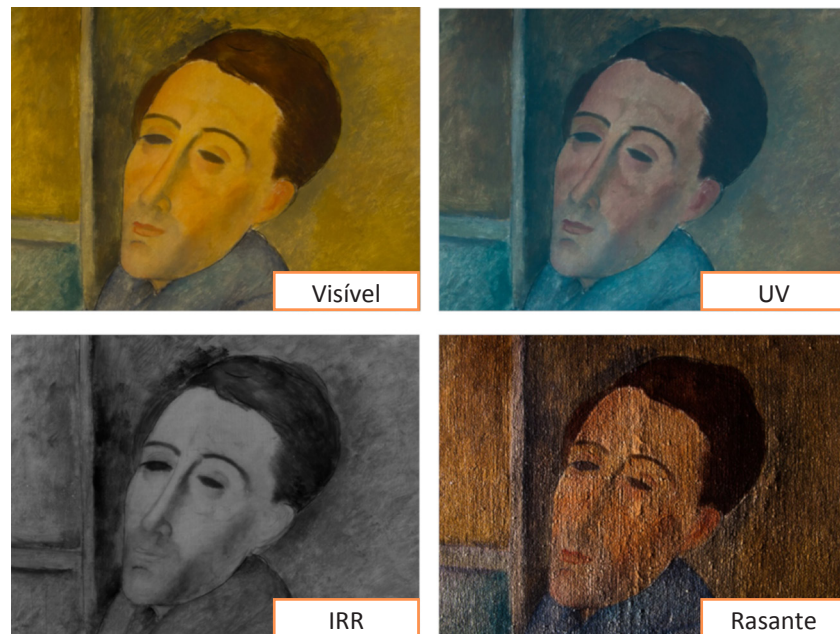


Figura 14 – Detalhe das imagens do rosto, sentido horário: luz visível, ultravioleta, infravermelho e rasante da obra *Autoretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.

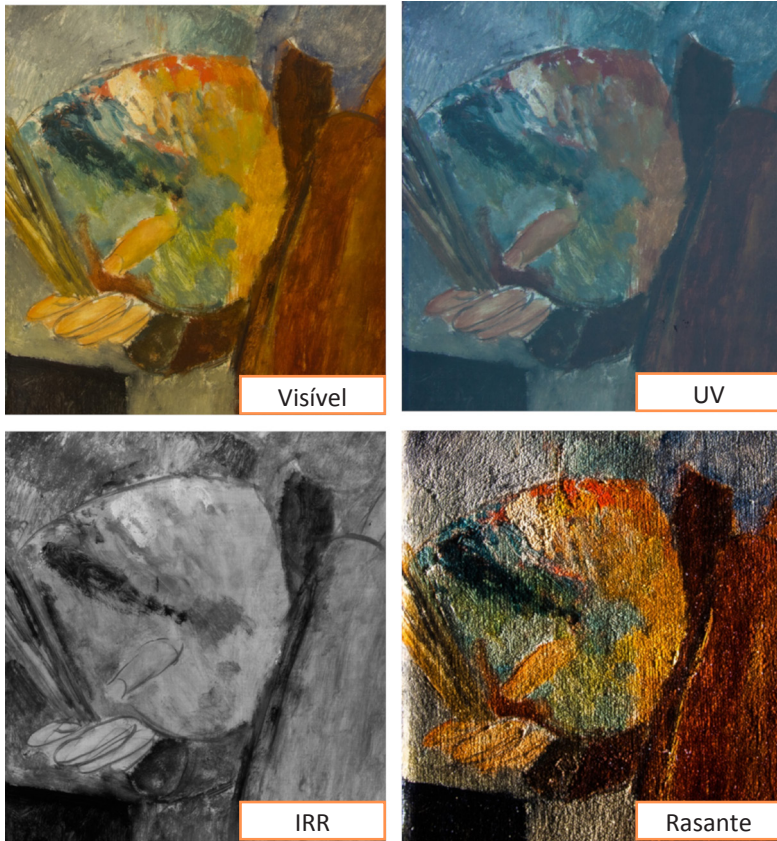


Figura 15 – Detalhe das imagens da mão com paleta, sentido horário: luz visível, ultravioleta, infravermelho e rasante da obra *Autorretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.



Figura 16 – Detalhe das imagens da mão esquerda, sentido horário: luz visível, ultravioleta, infravermelho e rasante da obra *Autorretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.



Figura 17 – Imagem processada de macrofotografia com luz visível do verso da obra com detalhe de um carimbo da alfândega francesa e da trama do tecido do verso. Obra: *Autorretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.

Fluorescência de Raios X por Dispersão de Energia (ED-XRF)

As medidas de ED-XRF com o equipamento portátil de fácil manuseio foram realizadas com condições experimentais de 30 kV de tensão e 10 uA de corrente no tubo de raios X, com 100 s por ponto irradiado. Foram realizadas medidas em um total de 67 pontos com colorações diferentes (figura 18).

Espectros típicos das medidas ED-XRF podem ser vistos na figura 19 para os pontos P62 (pigmento ocre, canto superior esquerdo) e P59 (pigmento preto, olho direito). Todos os espectros medidos indicam uma grande quantidade de chumbo e quantidades menores de elementos como cálcio (Ca), ferro (Fe), bário (Ba), cromo (Cr), zinco (Zn), mercúrio (Hg) e titânio (Ti) nos pontos de restauro (identificados pela fotografia com luz UV). A sistematização dos dados foi feita através das áreas de pico dos diferentes espectros e é apresentada com gráficos de barras (figura 20). Os pontos foram divididos nas cores: marrom, verde-escuro, verde-claro, verde-azulado, amarelo-esverdeado, ocre, cinza, amarelo (carnação), vermelho, branco, cinza e preto e nos três últimos pontos (borda da tela, tachinha de metal, verso da tela).



Figura 18 – Pontos medidos com a técnica de ED-XRF na obra *Autorretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP. Foto: Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; Márcia de Almeida Rizzutto.

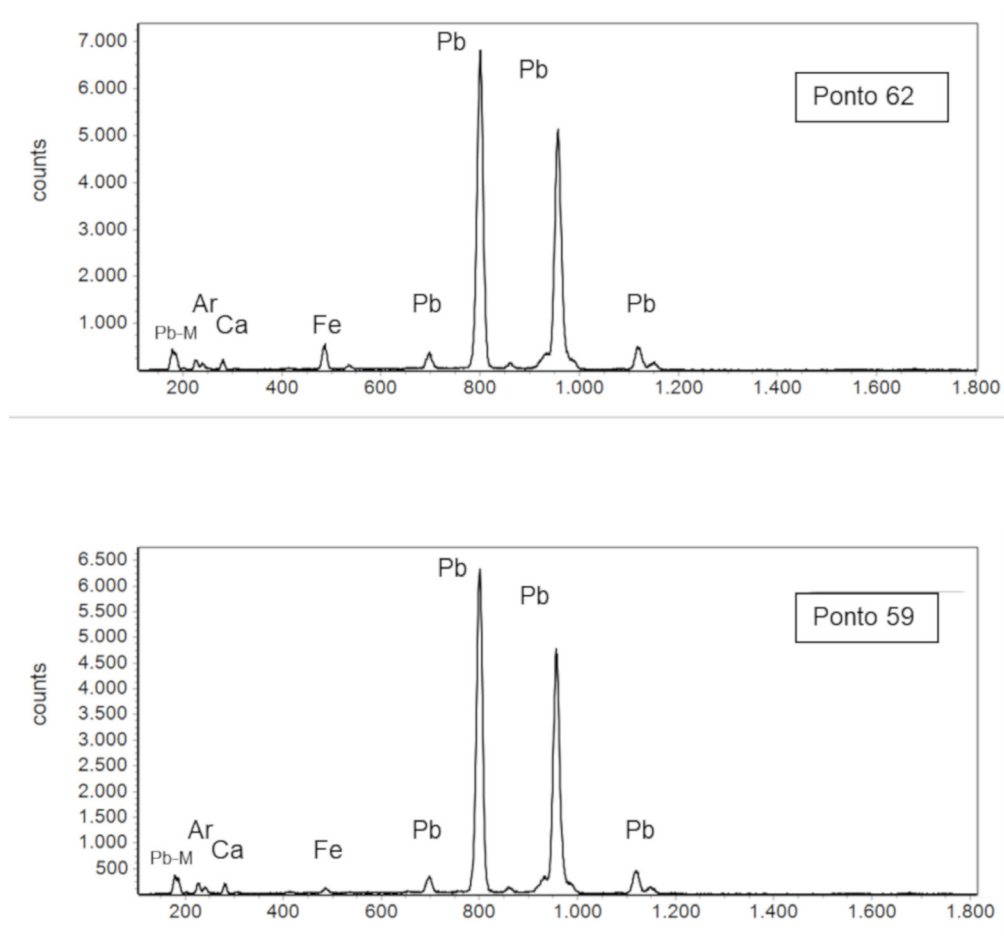


Figura 19 – Espectros típicos das medidas ED-XRF para os pontos P62 (pigmento ocre, canto superior esquerdo) e P59 (pigmento preto, olho direito). Obra: *Autorretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP.

No gráfico de barras para o elemento chumbo, percebe-se que este está distribuído sistematicamente em todos os pontos, sugerindo que este elemento está relacionado ao branco de chumbo usado para misturas e também em outros pigmentos. Infere-se assim que a base de preparação da tela teria sido, portanto, o branco de chumbo. O ponto P12 possui maior quantidade de chumbo, pois esse ponto se refere ao ponto identificado com falta de verniz. Os pontos que possuem menor quantidade de chumbo sugerem maior espessura da camada de tinta, como no caso da paleta pintada na tela, conforme os pontos P41 e P42. O ponto P65 não possui chumbo, pois confirma que a lateral (borda reforçada) não possui preparação de fundo de chumbo. O ponto P66 também não possui chumbo, pois

se refere à tachinha de cobre. A menor quantidade de chumbo no verso da tela P67 está relacionada à tela de reentelamento que não possui chumbo.

O elemento mercúrio está presente nos pontos marrons (P1, P2, P3, P4, P12), no ocre (P42) e nos vermelhos da paleta (P40 e mais intenso P41); e na boca e orelha (P60 e P61), nos pontos P37 e P38 (verde-escuro da paleta). A identificação desse elemento sugere o uso do pigmento *vermillion cinnabar* (HgS).

O ferro é o elemento usado principalmente nos marrons (P20, P8, P21, P29, P45, P54, P31), nos ocres (P63 e P64), nos vermelhos da cadeira (P22 e P24) e no ponto preto da cadeira (P5). A sugestão é que temos um pigmento à

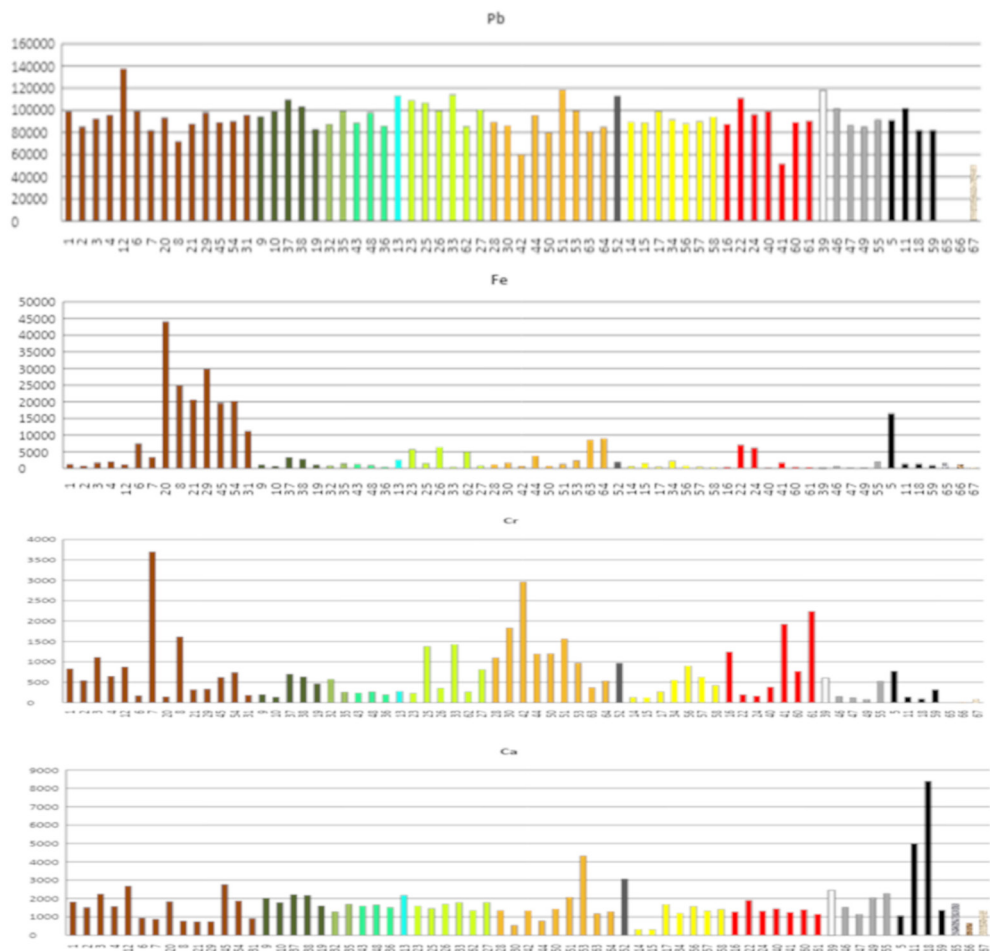


Figura 20 – Gráficos de barras das áreas obtidas nos espectros para os elementos chumbo, ferro, cromo e cálcio, respectivamente, detectados por ED-XRF, para a obra *Autorretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP.

49. Nos procedimentos de restauração contemporâneos, os conservadores usam materiais distintos dos originais para marcar as camadas de intervenção em uma obra – de modo que futuras gerações possam interpretar corretamente o que são os materiais originais constituintes de uma obra e o que são as intervenções de restauro.

base de ferro *haematite/mars red* (pigmento sintético do século 19) ou *ochre/goethite* (mineral). O cálcio está mais presente no ponto P52 (assinatura letra G), no ponto P53 acima da assinatura, no P11 (restauro) e no 18 (preto – sugestão de pigmento preto de osso). O elemento bário está presente nos pontos verde-escuro (P37 e P38) e nos marrons, ocre e vermelhos (P40 e P41) e nestes dois últimos vinculados ao mercúrio (talvez meio usado neste pigmento vermelho).

O elemento manganês está presente apenas nos pontos P20 e P21 que são os marrons da manga e do casaco. O elemento cromo está presente mais intensamente nos pontos P7 (marrom), P41 e 61 (vermelho) e P42 (ocre) sugerindo talvez a mistura com pigmentos à base de cromo, como o *chrome yellow* ou *zinc yellow*, e ainda o *chrome red*.

O elemento zinco possui maior quantidade nos pontos do canto inferior direito (P1, P2, P3, P4 e P12 – pontos marrons) e no canto superior direito (P50, P51 e P53 – pontos ocre), sugerindo pigmentos à base de zinco (*zinc yellow*). Deve-se observar ainda que há uma quantidade constante de zinco em todos os pontos medidos.

Finalmente, temos a identificação do elemento titânio apenas nos pontos P53 (ocre acima da assinatura na borda), P56 (carnação do rosto na mancha) e P11 (mancha escura na calça parte inferior perto da borda). Todos estes pontos foram identificados por UV e pela restauradora do MAC USP como pontos de restauro, evidenciando que o restauro foi feito com mistura à base de pigmentos de titânio (branco de titânio).⁴⁹

Microscopia Raman

Espectros Raman típicos dos colorantes encontrados são mostrados na figura 21. Como se trata de análise microscópica, pigmentos de diferentes colorações podem ser encontrados em amostras coletadas em áreas que não aparentavam essa diversidade, revelando a mistura de tintas ou as composições químicas específicas de cada tinta.

Vários pigmentos puderam ser identificados nas análises realizadas, como será detalhado a seguir.

Pigmentos brancos – Branco de chumbo – carbonato básico de chumbo (PbCO_3). PbO – foi encontrado em várias amostras. Esse pigmento teve uso intenso até o século XX e era empregado também na preparação de telas, como carga

em formulações de tintas e como secante em vernizes de acabamento. Branco de titânio (anatase, TiO_2), branco de zinco (óxido de zinco, ZnO) e litopone (mistura de sulfato de bário e sulfeto de zinco) não foram identificados, apesar de serem bons espalhadores de luz. Como visto anteriormente, a presença de zinco detectada por ED-XRF está provavelmente relacionada ao pigmento amarelo cromato de zinco (ZnCrO_4). Em alguns espectros, observa-se uma banda de baixa intensidade em 1.009 cm^{-1} , característica de sulfato de cálcio di-hidratado (gesso), o que pode explicar a detecção de cálcio por ED-XRF.

Pigmentos pretos – No caso dos pigmentos pretos, apenas carvão (carbono amorfo) foi encontrado, como demonstram as largas bandas D (1.330 cm^{-1}) e G (1.600 cm^{-1}) identificadas nos espectros de pigmentos com essa coloração e também em misturas com outros pigmentos observados em áreas de coloração mais escura na tela, como marrons. O pigmento de carbono amorfo pode ser preparado de várias formas e daí advém o fato do pigmento ter vários nomes, sendo um deles o preto de ossos. Nesse caso (e também com o negro de marfim), entretanto, é sempre observada a banda característica dos grupos fosfato que existem nas hidroxiapatitas (hidroxifosfato de cálcio carbonatado) dos ossos, e isso não foi observado, razão pela qual se pode descartar que se trate desse pigmento.

Pigmentos vermelhos – Quanto aos pigmentos vermelhos, foram inequivocamente identificados os pigmentos hematita (Fe_2O_3), vermelhão (HgS) e cromato básico de chumbo ($\text{PbCrO}_4 \cdot \text{PbO}$ que, dependendo da preparação do pigmento, sua coloração pode ser alaranjada também). Com muita frequência, tais pigmentos são usados misturados, ou seja, foram identificadas nos espectros bandas de vermelhão junto com cromato básico de chumbo e, considerando que a análise ocorre em nível micrométrico, isso significa a mistura íntima dos componentes, provavelmente na própria fabricação das tintas. Esses vermelhos também estão presentes em áreas marrons do quadro, misturados com o pigmento preto.

Pigmentos marrons – A análise de áreas de coloração marrom especificamente revelou uma mistura de vários pigmentos, como vermelhos, amarelos e laranja em mistura com o preto. Não foi encontrado pigmento à base de manganês, mas é importante destacar que a decisão de não proceder uma coleta extensiva de pigmentos da tela visando à sua preservação, aliada à característica microscópica da técnica, ao fato dos óxidos de manganês serem maus espalhadores de luz e à sua baixa concentração na tela, como revelado por ED-XRF (manganês foi encontrado em apenas alguns pontos em com baixa concentração), pode dificultar sua observação. Já sua detecção limitada a poucos pontos e sua baixa intensidade nos espectros ED-XRF levam ao questionamento sobre a significância de sua detecção na análise elementar.

Pigmentos azuis – Dois pigmentos azuis foram identificados, sendo que com frequência suas bandas aparecem juntas no espectro (mas com intensidades diferentes). Eles são o azul ultramar (ou ultramarino) e o azul da prússia; o azul ultramar consiste em uma matriz de aluminossilicato na qual estão aprisionados íons de enxofre (S_2^- e S_3^-), os quais são os responsáveis pela coloração do pigmento. Já o azul da prússia é sintético (início do século XVIII) e corresponde a hexacianoferrato de ferro (III).

Pigmentos amarelos – Foram empregados na confecção da tela cromato de zinco e cromato de chumbo, cujos espectros apresentam diferenças nítidas. Não foram observadas bandas características de goethita.

Pigmentos verdes – No caso de pigmentos verdes, trata-se de mistura de azul e amarelo, como pode ser visto na micrografia apresentada anteriormente. Nesse caso, o amarelo é constituído por cromatos e o azul por azul ultramar ou azul da Prússia.

Pigmentos laranja – Os pigmentos laranja encontrados eram constituídos por cromato básico de chumbo puro ou misturado com cromato de chumbo e vermelhão. O espectro Raman obtido da amostra 12 mostra claramente as bandas dessas três últimas substâncias em um mesmo espectro.

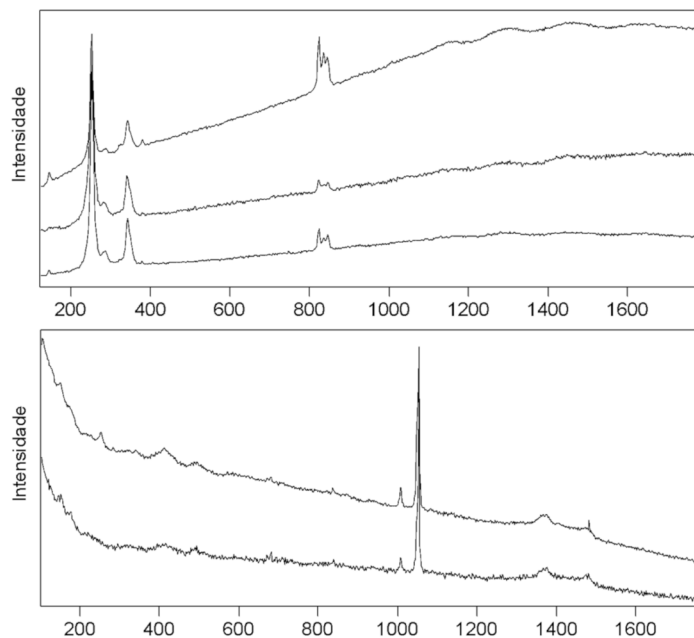


Figura 21 – Espectros Raman de pigmentos coletados da obra *Autorretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP.

A Tabela 1 apresenta e sumariza os elementos químicos e pigmentos encontrados nas amostras coletadas da pintura.

Tabela 1. Sumário dos elementos químicos e pigmentos encontrados nas medidas de ED-XRF e nas amostras coletadas e analisadas por espectroscopia Raman da obra *Autorretrato* de A. Modigliani. Acervo MAC USP.

COR	ELEMENTOS (XRF)	PIGMENTOS (RAMAN)	COMPOSIÇÃO QUÍMICA
Branco	Pb	Branco de chumbo	$(PbCO_3)_2 \cdot Pb(OH)_2$
Branco	-	Sulfato de cálcio di-hidratado	$CaSO_4 \cdot 2H_2O$
Ocre	Fe	-	-
Marrom	Fe	Mistura de óxido de ferro e carvão	$Fe_2O_3 + C$
Vermelho	Fe	Hematita	Fe_2O_3
Vermelho	Hg	Vermelhão	HgS
Preto	Ca	Carvão	C
Azul	-	Azul ultramar	$Na_8[Al_6Si_6O_{24}]S_n$
Azul	-	Azul da prússia	$Fe[Fe(CN)_6]$
Amarelo	Zn	Amarelo de zinco	$ZnCrO_4$
Amarelo	Cr	Amarelo de cromo	$PbCrO_4$
Laranja	-	Laranja de cromo	$PbCrO_4 \cdot PbO$
Misturas	Cr	Amarelo (<i>Chrome Yellow</i> ou <i>Zinc Yellow</i>) Vermelho (<i>Chrome Red</i>)	-

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises técnico-científicas realizadas por metodologias físicas e químicas em objetos de arte e do patrimônio cultural são de interesse de diferentes áreas, pois contribuem para uma abordagem interdisciplinar dos objetos culturais, levando em consideração suas características físicas e o que elas têm a elucidar sobre o processo criativo de um(a) artista, e em quais condições materiais ele(a) trabalhou para realizar suas obras. Esses estudos detalhados permitem também obter

informações sobre o estado de conservação e sobre as técnicas e cronologia de seu uso, já que, no caso aqui estudado, de pinturas de cavalete, essas análises permitem determinar a composição química dos materiais existentes, definindo com precisão a paleta de pigmentos utilizados, além de fornecer elementos para a identificação do período histórico da obra.

○ estudo desta obra de Modigliani, além de ter contribuído para o projeto maior de pesquisa sobre as técnicas do artista, permitiu que se determinasse com clareza sua paleta de cores, sua escolha de tecidos para as telas e sua preferência por determinados formatos de tela. Com relação principalmente ao estudo das cores, constituiu-se uma tabela de pigmentos mais utilizados por Modigliani, que coloca o pesquisador diante de novas perguntas: Modigliani comprava suas tintas prontas, em lojas de materiais artísticos? Tudo indica que sim. ○ que isso significa para um artista como ele, que teve uma vida muito austera, quase sem recursos? Seu reuso do pincel e dos mesmos pigmentos resultaram em um conjunto de obras que têm uma forte semelhança, como se fossem quase variações em torno de um mesmo tema. Se, de um lado, é possível analisar tal fenômeno como sintoma de seu estudo das obras de Cézanne, como proposto aqui, de outro, é possível imaginar que ele tivesse experimentado com outras cores e/ou pigmentos? Essas e outras perguntas abrem novas perspectivas de análise que vão para além do procedimento do artista, mas podem apontar para redes de sociabilidade que viabilizaram sua produção artística, bem como reavaliar a pintura ou um problema de pintura não só na sua dimensão formal, mas também o quanto seus aspectos formais são impactados pelos reais meios técnicos e materiais de um artista.

REFERÊNCIAS

LIVROS, ARTIGOS E TESES

BRAUN, Emily. “The Faces of Modigliani: Identity Politics Under Fascism”, in KLEIN, M. (org.). *Modigliani. Beyond the Myth*. Nova York: The Jewish Museum; Yale University Press, 2004, p. 24-41.

CAMESASCA, Ettore; BARDI, Pietro Maria (orgs.). *Trésors du Musée de São Paulo. De Manet à Picasso*. Milão: Mazzotta; Fondation Pierre Gianadda, 1988.

COHEN, Patricia. “A Modigliani? Who Says So?”. *The New York Times*, 2 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<https://nyti.ms/2GOrlSf>>. Acesso em: 1 ago. 2019.

CONTENSOU, Bernadette; MARCHESSEAU, Daniel. (orgs.). *Amedeo Modigliani*. Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1981.

COQUIOT, Gustave. *Des peintres maudits*. Paris: André Delpeuch, 1924.

DAGLI ORI ANTICHI AGLI ANNI VENTI. “Le collezioni di Riccardo Gualino”. Turim, Palazzo Madama – Galleria Sabauda, dezembro de 1982 a março de 1983. Milão: Electa, 1982.

FRAQUELLI, Simonetta; IRESO, Nancy; KING, Annette. “The Modigliani Technical Research Study”. *The Burlington Magazine*, CLX, março-maio, 2018, p. 181-195, 311-324, 394-399 e 400-407.

FRAQUELLI, Simonetta; IRESO, Nancy (orgs.). *Modigliani*. Londres: Tate Publishing, 2017.

GUALINO, Riccardo. *Frammenti di vita*. Turim: Aragno, 2007 (1a. edição, Milão, Mondadori, 1931).

LEWIS, Mary Tomkins. *Paul Cézanne. Painting People*. Londres: National Portrait Gallery Publications, 2017.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana do entreguerras no acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC USP/PRCEU, 2013.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.

MARQUES, Luiz (ed.). *Catalogue of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Italian Art*. São Paulo: Prêmio Editorial, 1998.

MOSTRA DI MODIGLIANI – APRILE MAGGIO 1946. Milão: Associazione fra gli amatori e i cultori delle arti figurative contemporanee/S.A. Alfieri & Lacroix, 1946.

PATANI, Osvaldo. *Amedeo Modigliani. Catalogo generali dipinti*. Milão: Leonardo Editore, 1991.

PEDROSA, Mário. “Modigliani em triunfo”. *Jornal do Brasil*, 29 de maio de 1958, 1o. caderno, p. 6.

POGREBIN, Robin; REYBURN, Scott. “With \$170.4 Million Sale at Auction, Modigliani Work Joins Rarefied Nine-Figure Club”. *The New York Times*, 9 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://nyti.ms/2SRjhod>>. Acesso em: 1 ago. 2019.

RESTELLINI, Marc (org.). *Modigliani, l'ange au visage grave*. Paris: Skira, 2002.

RUSCONI, Paolo. “Lettere su Modigliani: Enzo Maiolino e l'archivio di Giovanni Scheiwiller” In: LECCI, L (org.). *Modigliani, dal vero: testimonianze inedite e rare raccolte e annotate da Enzo Maiolino*. Gênova: De Ferrari, 2016, p. 149-157.

RUSCONI, Paolo. “Omaggio a Modigliani di Giovanni Scheiwiller. Celebrazione e culto dell'artista di Livorno” In: LECCI, L; VALENTI, P (orgs.). *Studi di Storia dell'Arte in ricordo di Franco Sborgi*. Gênova: Genova University Press, 2018, p. 603-609.

RUSCONI, Paolo. “Sulla redazione dell'Amedeo Modigliani di Giovanni Scheiwiller e il suo contesto”. *Studi di Memofonte*, vol. 20/2018 [no prelo].

SARFATTI, Margherita. *Espejo de la pintura actual*. Buenos Aires: Argos, 1947.

SOBY, James Thrall; BARR, Alfred (orgs.). *Twentieth Century Italian Art*. Nova York: MoMA, 1949.

SOBY, James Thrall. *Modigliani Paintings, Drawings, Sculptures* (10 de abril a 10 de junho de 1951). Nova York: The Museum of Modern Art, 1951.

VENTURI, Lionello. *La collezione Gualino*. Volume primo. Turim, Roma: Bestetti; Tumminelli, 1926a.

VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bolonha: Zanichelli, 1926b.

VENTURI, Lionello. “Mostra individuale di Amedeo Modigliani, sala 31”. In: Cat. exp. *Catalogo illustrato della XVII Esposizione Biennale di Venezia*. Venezia, 1930, p. 116-121.

Artigo apresentado em 16/9/2018. Aprovado em 8/2/2019.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License