

**QUANDO O CORPO SE TORNA ROSTO**  
NOTAS SOBRE A IDEIA DE *RETRATO PROJECTIVO* EM  
LOURDES CASTRO

**WHEN BODY BECOMES FACE**  
NOTES ON THE IDEA OF *PROJECTIVE PORTRAIT* IN LOURDES  
CASTRO

**BRUNO MARQUES\***  
brunosousamarques@gmail.com

Que espaço ocupa o retrato num panorama que dá tanta ênfase ao corpo? É caso para dizer que o corpo, a partir das últimas décadas do século XX, se tornou num significante despótico que subordina qualquer expressão artística chegando mesmo ao ponto de afectar a prática do retrato ousando eclipsar aquilo que com ele estava mais conotado: a imagem de *um* rosto. Partindo do conceito de *visagéité* de Gilles Deleuze e Félix Guattari e das noções “paisagens-corpos”, “paisagens-rostos” e “devir-rosto” desenvolvidas por José Gil, pretendemos com este ensaio reflectir sobre um processo que aqui designamos de “transferência de funcionalidade”, através da qual o corpo se torna “rosto”.

**Palavras-Chave:** retrato; corpo; rosto; “rostoidade”; sombras; Lourdes Castro.

What space can the portrait preserve in a structure that increasingly places such emphasis on the body? Would it be fair to say that the body, starting from the last decades of the twentieth century, has developed into such a despotic signifier that it now overshadows any form of artistic expression to the point of affecting the very practice of portraiture, daring to eclipse what was central to it, the image of the face? Based on the notion of *visagéité* (faciality), developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, and José Gil's contributions towards concepts such as “body-landscapes”, “face-landscapes” and “face-becoming”, this essay intends to reflect on a process called “transference of functionality”, to ponder how the body becomes a 'face'.

**Keywords:** portrait; body; face; *visagéité*; shadows; Lourdes Castro.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2083>

---

\* Investigador integrado, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0001-9693-0090. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23.º do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

*Ele está lá para nos lembrar que os gestos do homem são marcas na areia,  
que, antes do mais, o corpo é carícia, que a acção é, por fim, escrita.*  
— Pierre Restany

## 1. Introdução

Que espaço ocupa o retrato num panorama que dá tanta ênfase ao corpo, e perante manifestações artísticas que pareceram pôr em causa toda e qualquer convenção anteriormente estabelecida? É caso para dizer que o corpo, a partir das últimas décadas do século XX, se tornou num significante despótico que subordina qualquer expressão artística, chegando mesmo ao ponto de afectar a prática do retrato ousando eclipsar aquilo que com ele estava mais conotado: a imagem de *um* rosto.

A partir do conceito de “rostoidade” (*visagéité*) de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e das noções de “paisagens-corpos”, “paisagens-rostos” e de “devir-rosto” desenvolvidas por José Gil, pretendemos com este ensaio reflectir sobre um processo que aqui designamos de “transferência de funcionalidade”, através da qual o corpo se torna rosto.

Para o efeito, começamos por abordar a actual contestação da crença de que o rosto, enquanto “espelho da alma”, encerra verdades codificadas acerca do carácter e da personalidade. De seguida damos conta muito brevemente da função identitária do corpo na óptica da psicanálise e da história da cultura, invocando alguns exemplos paradigmáticos da arte contemporânea que fizeram deste um objecto obsessional do seu discurso sobre o *Self*, e que, por conseguinte, outorgam o cancelamento da antiga hierarquia rosto/corpo na arte do retrato. Em jeito de *case study*, findamos com uma análise das *sombras* de amigos e familiares que Lourdes Castro fixou nos anos 1960, a fim de testarmos, a partir dos estudos da psicologia da representação pictórica de Ernst Gombrich, a ideia de “retrato projectivo”.

## 2. A desacreditação do rosto como “espelho da alma”

Com referência a trabalhos de Thomas Ruff, Alison Jackson, David, Nancy Burson, van Lawick & Muller, Orlan, Gary Schneider, John Hilliard, entre outros, A. William Ewing, curador da exposição *Cara a Cara* (Culturgest, Lisboa 2003), escreve o seguinte:

Segundo a tradição, quer em fotografia, quer na cultura popular, a cara tem vindo a ser considerada como espaço fundamental e indicador da identidade individual (...). A nova fotografia da cara contesta esse pressuposto. (...) Assume-se e rejeita-se como mito a crença ainda fervorosa de que um retrato bem conseguido capta e revela a essência, o ser interior — a alma do sujeito retratado. (Ewing, 2003, s/p)

Estas palavras tornam evidente que o retrato possui já um número considerável de posições críticas que apontam para o carácter “obsoleto” do género, defendendo-se, por conseguinte, a autonomização da categoria de “rosto”. Se o *corpo* havia substituído o *Nu* na arte, o *rosto* vem agora fazer a vez do retrato na paisagem artística contemporânea enquanto *significância sem contexto* (Loisy, 1992, pp. 11–12; Buisine, 1993, p. 11). É nesse sentido que os adeptos da nova fotografia da cara se insurgem contra a ideia de que o retrato constitui, por definição, uma representação verosímil e fiável de um indivíduo (Ewing, 2003, s/p).

Mas essa contestação é anterior. No campo da teoria crítica, inúmeros autores já haviam se insurgido contra a ideia de que o rosto encerra verdades codificadas acerca do carácter e da personalidade (Girard, 1992, p. 141; Fabbri, 1995, pp. 28–29; Clair, 1995, pp. XXXI). Em inícios dos anos 1980 Gilbert Lascault era peremptório: “Allons, vous n'allez plus croire maintenant à des sujets uniques, distincts, identiques à eux-mêmes, et s'offrant à l'étude psychologique” (Lascault, 1982, pp. 44). Uma década mais tarde Louis Marin defendia que *o rosto é por excelência o lugar da simulação, palco de ficções, não estando assim vinculado à substância de um “Eu” preciso e estável* (Marin, 1992, pp. 82–84). Mais recentemente José Gil afirma que, “o rosto manifesta, de modo eminente, o esgueiro, a esquivo do interior à expressão directa” (Gil, 1999, p. 15); não possuindo o sujeito “um só rosto, mas múltiplos rostos” (Gil, 1997, p. 171).

Daí que o retrato na segunda metade do século XX, como Alain Buisine nota, sofra todas as “humilhações formais, todas as torturas gráficas e cromáticas” (Buisine, 1992, p. 31), exemplarmente atestadas nas cabeças invertidas de Georg Baselitz, nos rasgos e lacerações de François Dufrêne e Jacques de la Villeglé ou nas páginas escritas em braille de Patrick Tosani quando conjugadas com figuras humanas vagas e imprecisas; chegando o retrato ao ponto de, numa série de Arnulf Rainer intitulada *Face Farce* (1968–1969), não ser outra coisa senão um obstinado ataque *iconoclástico* contra si próprio (Buisine, 1992, pp. 31).

Uma profunda fissura se abre através da qual é possível entrever o espaço para uma liberdade que, para realizar-se, tem de passar forçosamente por uma destruição, por uma negação crítica, pela ruína do “género”. E, nesse caso, um qualquer *denominador comum* que fixe a *diferença específica* que estabeleça a sua essência, se define agora mais facilmente por aquilo que recusa do que por aquilo que institui. É como se para ser “retrato” — e retrato com pertinência no actual panorama —, este tivesse de questionar, desconstruir, pôr em causa, destruir a sua antiga *ideia*.

Antes de enunciar a “morte” do retrato nos moldes em que Pierre Francastel a decreta (Francastel 1969: 228)<sup>1</sup>, havia assim de estabelecer primeiro as condições — os postulados históricos e teóricos — para uma compreensão concertada do retrato artístico com a actual concepção de homem e da identidade pessoal: pois, de um corpo pleno e sem fissuras, compacto e delimitado no espaço, confiante e auto-afirmativo tal como construído historicamente pelo olhar desde o Renascimento, passa-se então, na pós-modernidade, pela autoconsciência da sua alteridade, distorção, alheamento e alienação (Almeida, 2002, pp. 50–51; Solans, 2003, p. 142). Nesse deslocamento — que só se produz no reconhecimento de uma ferida, de uma ausência e de uma deformidade estrutural —, abre-se um olhar que já não pode constituir-se mais ao *espelho* enquanto imagem íntegra e central.

É a partir do surrealismo que o espelho deixa de devolver o duplo assimétrico projectado, para dar lugar ao corpo de um sujeito distorcido por esse obscuro e inquietante poder do desejo e da pulsão que deriva do monstruoso. E se os espelhos são os espaços onde a existência do eu e do mundo têm o seu lugar de reconhecimento e representação, assim como a posterior fenda que os quebra, as telas serão então as superfícies a partir das quais se produzirá um novo campo fenomenológico que potencia a fragmentação da identidade e a dissolução da imagem corporal. (Solans, 2003, p. 138; trad. minha.)

<sup>1</sup> “Siguiendo la lección de Cézanne y de Gauguin, [Picasso] ya no considera a los seres sino como **fragmentos de realidad entre otros fragmentos**. A partir de ahí no es verdaderamente posible hablar del retrato, pues no se trata de retrato cuando un artista utiliza simplemente los rasgos de un rostro para introducirlos en **una composición** que sus ojos posee otra finalidad, sino únicamente cuando, en su espíritu, la finalidad real de la obra realizada es la de interesarnos por la figura del modelo por sí mismo” (Francastel, 1969, p. 228, os negritos são meus).

Atendendo à entrada em crise, em descontrolo, das grandes imagens da história do Homem (Deus, alma, o primado cartesiano) o *sujeito* dá-se conta do processo nihilista que afecta a capacidade originária do “retrato”, cujo modelo era o *espelho*.<sup>2</sup> Oculta no mito de Narciso está a experiência elementar do espelhismo e dos reflexos, que se desmultiplica ao longo da história da imagem que o sujeito vai fazendo de si próprio (Dubois, 1982, p. 137). Daí que o grande salto técnico (mimésis) que vai ser operado pela pintura no Renascimento acabe por ser a fixação, a permanência dos reflexos. Temos nessa capacidade para fixar, para produzir a permanência, a origem do “retrato”, mas também todo o pensamento especulativo do sujeito moderno que se olha, indaga e descobre a sua identidade, conferindo-se uma forma e um corpo (Régner-Bohler, 1990, pp. 372 e 391)

Nesse sentido, em *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je*, Jacques Lacan aborda a conformação especular do sujeito enquanto *Gestalt*, teorizando a sua identificação como forma reflectida que tem lugar na infância. Para o psicanalista francês o “stade du miroir” é decisivo porque é graças a ele que o sujeito adquire a consciência de que possui um corpo completo (Lacan, 1949, p. 610).

Compreendemos que, do ponto de vista tanto histórico-mitológico como da evolução psíquica humana, a máquina elementar é, então, o *espelho*, e no fundo toda a superfície espelhante. Mas a sua capacidade para “reproduzir” será mais tarde capturada pela técnica do “produzir”. No fundo, não tarda muito para o homem perceber que o humano está na encruzilhada da sua invenção pela “imagem” e prolifera então numa infinidade de imagens. Por isso hoje só tem cabimento conceber o retrato não como um *espelho*, mas antes como um *produto*, aceitando que o sujeito “produzido” pela imagem e o sujeito da imagem — que nele até pode estar como rasura —, não se identificam, ou, no limite, apenas se identificam nas miragens do imaginário. Como sustenta Piedad Solans, o que é próprio da arte não é pois “o reflexo do mesmo”, mas antes a “diferença” que daí se desprende. Apesar da sua visibilidade, a obra “não é um mero ver, mas produção de um acto de pensar que emerge através do visto” (Solans, 2003, p. 140).

Guiados pela mão de Alain Buisine, estaremos assim em posição de afirmar que, o retrato artístico contemporâneo se erigiu numa zona heróica de “resistência” (Buisine, 1992, p. 30): consciente da specularidade perdida, e frente à possibilidade de toda a fuga, dobra-se lacerado em si mesmo para oferecer a visão da sua alteração, das suas múltiplas e obscuras metamorfoses.

### 3. A função identitária do corpo

De acordo com Antoine Prost, “não há melhor sinal do primado da vida privada do que o culto moderno do corpo” (Prost, 1986, p. 94). Ora, da suspeita e reprovação por parte de uma certa tradição cristã, que encontra as suas origens na Antiguidade, e que apresentava o corpo como a prisão da alma, um farrapo que impedia o homem de ser plenamente ele “próprio” (Prost 1986, p. 96), passa-se para uma verdadeira libertação do corpo entre as duas guerras o que implica ao mesmo tempo uma relação diferente entre o corpo e o vestuário. Digamos que essa reabilitação do corpo modificou consideravelmente a relação do indivíduo consigo mesmo e com os outros. Assim, o corpo realizado é o próprio corpo como fim: a sua aparência, o seu bem-estar, a sua

<sup>2</sup> “Esta idea del artista autorreflejándose en su obra aparece en la *Teología platónica*, de Marsilio Ficino, que afirma que la pintura es ‘como un espejo que refleja el rostro’ de su autor y, a través de él, su espíritu” (Serraller, 1994, p. 13).

realização. Em meados dos anos 60 o corpo que já não é apenas reabilitado e assumido: o corpo é reivindicado e dado a ver. Nas palavras de Prost, “o corpo tornou-se o lugar da identidade pessoal” (Prost, 1986, p. 105).

O objectivo do percurso que aqui esboçamos é o de sublinhar como a imagem do corpo se torna essencial aos processos afectivos e cognitivos da vida humana e na sua relação com a identidade e a representação de si. Neste ponto, como sublinha Margarida Medeiros, é imprescindível a referência a S. Freud e à psicanálise, dado que se trata da primeira grande teoria a propor uma nova concepção da relação entre o corpo e o “espírito”, mais precisamente, ao procurar a ultrapassagem dessa oposição; ao mesmo tempo que fornece alguns conceitos importantes — como os de *pulsão*, *narcisismo*, *ideal do Eu*, *defesas narcísicas*, *auto-estima*, *libido objectual*, *libido do Eu* — para a compreensão da formação da imagem do Eu na sua relação com a identidade (Medeiros, 1997, pp. 55–74). Simplificando, Freud defende que a representação do corpo, no quadro do narcisismo, resulta de uma percepção fragmentada de si (Ramírez, 2003, p. 22), já que aquele deriva de uma repressão da libido que empurra esta para um “investimento ideal” (Freud, 1972, p. 2032). Mas sabemos ainda que desde Freud o acto não segue necessariamente as ordens da vontade consciente sendo possível assim desde então falar ao mesmo tempo de uma cisão irreversível, de uma fenda incontornável que o homem acabara de se perceber, e de cuja dor, desde aí, a arte do século vinte não tem deixado de falar (cf. Pessoa, 1966, pp. 93 e 94; Jung, 1958, p. 199; Quadros, 1985, p. 42; Medeiros, 1997, p. 11). Poderemos falar desse “descentramento” e da *perda da unidade* a vários níveis. Philippe Comar, neste âmbito, assinala um “desmembramento do corpo” vítima de uma situação — que vai do Cubismo à Body Art — em que já nada parece adequado para representar uma entidade tão “multifacetada” como é o homem. Cenário que põe definitivamente em questão a própria operacionalidade da imagem de “indivíduo” e de “corpo individual” (Comar, 1995, p. 42).

Assim se compreende que uma das mais importantes linhas de pesquisa das duas últimas décadas assente já não na representação do *outro*, mas na dramatização das derivas do Self através da auto-representação. Esta tendência começa, segundo Gilbert Lascault, nos anos 1970, pela mão de fotógrafos como Annette Messager, Wegman, Boltansky, Urs Lüthi, Journiac ou Douglas Huebler, que irão desde logo pôr em cheque a própria noção de *identidade* – desestabilizando a diferença entre o Eu e o Outro, desconsiderando a “semelhança”, rejeitando o estudo psicológico e não mais acreditando em sujeitos únicos, distintos e idênticos a si mesmos (Lascault, 1982, 46–47).

Abordando o tema do auto-retrato contemporâneo com referência a autores como Duane Michals, Cindy Sherman, Jürgen Klauke, Giacomo Costa, Yasumasa Morimura, Jorge Molder ou Alex Francés — todos eles de uma maneira ou de outra tributários de Claude Cahun e de Pierre Molinier —, Rosa Olivares descreve, sob o signo da “transformação”, uma compulsão para a “representação de múltiplos papéis”, invariavelmente dirigida para “outra personagem”, para uma “outra identidade”, no fundo, para um “outro eu que queremos ser”, mas que “tememos” até ao limite da “identificação e da mimesis” (Olivares, 2003, p. 11).

Todos estes artistas traduzem uma mesma situação em que corpo e olhar se constituem já num corte em virtude do estilhaçamento (simbólico) do espelho que impede a unidade em que o sujeito moderno assentava e que agora sabe perdida para sempre. Neste sentido seria interessante analisar alguns dos dispositivos que colocam a imagem do corpo como referência do seu discurso, quer enquanto metáfora, quer enquanto motor da acção, quer como objecto obsessional de reflexão identitária.



#### 4. O colapso da hierarquia rosto/corpo

Assiste-se actualmente a uma verdadeira invasão do corpo na arte contemporânea. Segundo Amelia Jones, especialista em *Body Art*, só a partir dos anos 60 é que foi abalada a “ocultação do corpo”: o corpo teria sido velado, e vedado, pelo “modernismo” (Jones, 2000, p. 20). Sob o jugo de uma determinada tradição filosófico-religiosa, o corpo sofreu durante milénios todo o tipo de estigmas e exclusões (Prost, 1986, p. 96; Agamben, 1991, pp. 40–41; Almeida, 2002, pp. 137–143), mas quando por fim logrou recuperar o lugar que merecia, fê-lo de um modo tão cruel que o seu protagonismo se converteu numa autêntica “ditadura” (Sánchez, 2003, pp. 9).

Para José Gil, “pretende-se fazer falar o corpo (...). Como se o objectivo fosse, neste momento, descobrir o corpo ao qual se subordinaria qualquer terapia ou outra forma de linguagem: artística, literária, teatral ou simplesmente comunitária” (Gil, 1997, p. 14). O filósofo português dá-nos o testemunho de um tempo em que a propósito de tudo ou de nada se fala de um “discurso do corpo”, pretendendo-se assim que ele se liberte ou se exprima.

Que espaço ocupa o retrato nesse novo panorama que dá tanta ênfase ao corpo, e perante manifestações artísticas que pareceram pôr em causa toda e qualquer convenção anteriormente estabelecida? Não será por acaso que, no mesmo momento em que esta voga testemunha uma sensibilização crescente pelos problemas do corpo tendente a afirmar a sua importância nos mais diversos domínios, o retrato é posto em causa, falando-se mesmo da sua “morte” ou “crise” (Francastel, 1969, p. 228; Lascault, 1992, p. 45–46; Fournet, 1992, p. 15; Depotte, 1992, p. 28; Günter, 1995, p. 33; Marques, 2005, 2008, 2014).

Podemos dizer que a partir, sobretudo, dos anos 1960, o *sujeito* é um lugar qualquer do corpo ou, se quisermos, um seu fragmento. Pensemos em obras como as de Robert Gober, Gary Hill ou John Coplans e perceberemos o alcance desta afirmação (Ramírez 2003, p. 22; Solans, 2003, p. 142). Esta *ruptura* da *Gestalt* e da forma íntegra do corpo — afecta à sua aparência especular —, permitiu a abertura do corpo a um leque incomensurável de novas formas de existir e de se construir que privilegiam a “estranheza, a diferença, a vulnerabilidade e a alteridade frente a um corpo único e social, cultural e histórico modelado” (Solans, 2003, p. 145).

Na história do retrato jogou-se sempre com o corpo, mas este era invariavelmente tido como um elemento que servia apenas de suporte do rosto, assumindo um papel secundário e adquirindo apenas significação em função da reconhecimento daquele, que era o “centro” da composição (Depotte, 1992, p. 26).

Mas nas últimas décadas do século XX o corpo tornou-se num significante despótico que subordina qualquer expressão artística, chegando mesmo ao ponto de afectar a prática do retrato, ousando eclipsar aquilo que com ele estava mais conotado: a imagem de *um* rosto. Por isso, no quadro geral da arte do século XX, se fala de “retratos *sem* rosto” (Girard, 1992, p. 137), e, mais especificamente, a propósito de um conjunto de importantes retratos de finais da década de 1960 realizados por artistas como Lindstrom, Saura, Lapoujade, Messagier, Pol Bury ou Arnulf Rainer, de faces “deformadas” feitas de “carne que se contorce”; de semblantes fantasmáticos e “sem contornos fixos”, deixando apenas entrever certos “órgãos” que se “perdem”, “apagam” e “devoram” (Lascault, 1982, p. 43); ao mesmo tempo que — tal como já foi referido — se desconfia cada vez mais do poder de *revelação* do rosto (Gil, 1981, p. 171; Gil, 1999, p. 15; Marin, 1992, pp. 82–84; Girard, 1992, p. 141; Fabbri, 1995; pp. 28–29; Clair, 1995, pp. XXXI; Ewing, 2003, s/p.).

Desse modo, tornou-se evidente que a arte contemporânea desvaloriza a tradicional hierarquia que o rosto detinha em relação ao corpo. A esse respeito, A. William Ewing advoga que, “acerca da *própria* cara os novos fotógrafos da cara contestam as crenças de que, “(...) a cara representa uma forma carnal mais 'elevada' (mais sagrada) que o 'simples' e 'básico' corpo, sendo uma entidade de certo modo à parte do resto do corpo” (Ewing, 2003, s/p.).

Ora, que corpo é este que parece querer substituir uma “função” outrora inabalável, confinada à representação do rosto?

Este processo a que podemos designar de “transferência de funcionalidade”, no qual o corpo se torna “rostos”, ainda está por estudar, havendo não obstante abordagens que, embora fundamentais, como as de Gilles Deleuze e Félix Guattari no capítulo “Année zéro – Visagété” de *Mille plateaux; Capitalisme et Schizophrénie 2* (Deleuze e Guattari, 1980, pp. 205–234), não incidem particularmente sobre a representação pictórica. O contributo mais importante neste ponto é o de José Gil. A respeito do quadro *A Violação* de René Magritte, o filósofo refere que ali o corpo se “rostofica”, petrificando-se em rosto (Gil, 1999, p. 21). Mais adiante Gil regressa a esta formulação:

Em artistas da escola de Arcimboldo, surgem paisagens-corpos, ou paisagens-rostos, como em Hans Meyer; e Max Ernst, em *Le Jardin de la France*, pintando uma paisagem-mapa, com um corpo de mulher sem cabeça, visto de cima, entre o rio Loire e o rio Indre, compreendeu perfeitamente a assimilação da paisagem a um corpo (prestes a tornar-se rosto): ausente, o rosto surge numa sugestão de máscara que baliza um território fluente com os meandros dos rios — o corpo e a paisagem em devir-rosto. (Gil, 1999, p. 26)

Em nome de que signos ou sinais se impõe este “devir” do rosto para o corpo? Quais as consequências que resultam dessa migração de funcionalidade?

Uma das consequências primeiras a considerar será o facto de, como já se referiu, ela deitar por terra a hierarquia natural do corpo-suporte de um rosto enquanto superfície ou lugar privilegiado de comunicação. Pois está por avaliar ainda até que ponto é que o corpo não poderá revelar mais desse *ser único*, da sua própria diferença interna, do que a simples representação de um rosto. Mas inerente a este problema surge imediatamente um outro, porque para que o traço individual adquira sentido através do corpo é preciso que este se envolva num processo que ressalta de múltiplos *contrastes diferenciais*, de tal modo que a sua existência perceptiva implique a sinalização de alguma diferença, dado que é esta que, em última análise, faz a identidade (Gil, 1999, p. 29).

É ponto assente de que o sentido se engendra na diferença enquanto a homogeneidade o destrói. Por essa razão podemos sustentar que cada traço (ocupação, movimento, gesto ou pose particular) só toma significado por contraste com outras formas diferentes do mesmo traço. Por contraste e não por negação, sustenta José Gil, pois a relação entre vários aspectos (contextuais, formais, temáticos, etc.) compõem-se pelas infinitas diferenças virtuais que lhe dão o seu sentido específico.

O corpo poderá adquirir assim também uma singularidade no intento de se retratar alguém, enquanto poder de existência da coisa singular, ou seja, por um poder de acolher *em si* uma multiplicidade de diferenças com outros seres sociais, possuindo o poder de acolhimento que o singulariza: um ser que o é por diferenças apenas, através do que José Gil classifica como de *puro poder infinito de diferenciação*.<sup>3</sup>

Mas como é que isto se articula com o reconhecimento da identidade? De que forma o corpo, o comportamento, ou o gesto codificado podem reenviar para um significado

<sup>3</sup> "a singularidade é esse poder como existência da coisa singular: esta define-se pela sua infinita clivagem interna (virtual)" (Gil, 1999, p. 30).

que, uma vez apreendido, permite o *reconhecimento* da pessoa humana enquanto indivíduo?

Da subjectividade, o ser humano não tem senão uma experiência indirecta. A percepção directa dos seus estados de alma, pensamentos, traços de personalidade é-nos vedada. Segundo José Gil, é apenas através da mediação do corpo que me é dado a inferir que estou em presença de outro “eu”. Essa mediação compõe-se essencialmente de “indicações” corporais (Gil, 1997, p. 147). Tal como o filósofo refere, uma teoria da identificação não pode negligenciar o papel que o corpo desempenha no campo da comunicação humana, e que consiste na apreensão global dos homens e dos animais como seres sensíveis (Gil, 1997, p. 147). Convém lembrar, a propósito da infralíngua e da “géstica”, que a linguagem e a fala reenviam sempre ao corpo, aos seus órgãos, à sua fisionomia.

Que uma face possa perder a funcionalidade própria do rosto, enquanto dispositivo de significância e subjectivação — damos aqui o exemplo das máscaras africanas e da série dos *Reis* (1966) de Costa Pinheiro (Marques, 2008) —, da mesma forma cremos ser possível que tal dispositivo funcione fora de um rosto, “transferindo-se” para um outro *território*.

É, pois, possível “rostoificar” o corpo, não só como fez Magritte em *A Violação*, crivando o corpo de órgãos, ao mostrar um corpo monstruoso com olhos, nariz, boca, mas um corpo que se pode “rostoificar” no sentido de substituir a “função” do rosto naquela sua vinculação própria a uma personalidade individual, enquanto representação de um “interior” que convencionalmente define a arte de retratar; tomando o indivíduo não como mero corpo-forma (fisionomia), mas como sujeito detentor de uma subjectividade que o caracteriza enquanto tal, que de certa forma o define e o distingue dos demais.

A partir do que José Gil refere acerca da relação do rosto com a paisagem no âmbito da arte retrato (Gil, 1997, p. 170), podemos vislumbrar na obra do pintor Caspar David Friedrich uma relação de *reflexo*. Neste caso o rosto do indivíduo representado de costas é-nos significado indirectamente através dos traços “rostoificantes” da paisagem. Como se uma superfície de rosto se tratasse, a paisagem é agora o lugar onde se inscrevem expressões e sinais de uma “interioridade”, circunstância que vai ao encontro do que Hélène Depotte (1992, p. 26) e Claude Fournet (1992, p. 11), a propósito do pintor alemão, designam de “estados de alma”.

C'est que le XIXe, en peinture, dramatise en personnalisant. Avant de reproduire, on souligne le statut du portrait pour y maintenir une contenance: processus bourgeois que les perspectives aristocratiques des siècles précédents appelaient mais dont elles ne se souciaient pas. Chaque portrait, avec la bourgeoisie, entérine un donateur qui ne livrerait que lui-même. Cela induit un déplacement où pour la première fois, **il n'est pas nécessaire de reproduire les traits pour peindre**; il y a des portraits de paysage, à la manière romantique, qui deviennent des états d'âme. Ceux de Friedrich où le sujet tourne le dos en accomplissant la perversion. (Fournet, 1992, p. 11 ; o negrito é meu.)

O arrebatamento perante o infinito (*O viajante sobre o mar de névoa*, 1818); a postura de referência e de humildade (*Monge à beira-mar*, 1808–10); o sentimento de paz e de aceitação (*As fases da vida*, 1835); a experiência do assombro e da melancolia (*Dois homens contemplando a lua*, 1819–20), tudo isto poderia estar expresso num rosto, agora deslocado para a paisagem que o substitui, tornando-se esta superfície de inscrição, como que tomando lugar daquele na sua “função” habitual de significância/subjectivação. De certa forma, podemos imaginar o rosto através das pequenas percepções e sinais refractadas no rosto-paisagem em que esta agora se tornou. É assim que o rosto humano, que não vemos, depende agora de um processo



outro de significância e de subjectivação, assombrosamente similar ao *sistema buraco-negro/muro-branco* teorizado por Deleuze e Guattari.

Os dois filósofos postulam a existência de algo anterior ao rosto que denominam de “rostoidade” (*visagété*). A “rostoidade” é como uma máquina abstracta, um agenciamento dos dispositivos muro branco / buraco negro, sendo o muro branco a superfície de inscrição (que poderemos descrever como as zonas desertas do rosto), e o buraco negro (os olhos, a boca...) as zonas dinâmicas ou expressivas que reenviam para um processo de subjectivação. Nesta ordem de ideias a máquina abstracta da rostoidade sustém e alimenta dois processos: um de produção de signos e outro de produção de subjectividade.

A este propósito, Caspar David Friedrich ocorre-nos aqui como um caso exemplar. Nas suas pinturas não vemos o rosto do indivíduo no seu corpo, pois é na paisagem-rosto que entrevemos agora a sua relação afectiva de forças que com ela estabelece. Vemos qualquer coisa como a marca do seu rosto na paisagem, marca essa que depende do que o seu rosto procura nela. Por outras palavras, e em analogia à relação de reflexo descrita por José Gil, não temos nenhuma imagem directa de um eu, no sentido convencional que a retratística nos habituou, uma vez que o sujeito representado adquire a possibilidade de disseminar traços do seu rosto fora de si, fora do seu corpo. São traços de rosto que se encontram invisíveis, melhor, *não visíveis*, só porque se dirigem na direcção oposta à da nossa perspectiva, dando assim também a ver aquilo que ele está a *ver* do lugar em que ele a olha; ao mesmo tempo que, inversamente, — e para fazer uso das palavras de José Gil —, *o interior do rosto torna-se paisagem porque o olhar capta o exterior em que ele próprio se encontra espalhado, disperso, investido* (Gil, 1997, p. 170).

##### **5. Lourdes Castro ou a ideia de *retrato projectivo*: do rosto para a silhueta do corpo**

Diante da *Sombra Projectada de Bertholo* (1964), vemos o gesto encerrado no interior da silhueta, ou seja, a sua mão pousada sobre a anca, como se nada fosse. Em vez de aceder ao rosto que (re)conhecemos do sujeito, o espectador “reencontra” a sua silhueta e postura — mas não o seu rosto: nem traços fisionómicos, nem ressurreição do rosto amado. A minha atenção desvia-se então para o acessório. É a própria artista quem diz: “Sempre aceitei as coisas insignificantes em que, normalmente, as pessoas não reparam” (Lourdes Castro cit. por Féria 1992, p. 20).

Olhando para essas sombras por vezes reconhecemos uma região do seu rosto, uma certa relação entre o nariz e testa, mas também aquele gesto quotidiano que lhe era característico ou simplesmente uma sua ocupação habitual. No fundo, só os reconhecemos “aos bocados”, o que significa que não atinjo o ser e que, portanto, é como se o perdesse por completo. Tanto na imaginação do espectador como, certamente, na da artista, as sombras deste *gesto-movimento* ficarão para sempre “colados” aos referidos entes e, assim, transformar-se-ão em pedaço de “vida” de uma “presença no mundo” que as sombras sempre arrastam.

Lembrando o interesse de Johann Kaspar Lavater — autor do popular livro *Physiognomische Fragmente zur Beförderung und der Menschenkenntnis Menschenliebe* (1775–1778) — pela arte relativamente menor da silhueta, porque os retratos de perfil feitos pelo *'physionotrace'* eram a materialização literal da sombra projectada (Freund 1974, pp. 8–18), daqui decorre que Lourdes Castro nos queira dizer que ainda é possível ceder à tentação de julgar o carácter de alguém pelo seu porte, pose ou movimento. Como se *o carácter fosse comparável a um gerador de imagens*

*projectadas no mundo como sombras múltiplas do seu sujeito* (Krauss 1978<sup>a</sup>, pp. 26–27). Quase que poderíamos dizer que Christo, Pinheiro ou Bertholo — para citar apenas alguns dos seus amigos e companheiros do grupo KWY —, apresentam “traços de carácter” bem nítidos que não tornavam difícil classificá-los (era “indiscreto”, “esperto”, “preguiçoso”, “activo”...). É precisamente esta a ideia que se depreende a partir de uma leitura feita sobre a *Sombra Projectada de Christina Maar* (1968):

A pose e o contorno são serenos, revelando o modo de Lourdes Castro **entender a personalidade da sua amiga Christina Maar**. O contorno, que fixa uma forma que separa de um fundo, constitui, na precisão temporal de uma acção e da sua pose, **uma efectiva determinação do ser**. (Acciaiuoli, 2001, p. 442, ficha da obra; os negritos são meus.)

No mesmo sentido vão as palavras de Maria Helena Freitas:

Para além do objecto, o que se valoriza é a sua relação com o mundo — a luz, a atmosfera, a hora, os sinais subjectivos. É a sombra que define a situação de um corpo entre o céu e a terra ('Quem não tem sombra que não ande ao sol'), um corpo sem sombra perde a sua relação com o mundo, como ensina «A História Maravilhosa de Peter Schlemihl». Dando réplica a este conto, Lourdes Castro **representa a sombra como quem procura o contorno da alma**. (Freitas, 1992, p. 46; o negrito é meu.)

Tal como num *negativo* fotográfico trata-se de um verdadeiro processo de *revelação*. Mas, e com o livro *Câmara Clara* de Roland Barthes em mente, enquanto a imagem fotográfica é plena, carregada — não há lugar vago, não se pode acrescentar-lhe nada —, nas *Sombras* de Lourdes Castro o espectador pode *projectar* tudo aquilo que a sua memória-imaginação lhe sugere naquele “campo aberto”. É como se Lourdes Castro nos colocasse no papel de alguém que vai completar a obra que deixou a meio.

De acordo com os estudos sobre a psicologia da representação pictórica que Ernst Gombrich desenvolve no seu influente livro *Arte e Ilusão*, “o padrão de estímulo na retina não é a única coisa que determina a nossa visão do mundo exterior. As suas mensagens são modificadas por aquilo que sabemos sobre a forma ‘real’ dos objectos” (Gombrich, 1959, p. 321).

Gombrich, perante uma tela de Lourdes Castro, diria que é o poder da nossa *expectativa* — aqui determinada pelo título do quadro —, que molda o que vemos, fazendo com que numa simples sombra seja possível ver o retrato de alguém. Tal permite-nos captar a chave de todo o problema da interpretação da imagem. Porque, segundo o historiador de arte, Lourdes Castro outorga conceber que a interpretação implica sempre uma projecção experimental, um “tiro de ensaio” diria Gombrich, que transforma a imagem se acertar.

É o poder da expectativa, mais do que o poder do conhecimento conceptual, que molda o que vemos, na vida não menos que na arte. (...) aquilo a que chamamos ‘interpretar’ uma imagem pode ser melhor descrito como testar as suas potencialidades, para ver qual delas se ajusta. (...) A possibilidade de que todo o reconhecimento de imagens esteja ligado a projecções e antecipações visuais é reforçada pelos resultados de experiências recentes. (Gombrich, 1959, pp. 235–239)

Apesar da incerteza que por serem sombras deveriam suscitar, não duvidamos, no entanto, que elas, aquelas pessoas que, *sabemos*, estão ali, por detrás daquela forma escura, daquele manto opaco que nos impossibilita ver as suas feições. Vejo imaginariamente ali o rosto não percebido. Assim, ficou inevitavelmente o campo aberto, portanto, para que se estabeleça uma série de nexos e articulações entre a figuração mínima do corpo da pessoa em apreço e o seu “carácter”: uma

correspondência dada não só pela estrutura do corpo, mas também pelo gesto, pelo movimento sugerido, pela *pose*.

O que constitui o motivo central das sombras projectadas de pessoas, para além da estrutura do corpo ou do perfil do rosto (instância intransmissível como a impressão digital), é justamente a pose, ou diríamos, antes, a “não-pose”, porque a pose não é aqui uma atitude do alvo mas o termo de uma “intenção” de leitura — diz-nos Roland Barthes, a respeito da especificidade da Fotografia (Barthes, 1980, p. 111). Lourdes Castro faz recair a imobilidade da sombra presente no momento em que o seu “decalcamento” é levado a cabo, e é essa paragem que constitui, aqui, a pose; não um posicionamento provocado, pensado, formulado pelo estereótipo convencional. Ou seja, o vestígio conservado “refere-se” a um momento fugidio de uma postura. Por outras palavras, parece tratar-se precisamente daquilo que o ensaísta francês denomina de “esquema”: “*schéma* é o corpo em movimento, em situação, em vida” (Barthes 1977: 230). As figuras, invariavelmente representadas de perfil ou de frente, como que compartilham um estado de absorção nas suas ocupações momentâneas ou banais enquanto desconhecimento da presença de um outro que as espreita. Mas, a utilização do efeito do instantâneo fotográfico traduz a intenção, ainda que intuitiva, de representação da suspensão de um dado movimento da figura, e não de uma interpretação meramente anedótica o sentimental do modelo.

Será por isso também que, para Maria Helena Freitas, “nestes trabalhos reconhecemos as sombras de muitos dos seus amigos, nos gestos simples dos rituais de todos os dias — pentear, ler, fumar — ou dos seus objectos mais familiares. São as memórias dos corpos, que assim registadas, ganham autonomia e vitalidade” (Freitas, 1992, p. 47).

Um processo fundamental se efectiva: percebemos que um movimento de ocultação permite deslocar o foco tradicional de reconhecimento (e expressão) do rosto para o gesto. No fundo, poderemos dizer que, num certo sentido, o gesto se torna “rosto”.

Tal como a máquina abstracta de “rostoidade” de Guattari e Deleuze, em analogia podemos afirmar que a sombra (a mancha pictórica) se torna no *buraco negro* — aquilo que reenvia para um processo de subjectivização — e o fundo (as zonas exteriores ao contorno) no *muro branco* — a superfície onde signos se inscrevem. Esta analogia entre *buraco-negro / muro-branco* e *silhueta / superfície-da-tela* permite-nos encontrar uma outra forma de entender a problemática do rosto no âmbito das novas possibilidades que Lourdes Castro oferece à arte do retrato. De certa forma, o rosto ocultado dá um sentido outro à funcionalidade da imagem do corpo. Ou seja, a ausência de rosto não implica forçosamente uma limitação de sentido ou falha de comunicação, antes pelo contrário, despoleta uma assombrosa ampliação de possibilidades.

Coloquemo-nos na posição do espectador: observo avidamente o mais pequeno dos seus gestos. Em cada momento de um novo olhar descubro, no Outro, na sua sombra, um outro Eu. A alteridade do sujeito-retratado manifesta-se, assim, na alteridade do sujeito-espectador. Por momentos, este não vê mais; não reconhece mais a pessoa representada e olha-a desconfiado. O espectador vê a pessoa que conhece não destruída, mas como que *diminuída*, como um *resto de si*, apenas um seu exterior (uma marca); cabe ao espectador fazê-la vir do além-subterrâneo, de um mundo de *sombras*.

Estes retratos de “amigos” (Pirotte, 1964, p. 39) são retratos de Lourdes Castro para si própria, como se de um álbum de família se tratasse; álbum íntimo que, ao mesmo tempo, parece, e à vista de todos, se dirigir a essas mesmas pessoas como que dizendo: “Vê o que eu (te) dei a ver de ti”. Mas o objecto que dá (oferece) não é tautológico (“dou-te o que te dou”), é *interpretável*; tem um sentido (sentidos) que ultrapassa em muito o seu endereço. Perante tal “aparição” os seus amigos e familiares dirão: vou

dilacerar o corpo opaco do outro, obrigá-lo a entrar no jogo do sentido: vou *fazê-lo falar*. Esforçando-me por suscitar em mim as imagens que me podem comover, e aberto esse lugar (por definição, desmaterializado) da alma, desenvolvo-o, alimento-o com outras imagens-fantasma até que uma outra recordação me faça, ainda que por um mero segundo, reviver um passado que não sabia ainda que existia (em mim).

Pouco importa que *ele* se sinta continuamente reduzido ao silêncio. O que em cada um ressoa é o que cada um conhece (ou conjectura) *daquele* corpo: qualquer coisa de ténue ou de agudo desperta bruscamente desse corpo que, entretanto, adormecia no (des)conhecimento de uma qualquer situação específica tirada do real. Perante aquele gesto, acção, postura, detalhe, como um corte de cabelo ou simples objecto que segura nas mãos, o nosso interior põe-se a vibrar; eles vêm à mente, regressam do passado: a partir de um (quase) *nada*, forma-se *todo* um discurso da recordação e da morte que nos arrasta — é o reino da memória, arma da ressonância.

## 6. Considerações finais

Regressemos à nossa questão central: num momento em que assume uma crucial função identitária ao invés de ser reduzido à condição de “prisão”, será que o corpo, por si só, não é capaz de anunciá-la: à “alma”? Se nunca a vemos, se ela não se fixa em parte alguma (Gil, 1997, p. 162), então porque a remetemos, necessariamente, como é comum fazê-lo ainda, para a sua presença reveladora do rosto?

Ao propor o retrato como *sombra projectada*, apresentando *o mínimo como conservação das características de alguém* pela via do contorno<sup>4</sup> — comprometendo o protocolar *reconhecimento* fisionómico —, Lourdes Castro abre caminho para o que poderemos designar de *retrato projectivo* (Marques, 2004, pp. 237–249).

A sua presença na tela enquanto sombra, sendo irreconhecível, não poderá ser, pois, a de uma figura analógica, como um fetiche, mas antes a de uma força particular que, em nome dos afectos, não está, desde então, em inteiro repouso. Liberto de qualquer olhar putativamente revelador, a silhueta acaba por não ser senão campo (ou buraco) completamente aberto, porque exposto à *multiplicidade* infinita que o olhar do espectador desperta.

Assim como *o retrato não é o rosto mas o seu nome* (Bailly, 1998, p. 151), do mesmo modo podemos afirmar que também o corpo pode criar uma singularidade — tal como Lourdes Castro o faz com o nome próprio do sujeito na legenda da obra. Accionando o poder da *expectativa* a que Gombrich se aporta, a artista dá ao corpo uma identidade que o tira da inumanidade anónima própria de mero corpo, humanizando-o. E, assim, puxa o corpo para uma codificação absoluta, abrindo-a a territórios psicológicos, mnemónicos, afectivos, fora do seu carácter de mera carne, músculos, ossos e pele, para se tornar em superfície de inscrição enquanto *medium* detentor de uma linguagem própria, de uma “linguagem corporal” que individua.

E porque a *singularidade se busca não se encontrando já dada como uma coisa* (Gil, 1999, p. 31), é então possível converter o corpo num veículo dessa singularidade, assumindo-se como via de uma individuação sem que seja necessário o recurso tradicional a um rosto. Assim, a unicidade do retrato, a sua maneira plástica de ser singular, resulta agora da maneira como se resolve essa tensão: a capacidade da sua singularidade se tornar mais singular do que a do corpo natural (Gil, 1999, p. 31).

Diz a própria artista: “uma sombra tem para mim mais significado do que simplesmente o objecto descrito. É uma maneira de contemplar as coisas e as pessoas à

<sup>4</sup> “O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características” (L. Castro 1992 [1963], 51).

minha volta” (Lourdes Castro cit. por Freitas, 1992, p. 46). Por vezes a melhor maneira de dar a devida atenção a algo passa menos por desvelá-lo completamente do que por ocultá-lo um pouco para que se desencadeie, nos outros, uma curiosidade aliciante. No caso de Lourdes Castro, esta parece ser uma estratégia com o fim último de pormenorizar a imagem do Outro em diversos *pontos diferenciais* (uma ocupação habitual, um gesto característico, a estrutura intransmissível do corpo) que numa exposição convencional (a fotografia) seriam ofuscados por outros aspectos usualmente sobrevalorizados (os olhos, as linhas de expressão, a roupa, o contexto espacial...). Se quisermos, o que a minha linguagem facial esconde, di-lo o meu corpo; e *para que o rosto não se veja*, Lourdes Castro como que coloca um manto entre *eles* e o nosso olhar. Belo oxímoro: obscurecer a vista para melhor se *ver*.

## REFERÊNCIAS

- Acciaiuoli, M. (2001). Sombra projectada de Christina Maar (ficha da obra). In *KWYParis 1958–1968* (p. 442) [cat. exp.]. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Agamben, G. (1991). *A comunidade que vem*. Ed. Presença: Lisboa.
- Almeida, B. P. (2002). *Transição — Ciclopes, mutantes, apocalípticos: A nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Barthes, R. (1995). *Fragments de um discurso amoroso* [1977, ed. original]. Porto: Ed. 70.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Câmara clara* [1980, ed. original]. Lisboa: Ed. 70.
- Bailly, J.-C. (1998). *L'apostrophe muette: Essai sur les portraits du Fayoum*. Paris: Hazan.
- Buisine, A. (1992). L'indéfigurable même. In *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992* (pp. 30–36) [Cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain.
- \_\_\_\_\_. (1993). Les temps des visages. *La recherche photographique. Dévisager*, 14 (Printemps), 10–13.
- Clair, J. (1995). Impossible anatomy 1895–1995: Notes on the iconography of a world of technologies. In *Identity and alterity: Figures of the body 1895/1995* (pp. XXV–XXXI). La Biennale di Venezia 46 esposizione internazionale d'arte: Marsilio Editori.
- Comar, P. (1995). The body besides itself. In *Identity and alterity: Figures of the body 1895/1885* (pp. 38–43). La Biennale di Venezia 46 esposizione internazionale d'arte: Marsilio Editori.
- Depotte, H. (1992). Historique du Portrait. In *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992* (pp. 19–29) [Cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain.
- Dobbels, D. (1992). L'air absent. In *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992* (pp. 37–41) [Cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain.
- Dubois, P. (1992). *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega.



- Ewing, A. W. (2003). De caras! O retrato está morto! Viva a cara! In *Cara a Cara* (Jornal da exp.). Culturgeste/Musée de l'Elysée.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). Anné zéro — Visagéité. In *Mille plateaux* (pp. 205–234). Paris: Les Editions de Minuit.
- Fabbri, P. (1995). Deformities of the face. In *Identity and alterity. Figures of the body 1895/1885* (pp. 27–31). La Biennale di Venezia 46 esposizione internazionale d'arte: Marsilio Editori.
- Fournet, C. (1992). La tache aveugle. In *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992* (pp. 9–18) [Cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain.
- Freitas, M. H. (1992). O duplo do mundo. In *Lourdes Castro: Além da sombra* (p. 45). Lisboa: F.C.G.-C.A.M.
- Freud, S. (1914) Introducción al narcisismo. In *Obras Completas* (Tomo VI). Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.
- Freund, G. (1974), *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gil, J. (1994). A auto-representação. In *O rosto da máscara: Auto-representação na arte portuguesa* (pp. 44–48). Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Metamorfoses do corpo* [1981, ed. original]. Lisboa: Relógio d'Água.
- \_\_\_\_\_ (1999). Retrato. In *A arte do Retrato: Quotidiano e circunstância* (pp. 12–22) [Cat. exp.] Lisboa: MCG.
- Girard, X. (1992). Portraits sans visage. In *À visage découvert* (pp. 137–146). Paris: Fondation Cartier / Flammarion.
- Gombrich, E. H. (1995). *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica* [1959, ed. original]. São Paulo: Martins Fontes.
- Günter, M. (1995). Notes from the Portrait in the Twentieth Century. In *Identity and alterity. Figures of the body 1895/1885* (pp. 33–37). La Biennale di Venezia 46 esposizione internazionale d'arte: Marsilio Editori.
- Jones, A. (2000). The artist's body. In Tracey Warr (org.), *The artist's body*. London: Phaidon.
- Jung, C. S. (1958). *L'homme à la decouverte de son âme* (trad. francesa). Ed. Mont-Blanc: Paris.
- Krauss, R. (1978). Tracing Nadar. *October*, 5 (New York, Summer 1978). [Reeditado em *O fotográfico* [1990, ed. original]. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 21–39.]
- Lacan, J. (1949). The mirror phase as formative of the function of the I. In Ch. Harrison & Paul Wood (1992) (eds.), *Art in theory 1900–1990: An anthology of changing ideas* (pp. 609–613). Wiley-Blackwell.
- Lascault, G. (1982). Portraits. In *Du visage*. Presses Universitaires de Lille. [Reeditado em *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992*. [Cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992.]

- Loisy, J. (1992). Préface. In *À visage découvert* (pp. 11–14). Paris: Fondation Cartier / Flammarion.
- Marques, B. (2005). *Para o estudo da «crise» do retrato nos anos 60 em Portugal*. Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, sob a orientação de Margarida Acciaiuoli. Lisboa: UNL / FCSH. [Texto policopiado]
- \_\_\_\_\_. (2008). O Retrato de D. Sebastião: Costa Pinheiro ou a desmitificação da retratística histórica oficial. *Revista de História da Arte*, 5, 188–207.
- \_\_\_\_\_. (2014). Crise do retrato: Dissolução ou deslocamento do género? O estranho caso de Lourdes Castro. In *Actas do IV congresso de História da Arte Portuguesa em homenagem a José-Augusto França. Sessões simultâneas (2.ª edição revista e aumentada)* (pp. 435–442). Lisboa: APHA.
- Marin, L. (1992). Grammaire royale du visage. *À visage découvert* (pp. 70–79). Paris: Fondation Cartier / Flammarion.
- Medeiros, M. M. (1997). *Fotografia e auto-representação: Identidade e imagem do corpo na obra de Cindy Sherman*. Dissertação de Mestrado, apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, sob a orientação do Professor Doutor João Mário Grilo. Lisboa.
- Olivares, R. (2003). Quién soy yo? *Exit: Autorretratos/Self-portraits*, 10, 10–11.
- Pessoa, F. (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática.
- Pirotte, E. (1964). Préface vue de profil. *Lourdes Castro e René Bertholo*. Lisboa: Galeria Divulgaçã [Reeditado em *Lourdes Castro: Além da sombra* [Cat. da exp.]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1992, p. 39.]
- Prost, A. (1986). Fronteiras e espaços do privado. In Ph. Ariès & George Duby (dir.) (1991), *História da vida privada: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias* (vol. 5, pp. 7–113, orientado por A. Prost e G. Vincent). Porto: Ed. Afrontamento.
- Quadros, A. (1985). Introdução à vida e à obra poética de Fernando Pessoa. In A. Quadros (introd., org. e bibliog.), *Obra poética de Fernando Pessoa: Mensagem e outros poemas afins* (pp. 17–92). Lisboa: Europa América.
- Ramírez, J. A. (2003). Yo mismo. Automodelo e identidad quebrada. *Exit: Imagen y cultura*, 10, 17–25.
- Restany, P. (1965). Lourdes Castro: A presença da ausência. *Lourdes Castro*. Munique: Galeria Buchholz, 26 Outubro a 20 Novembro 1965. [Reeditado em *Lourdes Castro: Além da sombra* [Cat. da exp.]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 de Junho a 6 de Setembro de 1992, p. 36.]
- Serraller, F. C. (1994). Ceremonial de Narciso. El autorretrato y el arte español contemporáneo (pp. 13–31). In F. Calvo Serraller, *El autorretrato en España. De Picasso a nuestros días* [Cat. da exp.]. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Solans, P. (2003). Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad. In D. Hernández Sánchez (ed.), *Arte, cuerpo, tecnología* (pp. 137–165). Salamanca: Ediciones Universidad.

(O autor segue a antiga ortografia.)

