

O RETRATO COMO BIOGRAFIA EM VALDA COSTA: O DIÁLOGO ENTRE VIDA E OBRA

Jacqueline Wildi Lins¹



Valda Costa, sem título, 1980. Acrílica s/eucatex, 33 x 38 cm.
Fonte: Acervo MASC.

Resumo: O presente texto apresenta um recorte da produção plástica da artista Valda Costa enfeixada na temática da obra como narrativa biográfica, ou seja, as interpenetrações entre vida e obra por intermédio do retrato (ou autorretrato) e da biografia (ou autobiografia).

Palavras-chave: Valda Costa. Vida e obra. Biografia. Retrato.

Abstract: *This text looks at the life and the artistic production of Valda Costa, exploring the relationships between both and considering the latter as a biographic (self biographic) narrative manifested as portraits (self-portraits).*

Keywords: *Valda Costa. Life and artistic production. Biography. Portrait.*

1 INTRODUÇÃO

Pinceladas firmes, linhas fortes, cores e formas exuberantes, lugares íntimos, paisagens, figura humana, vida vivida. Esses são os aspectos mais marcantes da expressão plástica de Valda Costa tomados e retomados obstinadamente com marcas e sinais que conferem traços singulares e inéditos à obra da artista.

A essas características, pode-se acrescentar ainda a obsessão pelas duplicações, pelos desdobramentos e pelas combinações: Valda Costa buscava no cotidiano mais próximo a matéria-prima para a sua produção. Compôs, a partir da própria experiência, uma narrativa atravessada pela vida que, provavelmente, não estava vinculada a um projeto estético ou intelectual, mas moldada na experiência do sensível.

Justapondo-se as imagens da obra aos poucos retratos fotográficos da artista, além das “imagens” orais elaboradas a partir dos relatos daqueles que a conheceram e que conviveram com ela, torna-se quase impossível não fazer um paralelo com a metáfora do espelho em Borges: na narrativa espelhada da obra se encontra o lugar em que ele se vê e se sente no mundo: o espaço em ficção do real.

Na sua produção literária, Borges decifrou a identidade do seu “eu” através de si mesmo por meio do outro, do duplo, do reflexo e do espelho. Revelou, no espaço da sua obra, a sua permanência muito mais em Borges que nele mesmo.

Como em Borges, seria a obra de Valda Costa o real espaço da vida revelado em ficção? Seria o espaço dos desejos de Vivalda Terezinha da Costa? Ou, de outra forma, seria esse o espaço do “duplo real” vivido por Valda Costa? Ou ainda, seria possível traçar um perfil de Valda Costa para além da dimensão de sua obra? Será que Valda Costa retratou a sua biografia construindo identidades em instantâneos fixos nas telas? Afinal, quem foi Valda Costa?

Vivalda Terezinha da Costa nasceu, viveu e produziu em Florianópolis. Artista afrodescendente, de origem pobre, moradora do Morro do Mocotó, um bairro de baixa renda, foi frequentadora dos ambientes culturais locais da época e, entre os anos 1970 e 1980, alcançou a condição de pintora com grande aceitação no mercado local de artes plásticas. Faleceu em 1993, aos 42 anos de idade, pobre e esquecida. Nas suas pinturas, Valda, como passou a assinar os seus trabalhos, evocava temas simples vinculados ao cotidiano da ilha de Santa Catarina, notadamente os seus casarios, a sua gente e os seus costumes. Entretanto, o que mais me chamou a atenção na sua vasta produção, após detalhada análise a partir do contato com uma significativa parcela da obra da artista (foram vistas e analisadas mais de 200 obras), é a presença constante de figuras humanas de diversos tamanhos, ângulos e formatos. São crianças, jovens, homens e, sobretudo, mulheres. Mulheres brancas negras e negras brancas, com colos fartos, ancas marcadas e olhos melancólicos. Imagens pintadas que jamais se apagarão e que possibilitam abordagens polissêmicas e cambiantes tal e qual a personagem que as pintou.

2 UMA TRAJETÓRIA EM NARRATIVAS

Quando [uma] atitude diante da arte e da vida, da artevida, não mais for possível, por ter o pensamento selvagem encontrado o seu horizonte intransponível, numa possível e provável situação pós-humana, a arte terá encontrado sua morte. Até lá é essa a questão central da arte.

Teixeira Coelho

Sendo a obra de Valda Costa vista como uma narrativa biográfica, espelho, lugar de autorreconhecimento, "obra de alteridade", aparição, penso (como o fez Teixeira na análise da novela de Balzac intitulada *A Obra-Prima Ignorada*) a questão do lugar da arte na vida, ou seja, "a relação entre arte e vida e da arte no lugar da vida, da arte como alternativa à vida e da arte como a morte da vida" (TEIXEIRA, 2003, p. 76). Misturando personagens reais da História da Arte com personagens fictícios, porém verossímeis, Balzac criou uma novela habitada pelas intensas forças das relações entre vida e obra. Tanto quanto Balzac e, por conseguinte, Teixeira Coelho, acredito ser possível captar uma vida por meio de uma obra, pois, "se não for nesse foco, não interessa, a arte não interessa" (TEIXEIRA, 2003, p. 76).

Assim, neste segmento do texto, procuro elaborar intersecções entre vida e obra optando pelo foco seminal da análise da obra de Valda Costa, qual seja o retrato (ou o autorretrato) como narrativa biográfica que passa pelo "eu" e pelo outro, pela preocupação do sentido de estar no mundo, pela construção de identidades superpostas, múltiplas, cumulativas e nômade, pela reinvenção de mim como outro, como espaço e como territorialidade.

As diversas transformações e mutações de Valda Costa percebidas na sua obra indicam o caminho da artista na busca da criação de imagens pessoais que nascem de traços residuais autobiográficos metamorfoseados no vigor de suas pinceladas. Seriam os quadros de Valda as impressões de si em um outro deslocado e lido em dobras? Seriam mergulhos no "eu" ou arremessos no outro?



Valda Costa, sem título, 1983. Óleo s/eucatex, 22 x 22 cm.
Fonte: Coleção João do Amarante.



Valda Costa, sem título, 1976. Óleo s/eucatex, 40 x 42 cm.
Fonte: Coleção particular.



Valda Costa, sem título, 1989. Óleo s/eucatex, 24 x 28 cm.
Fonte: Coleção particular.

Mulheres com repetitivos olhos oblíquos de malícia, seios fartos, lábios grossos e pele negra. As cores e os penteados dos cabelos variam, vestidos sempre ajustados realçam as belas formas do corpo. O morro, o barco, os peixes e novamente o morro estão sempre presentes. O mundo que condensa o corpo e que, portanto, resume-se nos rostos, todos parelhos, quase iguais. O mesmo olhar, a mesma pose, as mesmas referências, a mesma mulher nas suas diversas facetas (ou seriam faces?).

Como os personagens de Guimarães Rosa² que vagueiam pelas páginas dos seus livros guiados pelas experiências vividas do autor e, talvez, não plenamente elaboradas, as diversas faces (ou máscaras) de Valda Costa certamente também são criadas pela necessidade da artista de vivê-las e de ordená-las em um plano em que tudo é possível: o plano da criação.

Segundo Sontag (apud WERNECK, 1996, p. 35), não se pode interpretar a obra a partir da vida, mas sim a partir da obra interpretar a vida. É o caso de Walter Benjamin, em cujos escritos haveria uma teoria da melancolia tal como havia nos seus olhos reproduzidos em diversas fotografias e, “também, nas suas atitudes diante de interlocutores, uma atenção desviada que lhe dava o ar de ser melancólico e solitário, de temperamento saturnino”, explica Sontag (apud WERNECK, 1996, p. 35).

Pensando no que até o momento foi elaborado, pergunto-me onde, na produção plástica de Valda Costa, termina a artista e começa a personagem? Em que ponto tudo se torna expressão e arte?



Valda Costa, sem título, 1986. Óleo sem eucatex, 32 x 32 cm.
Fonte: Coleção particular.

Ainda mulheres, rostos e expressões as aproximam. Qual desses rostos pertence à Valda Costa? Qual é o verdadeiro rosto da artista? O mundo na tela: versões de si num só espaço e num só tempo. O duplo, figura imaginária que persegue o sujeito como o “seu outro”, que faz com que seja ele mesmo e, ao mesmo tempo, nunca se pareça consigo. O simulacro que pode se tornar “realidade” (BAUDRILLARD, 1991).



Valda Costa, sem título, 1984.
Óleo s/eucatex, 40 x 23 cm.
Fonte: Coleção Odete Maria de Oliveira.



Valda Costa, sem título, 1984.
Óleo s/eucatex, 50 x 40 cm.
Fonte: Coleção Família Tomaselli.

O retrato assinala o lugar do simbólico, e quando nos atrai em meio a uma teoria de rostos indiferentes ou anônimos, é porque esse retrato, entre tantos outros, é de alguém que existiu e que não se parecia com nenhum outro, a não ser com os seus próprios duplos (CLAIR, 1999).

É certo que o processo de criação da imagem pessoal é um fenômeno presente na cultura humana desde tempos remotos: sua origem está marcada ainda na Pré-História com o surgimento da pintura. Segundo Plínio (apud DUBOIS, 1993), a pintura nasceu com a delimitação do contorno da sombra humana quando a filha de um oleiro de Sicion, Dibutades, enamorada de um rapaz que precisava partir, projeta na parede de uma caverna a sombra do jovem. Eis, muito classicamente, o dispositivo *princeps*, o gesto inaugural que remonta à pintura não somente em sua origem, mas igualmente em sua essência.

A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, [...] ocorre à moça a idéia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra que ainda está ali, mas logo estará ausente. (DUBOIS, 1993).

Partilhando com Plínio (apud DUBOIS, 1993) a ideia do retrato como gestão de uma perda ou do “falar” de alguém que está ausente, Didi-Huberman diz:

a questão do retrato começa, talvez, no dia em que, diante do nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. Longe, então, de mostrar puramente a representação plena dos rostos, o que os retratos fariam, depois de tudo, seria apenas poetizar – isto é, produzir – uma tensão sem recurso entre a representação dos rostos e a difícil gestão de sua perda, ou de uma espécie de esvaziamento interior, por exemplo, esse descarnamento que deixará à mostra apenas um crânio na terra. O que a terra preenche quando o rosto é escavado – voltando então o crânio ao que rigorosamente é, a saber, uma caixa aberta, uma caixa esburacada – é o que o retrato, com outros meios e para outros efeitos, “preencheria” também (como se enche um esvaziamento. Cova, mas também como se executa uma função simbólica). Nos dois casos, um rosto se ausenta; nos dois casos uma morte significa-se pelo esvaziamento. E, por conseguinte, em todos os casos, a questão do retrato seria uma questão do lugar. (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 62).

Para Costa (2002), o processo de criação da imagem pessoal está presente na cultura humana há muito tempo. Segundo a autora, o rosto é a parte do corpo que pouco vemos e conhecemos, motivo pelo qual aprendemos a avaliar a sensação que causamos mirando-nos no olhar de outrem. A reação que neles percebemos nos dá a dimensão de nossa presença.

Seguindo um caminho semelhante ao de Narciso, que se apaixonou pela própria imagem, Dorian Gray (de Oscar Wilde) conta a história de um nobre que, encantado com seu retrato – pintado por um artista –, deseja permanecer para sempre como nele aparece: jovem e sedutor. Escrito em 1890, esse livro traduz, na verdade, as principais preocupações estéticas do autor que, por meio do personagem Dorian, descreve com minúcia os cabelos, os olhos, a face e o temperamento sedutor do personagem enfatizando o desejo pela beleza e pela juventude eternas. Segundo Dorian, “[...] é pena que uma criatura tão radiosa deva envelhecer” (HALLWARD, 2005, p. 11).

E foi com o desejo de permanência que o retrato surgiu com a arte funerária egípcia no Novo Império, em 1500 a.C., quando passou da representação esquemática da imagem do faraó para o retrato em si mesmo, mas sempre atrelado à questão semi-humana e semidivina. Na Idade Média, o retrato manteve o seu caráter sagrado, e os papas foram representados como os fundadores da Igreja, assim como os reis, considerados os eleitos por Deus. No Renascimento, já não havia necessidade de uma justificativa sagrada, e o retrato converteu-se em um gênero independente, acompanhando a doutrina filosófica segundo a qual o homem é o centro das atenções. O artista concentrou-se na busca de efeitos visuais, posicionou as figuras em fundos imaginários e criou diversos tipos de retratos: de perfil, de frente, de três-quartos, assim como os retratos de busto, de pé ou recostado.

O retrato alcançou o seu auge no Maneirismo, devido à proibição das imagens religiosas nos países protestantes como consequência da Reforma. Assim, o gênero diversificou-se ainda mais e difundiu-se por vários países, principalmente sob a influência dos holandeses. Essa difusão da retratística acompanhou os anseios da corte e da burguesia urbana no que concerne à projeção das suas imagens na esfera da vida pública e privada.

Do século XVII ao XIX, novos contornos seriam agregados aos retratos. Realmente, passam a ser observadas figuras de segmentos sociais mais amplos e uma maior liberdade expressiva. O grande esplendor do retrato acontece no século XIX, graças ao impulso da classe burguesa, que buscou possuir tudo o que era antes privilégio da nobreza.

Ainda no século XIX, com a invenção da fotografia em 1839, camadas mais amplas da sociedade tiveram acesso ao retrato. No retrato em pintura, por

sua vez, o indivíduo deixou de ser modelo e se converteu em um motivo pictórico, permitindo aos artistas desenvolverem seus interesses plásticos. Nesse processo, impressionistas e neoimpressionistas romperam definitivamente com o acento naturalista que marcou a tradição retratística. A fotografia representou uma grande contribuição para a ruptura daquela tradição, mas cabe enfatizar que ela mesma impôs e desenvolveu um repertório próprio.

Roland Barthes (1998), no livro intitulado *A Câmara Clara*, estudou os diversos significados do ato fotográfico. Nele percebeu uma complexidade que definiu como “campo cerrado de forças”, em que quatro imaginários se cruzam, se afrontam e se deformam. Diante da objetiva, o fotografado é, ao mesmo tempo, aquele que se julga, aquele que gostaria que julgassem, aquele que o fotógrafo julga e aquele de quem ele (o fotógrafo) se serve para exibir a sua arte. Ou seja, para o autor o fotografado não para de se imitar, e é por isso que, cada vez que se deixa fotografar, é, infalivelmente, tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura. Entretanto, ainda para o autor, a fotografia representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não somos nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se torna objeto.

O autor menciona ainda que a fotografia é contingente e que só pode dar significado se assumir uma máscara como aquela que Calvino designou, aquela que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história.

Segundo Costa (2002, p. 98), o retrato é um gênero cuja importância sociológica

vai além do seu valor estético por envolver processos psicossociais importantes, como a identidade da pessoa retratada e a elaboração da sua auto-imagem. Além disso, estabelece uma delicada relação entre artista, retratado e público.

Já para Miceli (1996, p. 14), os retratos são imagens negociadas entre artistas e retratados. Ambos os lados servem-se para expressar seus anseios nas diferentes esferas da experiência social. “Beleza, amores e sentimentos arrebatados, pretensões materiais de prestígio e poder; embates institucionais e rivalidades políticas – eis alguns dos ingredientes mobilizados nesse inesgotável jogo de imagens.”

Segundo Lejeune (1996), o retrato só funciona a partir do pressuposto de que o indivíduo retratado tem valor social. Situação diferente, ainda de acordo com o autor, caracterizaria o autorretrato:

No meio do gênero mais codificado (o auto-retrato) uma centelha (que às vezes se origina do espírito do espectador) deixa à vista de maneira vertiginosa a essência da arte: a auto-representação do homem (e não do mundo), o auto-retrato tornando-se a alegoria da própria arte. (LEJEUNE, 1996, p. 88).

Ainda conforme Lejeune, o autorretrato e o retrato são distinções entre gêneros como autobiografia e biografia.

Na verdade, essa distinção trata da diferença entre identidade e semelhança. Enquanto a identidade para o autor é um fato estabelecido ao nível da enunciação, para ser aceito ou recusado, a semelhança produz-se a partir de uma relação em que as duas pontas localizam-se no enunciado, estando sujeita a margens mais fluidas de aferição que a identidade.

Se para definir a identidade opera-se com três termos – narrador e enunciado (localizados no interior de um texto) e autor (o referente do sujeito da enunciação) – para definir a semelhança recorre-se a um quarto termo, um referente extratextual ou modelo. É perseguindo a semelhança que se cometem erros na comparação entre biografia e autobiografia, quando se considera a primeira simplesmente um caso particular do gênero em que domina a segunda.

No que se refere ao autorretrato como autobiografia, Beaujour (1980) afirma que o autorretrato se distingue da autobiografia pela ausência de uma narrativa linear, e, por conseguinte, de um desenrolar lógico dividido em temas. Segundo esse autor, ao autorretrato resta, para os historiadores e para os teóricos, um discurso do fora, uma antimemória que repousa sobre a analogia ou metáfora, ou seja, a poesia.

Beaujour (1980, p. 8-9) diz ainda que a oposição entre a narrativa, de um lado, e a analogia, a metáfora e a poesia, de outro, permite esclarecer um traço importante do autorretrato, ou seja, aquele que tenta constituir coerência graças a um sistema de lembranças, de reprises, de superposições ou de correspondências entre os elementos homólogos e substituíveis, de tal maneira que a sua aparência é aquela do descontínuo, da justaposição anacrônica e da montagem, que se opõem à lógica de uma narração. A totalização do

autorretrato não é dada de antemão, pois sempre se podem juntar ao paradigma elementos homólogos, enquanto que na autobiografia o caráter fechado já está implícito na escolha do *curriculum vitae*. “La formule opératoire de l’autoportrait est donc: Je ne vous raconterai pas ce que j’ai fait, mas je vous dire qui je suis” (BEAUJOUR, 1980, p. 8-9).

Sobre autoimagem, Saramago (1999) diz que a função do retrato seria a de registrar a imagem observada do outro. No entanto, o retrato transforma-se em uma aproximação consigo mesmo, uma superfície reflexiva em que a imagem que aparece, como num espelho, é a sua, pois, quem retrata, a si mesmo se retrata. Assim, nesse processo, o importante é o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer.

Saramago (1999, p. 79) ainda menciona que:

O Dr. Gachet que Van Gogh pintou é Van Gogh, não Gachet, e os mil trajos (veludos, plumas, colares de ouro) com que Rembrandt se retratou são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto.



Valda Costa, sem título, 1986.
Óleo s/eucatex, 43 x 37 cm.
Fonte: Coleção Moacir José Serpa.



Valda Costa, sem título, s/d.
Desenho.
Fonte: Coleção João do Amarante.

Neste ponto, retomo Valda Costa, o seu processo criativo, a sua constante repetição de tipos humanos, as cenas domésticas e os lugares, meros expedientes para parecer que são outra gente e outros lugares. As

máscaras que velam e revelam personagens como um duplo, um outro, uma dobra de si. O autorretrato não como um traço autobiográfico, mas como um biografema³ que se revela pelos fragmentos de um corpo de representação (CARAMELLA, 1996).

O rosto à espera de uma máscara. Traços rápidos e fluidos mostram que a artista tinha pressa. No espaço vazio do rosto de Valda Costa cabem muitas máscaras, vários rostos, rostos e máscaras que podem ser vistos como a cara do mundo para além da face humana, rostos voltados para o mundo das sensibilidades e das percepções de Valda Costa. Qual desses rostos ou máscaras irá para a posteridade?

No romance intitulado *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago (1999) traz a narrativa de um pintor de retratos medíocre que, infeliz com seus dois últimos quadros, decide autobiografar a sua vida e, conseqüentemente, as suas experiências com a pintura e a escrita. Assim, nas imbricações entre as linguagens escrita e pintada, esse pintor busca elementos para justificar uma narrativa do “eu” em confronto com uma multiplicidade de identidades possíveis e cambiantes com as quais pode se identificar. O pintor reconhecerá, ao final, que na justaposição do retrato e da biografia tudo é autobiografia.

Mas quem escreve? Também a si escreverá? Que é Tolstoi na Guerra e Paz? Que é Stendhal na Cartuxa? É a Cartuxa todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? Ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? [...] Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?). Em tudo ela se introduz (qual?), como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa. [...] Só a complexidade das multiplicadas linguagens em que essa autobiografia se escreve e se mostra, permite, ainda assim, que em relativo recato, em segredo bastante, possamos circular no meio dos nossos diferentes semelhantes. (SARAMAGO, 1999, p. 169).

Como uma delgadíssima lâmina eu me meti nas fendas e nas frestas da obra de Valda Costa e encontrei algum espaço para significações. Entretanto, essas significações elaboradas foram e são incapazes de traduzir uma verdade, pois, tal qual o narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago, reconheço a impossibilidade para a pintura e/ou para a escrita, ou para o retrato e/ou para a biografia, de captar a “imagem do verdadeiro”, já que nenhuma imagem ou texto pode fixar o instante: “o instante não existe”. A

invenção tem maior probabilidade de ser exata porque a realidade é intraduzível, é plástica, é dinâmica e é dialética também.

Não é já tempo. Não é ainda tempo. [...] O que ainda não está, o que veio e transita, o que é não está [...] Insisto que tudo é biografia. Tudo é vida vivida, pintada, escrita: o estar vivendo, o estar pintando, o estar escrevendo: o ter vivido, o ter escrito [sic], o ter pintado. (SARAMAGO, p. 132).

Nesse jogo da vida contada, vivida e escrita pelas palavras pintadas, Valda Costa encontrou uma possibilidade de criar outras versões de si mesmo, e eu, por meio das minhas palavras escritas⁴ neste texto, de criar outras versões dela, pois, como aponta Calvino (2002, p. 114),

seja como for, todas as 'realidades' e as 'fantasias' só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos da mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos e de vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.

NOTAS

¹ Doutora em História Cultural. Professora de Teoria e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

² Um exemplo pode ser visto no conto *O espelho*. "Mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá?" (GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 441).

³ Segundo Perrone-Moisés (1983, p. 9), analisando o conceito discutido por Roland Barthes, os biografemas são pequenas unidades biográficas, índices de um corpo perdido e agora recuperável como um simples "plural de encantos". A vida não como destino ou epopeia, mas como texto romanesco, "um canto descontínuo de amabilidades". Assim, a obra de Barthes é o conjunto de seus livros onde o texto está em sua escritura. [...] [O] modo discreto como Barthes viveu e comunicou esses fatos coincide, perfeitamente, com sua repugnância pelo tipo de imaginário que preside as biografias-destino.

⁴ Para Descamps (apud GAMBONI, 2007, p. 13), "si la pintura há de sobrevivir em la memória de la humanidad, será también por medio de la escritura".

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e Simulações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BEAUJOUR, Michel. **Miroirs d'encre**: rhétorique de l'autoportrait. Paris: Editions di Seuil, 1980.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- CAMELLA, Elaine. Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas. In: HISGAIL, Fani (Org.). **Biografia**: sintoma de uma cultura. São Paulo: Hacker: Cespuc, 1996.
- CLAIR, Jean. **Elogio de lo visible**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1999.
- COELHO, Teixeira. **Balzac**: a obra-prima ignorada. Entre a arte e a vida. São Paulo: Comunique, 2003.
- COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Revista Porto Arte**: Revista de Artes Visuais, v. 9, n. 16, p. 1-116, maio. 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 1993.
- GAMBONI, Dario. Em busca de la posteridad. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE TEORIA E HISTORIA DEL ARTE Y XII JORNADAS DEL CAIA, 4., 2007, Buenos Aires. **Anais...** Buenos Aires: Centro Argentino de Investigaciones de Artes-CAIA, 2007.
- HALLWARD, Basil. Prefácio do artista. In: WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1996.
- MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- ROSA, João Guimarães. O espelho. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- WERNECK, Maria Helena. **O homem encadernado**: Machado de Assis na escrita das biografias. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

Currículo resumido da autora Jacqueline Wildi Lins

Doutora em História Cultural. Professora de Teoria e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).