

**Retrato e autorretrato:
uma crítica da imagem nas artes visuais**

*Portrait and self-portrait:
a critique of the image in the visual arts*

Rogério Tubias SCHRAIBER¹
Reinilda de Fátima Berguenmayer MINUZZI²

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar criticamente a imagem nas artes visuais por meio dos retratos Mona Lisa, de Leonardo da Vinci (1503-1506), e Mona Lisa (2021), de Kika Costa, a partir do crítico de arte Gaudêncio Fidelis (2021), e dos autorretratos Manteau Rouge (1923) e Autorretrato I (1925), ambos de Tarsila do Amaral, segundo as críticas de Tadeu Chiarelli (2021). Estabeleceu-se uma comparação entre os retratos de Da Vinci e Costa, e dos autorretratos de Tarsila com outras obras da História da Arte. As análises e comparações levam ao entendimento, entre outros aspectos, de que quando um/a artista realiza um rompimento abrupto com as regras de sua época isso provoca o surgimento de uma obra atemporal, transgredindo convenções estabelecidas.

Palavras-chave: Crítica de arte. Retrato. Autorretrato. Artista.

Abstract

This article aims to critically analyze the image in the visual arts through the portraits Mona Lisa, by Leonardo da Vinci (1503-1506), and Mona Lisa (2021), by Kika Costa, based on the art critic Gaudêncio Fidelis (2021), and the self-portraits Manteau Rouge (1923) and Self-portrait I (1925), both by Tarsila do Amaral, according to the criticisms of Tadeu Chiarelli (2021). A comparison was made between the portraits of Da Vinci and Costa, and the self-portraits of Tarsila with other works in the History of Art. The analyzes and comparisons lead to the understanding, among other aspects, that when an artist makes an abrupt break with the rules of his/her time, this causes the emergence of a timeless work, transgressing established conventions.

Keywords: Art Criticism. Portrait. Self portrait. Artist.

¹ Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria. Membro do GAD - Grupo de Pesquisa Arte e Design/CNPq-UFSM). E-mail: rgartt@gmail.com

² Doutora em Engenharia de Produção/Gestão do Design pela Universidade Federal de Santa Catarina (2006). Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, RS. Líder do Grupo de Pesquisa Arte e Design CNPq-UFSM. E-mail: reinilda.minuzzi@ufsm.com

Introdução

Os gêneros retrato e autorretrato sempre estiveram presentes ao longo dos diversos períodos da História da Arte, em cada qual com suas características, ou até mesmo, apresentando-se de modo mais atemporal para a época em que foram pintados. Como exemplos dessas obras atemporais temos o famoso retrato da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, e os autorretratos da artista brasileira Tarsila do Amaral, sobre as quais realizamos uma breve análise crítica. Embora se trate de obras já conhecidas da História da Arte, o enfoque que daremos é voltado para uma crítica contemporânea, justamente, em função da atemporalidade dessas imagens

Primeiramente, apontamos alguns conceitos iniciais acerca da crítica de arte embasados em Argan (1995) e Mammì (2012). Em seguida, apresentamos uma análise de cunho avaliativo-crítico embasada em textos de dois críticos de arte. O primeiro trata-se de Gaudêncio Fidelis (2021), quando discute sobre as obras Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, e Mona Lisa, de Kika Costa, artista ceramista de Porto Alegre/RS. O segundo crítico abordado é Tadeu Chiarelli (2021), o qual faz uma análise intitulada ‘Os autorretratos de Tarsila, parte II: a imagem “Achiropita”’, publicada em 2021, no site ‘arte!brasileiros’, sobre as obras Autorretrato Manteau Rouge e Autorretrato I, ambos de Tarsila do Amaral.

Após o diálogo com as argumentações de Fidelis (2021) e Chiarelli (2021), sobre as respectivas obras, enfatizamos, nas considerações finais, alguns aspectos mais relevantes na crítica de arte como: o papel de mediação feito pela crítica entre o público e a arte, a aproximação entre o crítico e o artista, a equivalência fisionômica das/os modelos retratadas/os e a superação de regras como condição para o desenvolvimento de uma obra atemporal.

Sobre a crítica de arte: algumas considerações

Em dado momento na história, depois de muitas obras de arte produzidas, sentiu-se a necessidade de analisá-las, interpretando-as e registrando tudo em escritos e/ou publicações. Surge, então, conforme o crítico de arte Giulio Carlo Argan (1995, p. 127), a crítica de arte como uma disciplina autônoma e especializada, que opera com

metodologias próprias, tendo como finalidade a interpretação e avaliação das obras de arte, as quais sempre foram objetos de juízos de valor e constituintes do patrimônio cultural.

Graças à crítica, hoje, nos deparamos com inúmeras publicações que podem mediar o entendimento, ou a mensagem, entre os fruidores (o público) e a arte produzida ao longo do tempo. Para o referido crítico:

O fato de, na situação atual da cultura, a crítica ser necessária à produção e afirmação da arte, legitima a hipótese de uma espécie de caráter inacabado ou, pelo menos, de uma comunicabilidade não imediata da obra de arte: a crítica desempenharia assim uma função mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público (ARGAN, 1995, p. 128).

Essa mediação que se coloca como uma ponte, fazendo a ligação entre o público e a arte, é o que acreditamos ser uma das funções mais significativas da crítica de arte, justamente, pelo fato de preencher esse vazio com conhecimento que parte da avaliação da arte. Dado ao alto grau de complexidade de várias obras, muitas vezes, acima da capacidade de interpretação do público, a crítica pretende preencher essa lacuna, clarificando alguma mensagem.

Ainda, de acordo com o crítico supracitado, é certo que a necessidade da crítica de arte depende do contexto de crise da arte contemporânea, da sua dificuldade de integração no sistema cultural e da sua ruptura com outras atividades sociais. Ademais, a função da crítica contemporânea é mostrar que aquilo que é feito como arte é verdadeiramente arte e, por isso, está associado a outras atividades que não são nem artísticas nem estéticas. Complementa, também, assegurando que se a crítica é uma ponte entre a esfera da arte e a esfera social, essa ponte parte da artística para a social, sendo a crítica considerada um prolongamento por meio do qual a arte procura atingir a sociedade.

Mammì (2012, p. 19) se refere à crítica de arte dizendo que, se a arte recusa qualquer tipo de relação com o mundo ou se procura uma identificação total com o mundo, a arte perde sua razão de ser e que a crise da crítica implicaria, então, em uma crise da relação da arte com o mundo. Já para Argan (1995, p. 132) “desde a origem a crítica de arte é averiguação do caráter artístico da obra de arte” e tende a orientar o gosto, no sentido de criar condições mais favoráveis à afirmação da tendência artística, considerada capaz de dar os melhores resultados. No entanto, atualmente, como colocado

por Mammì (2012), o papel do crítico, ou do curador, algumas vezes, adquire mais destaque do que o do próprio artista, o que na época de Argan não acontecia.

Seguindo o pensamento de Argan (1995), o crítico é quem está mais próximo do artista, e a crítica é o sistema pelo qual a sociedade faz uso da energia criativa da arte. Ademais, o referido crítico afirma que “o objetivo da crítica é o de estabelecer que tipo de cultura é feita própria e exclusivamente com a arte, ou seja, a estrutura de uma cultura especificamente artística” (ARGAN, 1995, p.151). Mediante isso, Mammì (2012), afirma que para Argan não parece haver uma essência do objeto artístico, mas sim uma função, ou um valor, da arte dentro de um sistema de valores e, por isso, não se separa a arte da história, nem a obra de arte da atribuição de valor estético.

Após essa conceituação acerca do que vem a ser a crítica de arte, analisaremos, na seção seguinte, as obras *Mona Lisa* (1503-1506) - de Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (2021) - de Kika Costa, e as obras *Autorretrato Manteau Rouge* (1923) e *Autorretrato I* (1924), ambas de Tarsila do Amaral.

Apontamentos crítico-avaliativos nas ‘Mona Lisas’

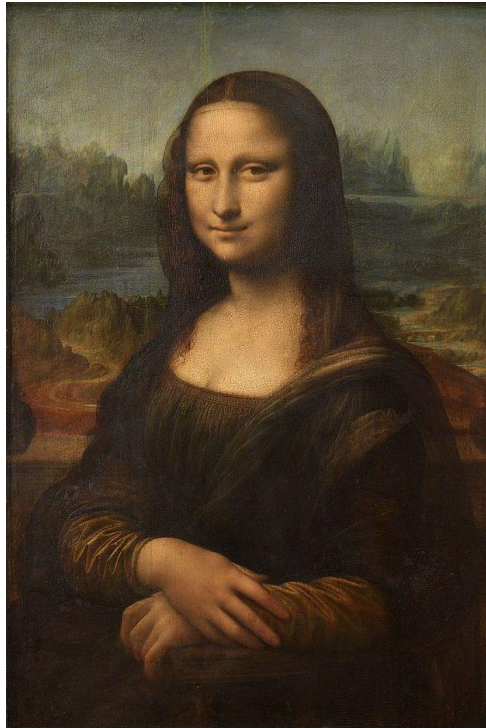
Iniciamos a análise crítica com a obra *Mona Lisa* (Figura 01), de Leonardo da Vinci, para a qual nos servimos das análises de Fidelis (2021) que afirma que, nessa obra, o artista

subverteu todas as regras do retrato renascentista da época, pintando a modelo destituída de poses capazes de identificar seu *status* social, além de suprimir o recorrente “ambientalismo” (tipicamente renascentista) ao substituí-lo por uma paisagem que podemos considerar alienista de seu próprio tempo (FIDELIS, 2021, p. 7).

Da Vinci, por algum motivo desconhecido, não pretendeu revelar tudo sobre o real contexto social da modelo retratada e, ainda, colocou-a em um cenário de aspecto atemporal para as convenções da pintura da época. Ademais, o enigmático sorriso da *Mona Lisa*, codificado e ambíguo, transformou-se em tema de estudo frequente. Outra característica que intriga é o seu olhar direto para o espectador. Juntos, sorriso e olhar, parecem ironizar algo que *Mona Lisa* “vê” em quem a contempla. Tudo isso organizado e associado ao idealismo clássico em uma composição piramidal, em que a base da

pirâmide é formada pelos seus braços, cujos cotovelos convergem em linhas diagonais até o topo da cabeça, fechando a forma triangular.

Figura 1: Mona Lisa (1503/1506) - Leonardo da Vinci



Fonte: <<https://resumodelivro.wordpress.com/2020/11/24/leonardo-da-vinci-101/>>

Como afirma Fidelis (2021), Leonardo da Vinci ignora a relação “figura/semelhança”, ou seja, a semelhança entre a modelo e a equivalência representacional da sua fisionomia na pintura. Isso porque se acredita que a retratada, Lisa di Antonio Maria Gheradini, era esposa de Francesco Del Giocondo, um mercador de família nobre de Florença e, portanto, também seria uma mulher nobre com seus adornos, jóias e roupas elegantes. Mas o artista subverte tais características ao substituir os indicativos dessa riqueza por uma simplicidade no modo como a modelo está vestida no retrato e, também, por idealizar as suas feições, transformando-a em alguém que, muito provavelmente, não corresponde à real fisionomia de Lisa di Antonio. A esse respeito, entendemos que:

A escolha do artista será sempre, inevitavelmente, unívoca e parcial, condicionada pelas suas preferências de gosto, tendo como finalidade a obra que está a realizar; mas a crítica, notando defeitos e limites que, na realidade, são caracteres distintivos, reassocia o que é próprio de cada artista à ideia global de arte, que é resultado de todas as maneiras artísticas e engloba todos os caracteres, mesmo que sejam contraditórios entre si (ARGAN, 1995, p. 135).

Mediante isso, o artista, com suas preferências de gosto, possui sempre o domínio do que e como fazer em sua obra, e isso é uma decisão inteiramente sua. Depois é que vem a função da crítica que trata de estabelecer relação e sentido entre aquilo que o artista criou, e que é específico da sua obra, com a arte de um modo geral, ainda que nessa associação haja contrariedade.

A obra *Mona Lisa*, conforme Fidelis (2021, p. 8),

(...) é um retrato transformado em uma “revelação” dos mecanismos, dos dispositivos, da estrutura e da linguagem do objeto artístico. O fato de Leonardo ter sido capaz de “transformar” todos esses aspectos por meio de um retrato realizado tão à frente de seu tempo é o que fez dessa pintura uma das mais importantes obras de arte da história (...).

Desse modo, a obra de Da Vinci se transforma em uma figura prototípica, um exemplar deslocado de um tempo, por adquirir outro tempo, próprio e singular. O artista transgrediu, realizando um rompimento com as regras e métodos de concepção do retrato da sua época. Não permaneceu somente nas convenções e, por isso, conseguiu êxito.

Fidelis (2021) segue dizendo que o retrato, por ser muito negligenciado como um gênero artístico ao longo da História da Arte, pode ter sido uma das modalidades que mais tenha persistido ao longo dos tempos. Algumas vezes, acusado de excessiva expressividade confessional, o retrato sempre dependeu da fonte de origem, até mesmo nas situações em que tenha rompido com esse vínculo. Sem o retrato, a História da Arte nunca teria chegado aos avanços exploratórios dos limites da tradição das formas artísticas nas imagens.

Foi com o retrato que se manteve assegurada a função da representação, o que resultou em diversas crises de legibilidade, nas quais não havia relação com o mundo da leitura, ou seja, com a/o modelo retratada/o. O retrato faz o papel da ligação com a realidade, mas pode tornar-se uma coisa, um objeto comum, justamente, por não fazer essa ligação com o mundo da leitura. A arte do retrato foi resgatada diversas vezes, entre outros motivos, como um modo de contribuição artística inscrito na história do desenvolvimento das imagens e da forma.

Gaudêncio Fidelis (2021) faz uma comparação da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci com a *Mona Lisa* da artista Kika Costa (Figura 2), feita em cerâmica. Nascida em 1961, Costa apresentou essa obra na exposição ‘Feições da imagem: a vida

transformacional do retrato’, em 2021, realizada na Galeria Espaço Cultural Duque, em Porto Alegre, com curadoria de Ana Zavadil e texto de Fidelis (2021) intitulado ‘A crueldade da forma: cheiro, expressão e cabeças sem corpo no retrato’. Essa Mona Lisa é uma escultura que sujeita a figura a uma impossibilidade da imagem, já que as semelhanças entre as feições e a fonte de inspiração se diferenciam grandemente. É uma obra que não corresponde às expectativas do retrato e, como dispositivo de representação, trata-se de um engano, assim como outros retratos ao longo da História da Arte também não correspondem fielmente ao modelo representado, tal qual acontece com a ‘Mona Lisa’ de Da Vinci.

Figura 2: Mona Lisa (2021) - Kika Costa. Cerâmica queimada e pintura acrílica, 17x10x10,5 cm



Fonte: Fidelis (2021).

A obra de Kika Costa, nas palavras de Fidelis (2021), acentua os traços mais importantes do rosto, sendo os olhos, o nariz e a boca, e, com seu olhar penetrante e indefinido pelas contorções do rosto, leva a pensar os princípios elementares das efígies, das máscaras e dos objetos correlatos. Essa obra é uma versão fisionomicamente incompatível com os princípios da harmonia, estando mais em consonância com os princípios da ‘crueldade’ da forma, devido à incompatibilidade conferida às feições da forma e ao rosto consumido, como se estivesse sujeitada a um ‘canibalismo da forma’.

Conforme afirma o crítico Fidelis (2021, p. 12) “toda obra que deseja, intencionalmente ou não, atingir um status de relevância artística precisa promover um

rompimento violento e abrupto da forma, sem o qual a semelhança e o antropomorfismo tomam conta e a ajustam no lugar comum da visibilidade”. Desse modo, a Mona Lisa, de Kika Costa, sendo uma densa massa de argila com reentrâncias e saliências que conduzem a uma feição fantasmagórica, a uma desfiguração, torna-se um borrão da imagem original, o que deixa a obra mais surpreendente, pois promove o abrupto rompimento da forma, ao qual Fidelis (2021) se refere.

Tudo o que vemos nessa obra está desfigurado, pois não há equivalência com a figura e nem relação direta com a modelo. Na Mona Lisa de Da Vinci, embora a retratada não esteja desfigurada, o artista também rompe abruptamente com a equivalência da forma real da modelo, sendo, não um borrão, mas uma omissão da realidade, o que assegura a magia da obra pelo mistério que isso atribui a ela.

A desfiguração dos olhos, da boca e do nariz, na escultura de Kika Costa, acaba gerando um profundo desconforto que está muito relacionado à história do retrato e as suas prerrogativas conceituais instituídas no universo artístico, o que é, de certo modo, semelhante ao que ocorre com a intriga deixada pelo sorriso da Mona Lisa de Leonardo (FIDELIS, 2021). O fato é que a escultura Mona Lisa é um tipo de releitura da Mona Lisa renascentista, mas reinserida em um contexto muito diferente ao da pintura clássica por ser uma peça em cerâmica.

Ambos os retratos, tanto na pintura como na cerâmica, nos encantam, nos frustram e nos privam da verdade, da real identidade das suas modelos, por serem projetadas na forma que constitui a obra e não na forma real das mesmas. O retrato produz um conhecimento, uma mensagem, uma verdade específica desse gênero artístico e que, por esse motivo, nega e não faz correspondência à realidade usada como modelo original.

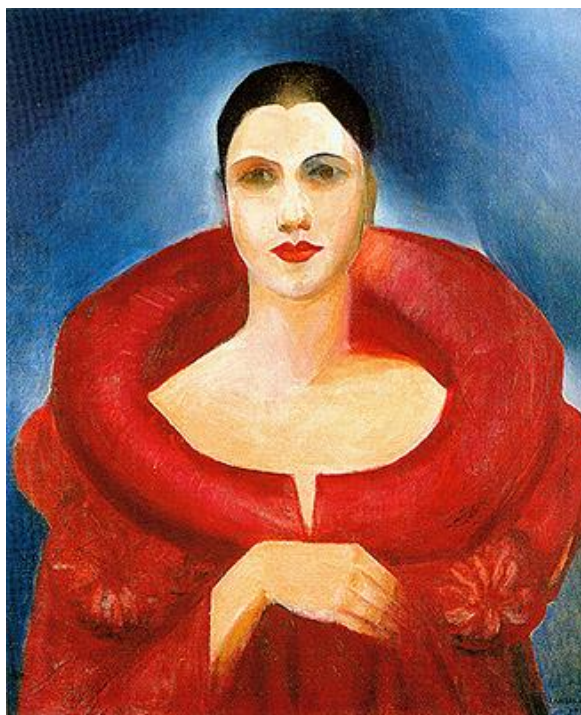
Autorretratos de Tarsila: a “evolução” de sua autoimagem

Em relação aos autorretratos de Tarsila do Amaral é possível realizarmos algumas interpretações junto com Chiarelli (2021), crítico que analisou os primeiros autorretratos da artista modernista, fazendo uma discussão em relação a um segundo momento da sua obra. Nessa época, os autorretratos de Tarsila deixam de lado a referência dos retratos das chamadas ‘paquitas espanholas’ e passam a dialogar com imagens de um aspecto mais suntuoso. É o caso das obras que trataremos na sequência.

O Autorretrato Manteau Rouge, de 1923 (Figura 3), conforme o crítico supracitado, pode ser entendido como:

(...) um símbolo de transformação de Tarsila como artista e como mulher: é quando ela deixa de produzir pinturas “modernas”, retratando-se como uma espanhola voluntariosa e passa a projetar-se como uma grande dama a produzir um tipo de pintura especial, uma síntese elegante e contida entre a calma e sobriedade de um Fra Angelico e a assepsia anônima de um objeto industrial (CHIARELLI, s/p, 2021).

Figura 3: Autorretrato Manteau Rouge (1923) - Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela, 73 x 60,5 cm.



Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1552/auto-retrato>>

Nesse momento, Tarsila não pinta mais as suas imagens de paqueta espanhola audaciosa e decide abrir espaço para uma pintura limpa, como a estética dos produtos industrializados, unida a uma devoção à arte. Segundo Chiarelli (2021), essa devoção pode ser entendida como uma espécie de religião digna de um Fra Angelico³, dando origem a um novo perfil da sua imagem. Desse modo, o parâmetro maior de Tarsila torna-se um artista homem, o que leva em Manteau Rouge a projetar-se como uma aparição, uma mulher distante, hierática, como uma santa ultramoderna, com um mistério quase divino e não inteiramente carnal como eram seus autorretratos como espanhola.

³Fra Angelico (1395-1455) - pintor italiano religioso do final do período Gótico e início do Renascimento.

O Autorretrato Manteau Rouge revela a influência da artista com o Cubismo, sendo uma pintura de realismo sintético, que possui uma liberdade angulosa, mas cuja composição centralizada reflete a tradição da arte do retrato e deve ser entendido como o passaporte para seu ingresso na pintura moderna “por meio de uma obra concebida dentro dos parâmetros, não das vanguardas históricas, mas do Retorno à Ordem internacional: moderno, mas subserviente à dimensão da beleza neoclássica, supostamente atemporal”, e, como diria o esteta alemão do século XVIII, J. J. Winckelmann, pautada na “nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão” (CHIARELLI, 2021, s/p).

Nesse sentido, Chiarelli (2021) percebe que Tarsila deve ter levado em consideração uma advertência que Mário de Andrade, seu amigo, fez por meio de uma carta, em 1923, alertando-a de que não caísse no Cubismo, mas que aproveitasse dessa vanguarda os ensinamentos em relação ao equilíbrio, à construção, à sobriedade e que tomasse cuidado com o abstrato. Talvez, por isso, a artista teve condições de construir

(...) um eu especial, pautado em suas próprias expectativas e naquelas que nela eram projetadas pelo meio social e artístico que passara a frequentar. Uma nova *persona* que, embora não tenha superado a dependência, tanto econômica como afetiva dos pais, parece se estabelecer dentro de uma crescente autoestima como mulher e artista (CHIARELLI, 2021, s/p).

Aqui parece que Tarsila se preocupa com a formação de uma identidade que diz respeito a uma mulher mais segura de si e decidida, embora continuasse dependente da família. Essa identidade é visível em seus autorretratos.

Em 1924, Tarsila produziu a primeira versão do Autorretrato I⁴ (Figura 4), o qual Chiarelli (2021) compara com a escultura Donaide, de 1913, de Constantin Brancusi, (Figura 5). A semelhança entre ambas as obras é visível na ausência de textura e de gestos e, também, na extrema síntese formal que transforma, tanto Autorretrato I quanto Donaide, em formas ovóides como se seguissem um modelo padrão de representação já estabelecido.

Para Chiarelli (2021, s/p) a mesma comparação pode ser feita com fotografias de Josephine Baker e de atrizes de Hollywood, nas quais todas são iguais “tanto a superfície

4 Existem três versões desse autorretrato: Autorretrato I, 1924 (pintura, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo); Autorretrato II, 1926 (pintura, Coleção particular, São Paulo); Autorretrato III, 1924 (grafite e tinta ferro gálica sobre papel, Coleção particular, São Paulo).

“linda, limpa e lustrosa” da fotografia quanto à forma ovóide do rosto, em closes que ecoam e podem fazer reviver a *Femme fatale* do final do século 19”. Mas, por outro lado, essa imagem também poderia se relacionar com a cartazística daquela época, que procurava exaltar uma imagem de uma mulher moderna, ou seja, a nova consumidora. No entanto, se essas modelos exibem o rosto e o colo envoltos por outros elementos, o *Autorretrato I* é apenas o rosto ovóide de Tarsila centralizado na tela, entre brincos, no meio do branco do tecido.

Figura 4: *Autorretrato I* (1924)
Tarsila do Amaral
Óleo s/ papel tela, 38 x 32,5cm



Fonte: <https://artebrasileiros.com.br/wp-content/uploads/2021/05/Autorretrato-1.jpg>

Figura 5: *Donaide* (1913), escultura
Constantin Brancusi



Fonte: <https://artebrasileiros.com.br/wp-content/uploads/2021/06/DanaideBrancusi1918-e1623254194988.jpg/>

Chiarelli (2021) ainda estabelece vínculos diretos dessa obra com as pinturas que alguns artistas fizeram, ao longo da História da Arte, com base na imagem do Santo Sudário. Essa imagem era considerada como que um padrão iconográfico utilizado para fixar a “verdadeira imagem” de Jesus Cristo, o chamado Véu de Verônica, ou Vera Icona, que seria o lenço que Verônica deu a Cristo, durante a *Via Crucis*, para que secasse seu rosto. Algumas dessas obras, representando o rosto de Jesus Cristo, seriam as imagens das Figuras 6 e 7.

Conforme Chiarelli (2021) não foi possível encontrar artistas que se autorretrataram como o Véu de Verônica, o que faz com que *Autorretrato I* se torne muito

especial, tanto no contexto da arte brasileira como no da arte internacional. O referido crítico ainda chama a atenção à relação possível entre a fotografia e o decalque (técnica utilizada para tirar o ‘risco’, ou contorno, de uma imagem), pelo fato de Autorretrato I parecer feito partindo da cópia de uma fotografia de Tarsila, decalcada por ela própria em um papel de seda para, depois, ampliar em outro papel e, então, passar para a tela definitiva.

Figura 6: O Véu de Verônica, 1640.
Atribuído a Philippe de Champagne.



Fonte: <https://artebrasileiros.com.br/wp-content/uploads/2021/06/CHAMPAIGNE-Le-Voile-de-Veroniquesec17-e1623267693380.jpg>

Figura 7: O véu de Verônica, 1580.
El Greco.



Fonte: <https://artebrasileiros.com.br/wp-content/uploads/2021/06/elgreco-1580-696x734.jpg>

Nesse processo, a artista já deveria ter adquirido conhecimentos referentes à passagem da fotografia para a pintura, pois nisso o “correto”, de acordo com Chiarelli (2021), era deixar de lado o aspecto descritivo da imagem fotografada para investir somente na sua síntese. Autorretrato I dá a entender que foi exatamente isso que Tarsila fez. Essa obra contém características de um objeto industrializado, como a beleza, a limpeza e a lustrosidade, assim como um automóvel *Rolls* polido. Tarsila passou para a tela a limpeza da superfície fotográfica da sua imagem, resultando em uma autoimagem sintética e centralizada, sem marcas aparentes do traço da sua mão, originando como que uma imagem *achiropita*, não realizada por mãos humanas, mas por meio de uma intervenção divina.

Chiarelli (2021) ressalta uma análise que a crítica de arte Aracy Amaral fez dessa obra, percebendo certo narcisismo implícito, um “se querer bem” que também é característico de Tarsila, e que essa obra foge da expressão natural da foto e transpõe uma imagem que é transfigurada, paralisada na forma elíptica do rosto de colorido frio e irreal, quase como uma máscara de beleza.

Com isso concorda o crítico, ao acreditar que a artista deve ter percebido a semelhança entre esse seu autorretrato e o Santo Sudário, e, o fato de se ver como Cristo poderia tê-la enchido de um orgulho narcísico porque esse autorretrato significava uma “evolução” de sua autoimagem, passando de uma paqueta para uma monja, uma santa ultramoderna dedicada à causa da arte, e da santa suntuosa para o próprio Jesus Cristo.

Considerações finais

Ao levar em consideração o que discutimos, podemos retomar alguns pontos que julgamos mais relevantes da crítica das imagens artísticas.

Esta disciplina, além de avaliar, analisar e interpretar as obras de arte em suas mensagens, pretende uma aproximação, uma mediação, entre o público e a arte que, por vezes, devido a sua complexidade, torna-se difícil de ser assimilada. A crítica faz o papel de explicar, situando as obras em seus respectivos contextos e dentro das proposições dos artistas que as criaram. Para tanto, o crítico documenta e registra todas as suas interpretações e avaliações em escritos e/ou publicações que podem ser acessados pelo público. Desse modo, é que se estabelece a ponte, a qual Argan se refere e que parte da arte até alcançar o público. Eis aí uma das funções mais importantes da crítica de arte.

A proximidade entre o crítico de arte e o artista é outro fator muito importante na produção do conteúdo crítico. É essa relação próxima que permite ao crítico um contato mais direto tanto com a obra como com o pensamento e propósitos do artista em seu processo criativo. Isso resulta em uma produção textual crítica mais fidedigna, justamente, por diminuir obstáculos na comunicação entre crítico e artista. Isso aclara mensagens importantes a serem identificadas e registradas.

Outro aspecto de relevância é a interpretação em relação à equivalência fisionômica, no caso dos retratos, assim como argumentou Fidelis (2021) a partir das obras Mona Lisa de Leonardo da Vinci e de Kika Costa. Entendemos que o mais importante não é apenas saber que uma imagem retratada pode não corresponder a real

fisionomia da/o modelo, mas que essa alteração está inserida na autonomia do artista em criar seus métodos de operação e de distorção da realidade, o que está inserido na forma com a qual constitui a obra e, para isso, a forma real da/o modelo pode ser ignorada.

Fidelis (2021) não faz somente uma crítica formal em termos das técnicas operatórias da feitura das obras, mas analisa-as conforme o contexto de época e possíveis vontades ou intenções de Leonardo da Vinci e de Kika Costa.

Nos autorretratos de Tarsila do Amaral, Chiarelli (2021) nos faz ver o autorretrato como um meio de afirmação da identidade da artista como uma mulher que supera e consegue transgredir os modos operatórios da pintura de sua época. São pinturas feitas por uma mulher, mas mais do que isso, é a própria artista mulher retratada na pintura. Tarsila consegue, com sua autoimagem, a limpeza da imagem fotográfica que, muito provavelmente, deve tê-la encantado, assim como a polidez de objetos industrializados. Unido a isso, ainda estão as suas influências da vanguarda cubista, o que torna sua pintura com certos traços angulares, mas nunca sendo uma imitação do Cubismo. Tarsila manteve o esforço para uma identidade mais particular em suas obras.

Tanto Fidelis (2021) como Chiarelli (2021) nos fazem perceber, por meio de sua crítica, algumas condições por meio das quais as/os artistas aqui apresentadas/os conseguiram realizar obras atemporais em suas respectivas épocas. Logo, um dos sentidos da crítica de arte é o de nos fazer entender que quando um artista cria a sua obra ele pretende, desde que disposto ao um trabalho de produção de conteúdo, sabotar, romper e transgredir as regras de seu tempo ao estender o pensamento a um futuro imaginário, a um depois, e alcançar deste algo que seja inovador e intrigante de modo que possa trazer e concretizar no agora. Esse artista é, então, atemporal.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995.

CHIARELLI, Tadeu. **Os autorretratos de Tarsila, parte II: a imagem “Achiropita”**. 2021. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/os-autorretratos-de-tarsila-parte-ii-a-imagem-achiro-pita/>>. Acesso em: 15 jan 2022.

FIDELIS, Gaudêncio. A crueldade da forma: cheiro, expressão e cabeças sem corpo no retrato. In: ZAVADIL, Ana (Org). **Feições da imagem: a vida transformacional do retrato**. Porto Alegre, Galeria Espaço Cultural Duque, 2021.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.