

ON pOr

trait

ure

o retrato

Teoria, prática e ficção

De Francisco de Holanda a Susan Sontag

Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa

Impessoal e transmissível: corpo, autorretrato e impressão digital na copy art

Bruno Ministro

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
brunoministro@letras.up.pt

RESUMO

Este ensaio propõe observar algumas práticas, teorias e ficções do retrato em obras de copy art que, de forma breve, podemos caracterizar como trabalhos sem rosto, mas com rasto, nos traços arrastados e arrostados do corpo, da mão e do dedo.

Palavras-chave:

Autoria; Identidade; Mediação; Intermedialidade; Múltiplo.

Introdução

Desde o aparecimento comercial da fotocopiadora, na década de 1960, vários artistas desviaram-na do seu contexto original e acolheram todo o tipo de materiais para produzir obras de copy art e eletrografia. A sua prática assentou em técnicas de apropriação e remistura crítica que estabelecem diálogos com a colagem do início do século XX e com a cultura digital do século XXI. Entre outros, o corpo copiado e transformado – ou performado, na relação do sujeito com a máquina de fotocopiar – surge amiúde nos trabalhos desenvolvidos por vários artistas a nível internacional na segunda metade do século XX, como Monique Brunet-Weinmann (1987) bem cartografou no seu tempo.

Longe de pretender fornecer um “retrato” exaustivo, este ensaio propõe olhar alguns desses corpos na diversidade das suas representações enquanto retratos, autorretratos, antirretratos e contrarretratos. A reflexão centrar-se-á, para tal, na análise de um conjunto selecionado de trabalhos de César Figueiredo e António Dantas, artistas portugueses que, nas suas obras, recorreram com frequência a dois elementos em particular: a mão e o dedo.

Vale a pena trazer desde logo para diálogo a interessante proposta de “retrato projetivo”, tal como apresentada por Bruno Marques (2019), justamente no sentido em que o autor deteta no século XX uma deslocação do rosto para o corpo. Como argumenta, o retrato, portanto, já não será a imagem do rosto, agora eclipsado, mas antes a sua possibilidade de projeção deslocada para o corpo, mesmo que como sombra, silhueta, enfim lugar de rasto ou resto.

Em sùmula, com a mão e com o dedo, este ensaio procura apontar para o corpo mas também para as suas sinédoques. Assim, pretende-se argumentar a partir da leitura especulativa de algumas obras em particular que, mais do que apontar para a face ou para a máscara (Belting, 2019), mais do que nos endereçarem a um sujeito pessoalizado, estes autorretratos (do corpo, da mão e do dedo) apontam/manipulam/corporizam a própria função autoral e os seus gestos de criação. Isto é, copiam, mediatizam e multiplicam os rastos sem rosto, entre o pessoal e o impessoal, sempre transmissível.

Autorretrato do dedo

No final da década de 1980, César Figueiredo organizou aquela que foi a primeira de várias exposições coletivas por ele dinamizadas no norte de Portugal. Em *Kommunication Digital: Mail-art exhibition* o “digital” do título adquire um sentido muito particular na medida em que, na convocatória de obras, se apela ao envio de impressões digitais nos seguintes termos: “Join your fingerprints with your own artistic language.” (Figueiredo, 1989: 22). Entre as respostas recolhidas e mostradas em modo duplo – primeiro no Porto e depois em Vila do Conde – encontra-se o contributo de Ray Johnson¹. Este, num gesto de subversão das regras que lhe é típico, não envia as suas impressões digitais, mas sim as do seu amigo e pintor Chuck Close sobre uma silhueta da cabeça de Johnson. Fazem também parte dessa peça de correspondência o seu

¹ Trabalho reproduzido no blogue *By the Way*, mantido por Figueiredo: <https://tradtal.blogspot.com/2006/04/ray-johnson-new-york-1955.html>. Esta obra foi também incluída, em 1997, no *The Ray Johnson Memorial Space* organizado pela ArtPool (<https://www.artpool.hu/Ray/6/net10.html>) e, em 2017, foi mostrada em exposição comissariada por Alice Geirinhas para a Galeria Monumental, em Lisboa. (Consultados 22-4-2021).

característico desenho da “paper snake” e, ainda, uma “silhueta” do urinol de Duchamp que, uma vez apropriado por Johnson, passa para ele a ser “my Duchamp urinol”.

A impressão digital é um elemento que surge de forma recorrente nas obras do próprio César Figueiredo. Um ano antes da realização de *Kommunication Digital*, o artista compõe “DIGITAL WRITING” (1988) exclusivamente com recurso àquele símbolo (fig. 1).

Esta obra de grandes dimensões, com 75 cm de altura por 25 cm de largura, dispensa a fotocopiadora e acolhe, na sua mancha gráfica organizada em grelha, uma repetição sucessiva de impressões digitais intercaladas por espaços em branco. Sobre as dedadas é inscrito o número 1. Aos espaços vazios atribui-se o número 0. Aqui, o vocábulo “digital” está ligado ao dedo, mas faz tam-

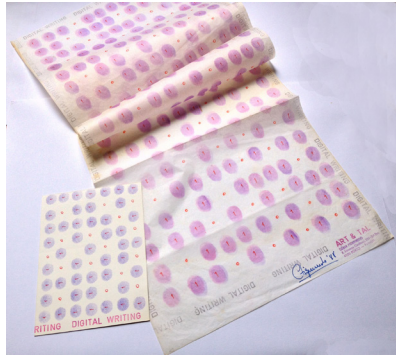


Figura 1. César Figueiredo, “DIGITAL WRITING” (1988), acompanhada por postal.

Fotografia e fonte: Acervo de Claudio Ferlauto.

bém referência aos sistemas de computação digitais, compostos, na sua camada mais profunda, pelo código binário expresso em zeros e uns. Esta “escrita digital” é uma escrita mínima da mão e é também uma escrita do dígito mínimo da máquina. Onde a impressão digital do autor está presente, considera-se o signo cheio. Onde essa marca do autor está ausente, considera-se o signo vazio. No seu todo, enquanto recodificação do código binário, a obra dialoga entre o sim ou não, verdadeiro ou falso, ligado ou desligado, positivo ou negativo, tudo ou nada.

Numa perspetiva panorâmica, são várias as obras de Figueiredo nas quais encontramos diferentes iterações destas impressões digitais, constituindo-se este elemento como um dos “tópicos” mais frequentes na sua obra. Assim, estes trabalhos dispersos são como que um prolongamento – gerando infinitude – desse seu projeto de exposição coletivo do final dos anos 80. A maior parte das vezes, tomam um dinamismo irónico ao reproduzir as marcas pessoais do sujeito através de carimbo.

Nesse sentido, este gesto de Figueiredo comunga da mesma ironia dos trabalhos que Piero Manzoni desenvolveu em torno da impressão digital. Em *8 Tavole di Accertamento*², volume publicado em 1962

2 Commumente traduzidas para inglês como *8 Works of Verification*, poderiam tomar em português a forma de algo como *8 Tabelas de validação*. Obra disponível para visualização no catálogo do MoMA em: <https://www.moma.org/collection/works/portfolios/166468> (consultado 22-4-2021).

que reproduz algumas das obras de Manzoni elaboradas na transição da década de 1950 para 1960, encontramos os seus trabalhos “Impronta pollice destro” e “sinistro” (1960), compostos exclusivamente pela reprodução das impressões digitais do polegar direito e esquerdo do artista. Em julho de 1960, Manzoni apresentou em Milão um dos seus polémicos *happenings*, “Consumazione dell’arte dinamica del pubblico divorare l’arte”, no qual oferecia ao público (consumidor) ovos cozidos a cuja casca havia adicionado a sua impressão digital. Numa radicalização do gesto de inclusão de supostas marcas do sujeito nas obras e da ridicularização do mundo da arte, no mesmo ano em que produz as suas 90 latas intituladas *Merda d’artista* (1961), o italiano escreveu numa carta a Ben Vautier:

I should like all artists to sell their fingerprints, or else stage competitions to see who can draw the longest line or sell their shit in tins. The fingerprint is the only sign of the personality that can be accepted: if collectors want something intimate, really personal to the artist, there’s the artist’s own shit, that is really his. (Manzoni apud Howarth 2000: par. 1)

Em Figueiredo encontramos, como em Manzoni, uma desbragada paródia às marcas líricas do sujeito, ao culto do indivíduo, às figuras das instituições culturais e do colecionador de arte. Por isso, quando o holandês Ruud Janssen pede aos artistas da rede de arte postal para lhe enviarem os seus “carimbos mais divertidos”, Figueiredo envia-lhe, na folha modelo, aquilo que poderia ser considerada uma variação³ de “DIGITAL WRITING”.

No facto de as impressões digitais incluídas nos trabalhos de César Figueiredo atrás mencionados se centrarem num gesto simples de imposição do dedo do artista, embebido de tinta, sobre a folha de papel reside uma das suas particularidades fundamentais. Como noutras obras, o conceito sobrepõem-se ao seu resultado, sendo que, por contiguidade, uma reflexão sobre o processo impõe-se sobre o objeto que dele resulta. A isso não são alheias as estratégias de humor que encontramos em “DIGITAL WRITING” como não o são, por exemplo, em *apple pie cultural society* (2004).⁴

Esta última obra adota por habitáculo uma caixa de cartão, a qual, no interior, contém uma outra caixa mais pequena, refuncionalizada a partir de uma caixa de tabaco para cachimbo. Essa caixa interior é embrulhada em sucessivas camadas de papel (fotocópias e *Páginas*

³ Contributo n.º 6140 para o TAM Rubberstamp Archive, mantido por Ruud Janssen. Disponível em: <https://tamrubberstamparchive.blogspot.com/2006/08/art-tal-portugal> (consultado 22-4-2021).

⁴ Disponível no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/cesar-figueiredo-apple-pie-cultural-society/> (consultado 22-4-2021).

Amarelas), guardando dentro dois materiais ironicamente preciosos: uma missanga e uma pastilha mascada. Se a missanga parecer servir apenas para fazer barulho e, no processo de desembulhar, gerar curiosidade naquele que retira as frustrantes camadas de papel uma a uma, já a pastilha incorpora, na revelação de Figueiredo, um outro nível de crítica (e também de diversão, sarcasmo, subversão): “mascamos chicletes no preciso momento em que pensamos na obra. Ela fica lá agarrada e pronto.” (Figueiredo apud Almeida e Sousa, 2000: 14). Para fechar este breve parêntese, acrescento, aderindo momentaneamente ao jogo paródico encetado pelo autor, que também a saliva contém marcas pessoais e intransmissíveis do sujeito.

Nesse mesmo sentido, e para retomar o argumento principal deste ensaio, diga-se que as impressões digitais, embora com certas oscilações de materialização numa dada superfície, são sempre regulares nos seus traços fundamentais. Foi essa a característica de base que levou a que o dedo passasse a ser usado, no início do século XX, enquanto forma de identificação de um sujeito particular. Vale a pena evidenciar que este sistema de identificação foi criado, primeiro, enquanto sistema de controlo de presidiários para, depois, se expandir a todos os cidadãos.

No ensaio “Identidade sem Pessoa”, Giorgio Agamben relata como os registos antropomórficos surgiram na segunda metade do século XIX com o objetivo de assegurar o reconhecimento de criminosos reincidentes por parte da polícia. Na década de 1870, Alphonse Bertillon desenvolveu um sistema de cadastro de criminosos, criando o tipo de documento que ficaria conhecido como *portrait parlé*. Pela mesma altura, Francis Galton elaborou um sistema de classificação das impressões digitais, mecanismo esse que veio diminuir as probabilidades de erro de identificação. Na década de 1920 o sistema encontrava-se já disseminado e era amplamente usado um pouco por todo o mundo. Segundo Agamben:

Pela primeira vez na história da humanidade, a identidade deixava de ser função da “pessoa” social e do seu reconhecimento, mas passava a sê-lo de dados biológicos que não podiam ter qualquer relação com ela. O homem retirou a máscara sobre a qual se fundara durante séculos a sua reconhecibilidade, para depor a sua identidade em qualquer coisa que lhe pertence de modo íntimo e exclusivo, mas com que ele não pode de maneira alguma identificar-se. (2010: 65)

A dimensão mais importante da reflexão de Agamben revela-se pela constatação de como, ao longo do século XX, os registos que, de início, eram aplicados apenas a criminosos vão sendo expandidos a todos os cidadãos. Extrapolando o pensamento de Agamben, é interessante notar como, hoje, na época da biopolítica, o grande fluxo de dados pessoais disponível sobre um determinado indivíduo é visto como portador da identidade desse mesmo indivíduo, como se fosse possível reconstruí-lo por meio da máquina. Trata-se, pois, de um gesto de sacralização do dispositivo que recolhe e processa os dados. As seguintes palavras de Agamben reportam-se em particular aos dispositivos biométricos de reconhecimento pessoal, mas podemos ler nelas também o fetiche cibernético da relação entre humano e máquina que, de certo modo, está na base do recente frenesi em torno da Inteligência Artificial e, sobretudo, das redes sociais digitais e do Big Data:

Existo se a Máquina me reconhece ou, pelo menos, me vê; estou vivo se a Máquina, que não conhece sono e vigília, mas se mantém eternamente desperta, garante que estou vivo; não estou esquecido se a Grande Máquina regista os meus dados numéricos ou digitais. (2010: 69)

Assim, em 1988, na obra “DIGITAL WRITING”, já César Figueiredo associava a impressão digital ao 1 e a ausência dela ao 0, entre a presença e a ausência do sujeito diante da máquina, entre o vivo e o morto, entre o reconhecimento do humano pela máquina, o seu esquecimento e abandono. Embora a análise mantida nas páginas anteriores se tenha centrado sobretudo nos carimbos de “DIGITAL WRITING”, Figueiredo possui na sua produção uma grande variedade de trabalhos em que a impressão digital se dá a ver por meio da fotocópia.

Como exemplo, valerá a pena sublinhar o modo explícito como no trabalho da figura 2 a impressão digital sugere uma equiparação ao código de barras. É ela o código de barras do sujeito na sociedade mercantilizada ou, pelo contrário, será que é o código de barras que é



Figura 2. César Figueiredo, sem título (s.d.). Em *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa* (2004), org. Eunice Ribeiro e Carlos Mendes de Sousa.

a impressão digital do produto mercantil? Qualquer que seja a ordem de um em relação ao outro, certo é que ambos apontam para os códigos técnicos que rastreiam o indivíduo e a mercadoria através da máquina que identifica, arquiva e reconhece o código do dedo do mesmo modo que o faz com o código da mercadoria. Esses códigos sugerem uma coincidência com os próprios mecanismos técnicos de identificação, arquivamento e reconhecimento através dos códigos numéricos e textuais dispostos de modo fragmentário no trabalho de Figueiredo. No topo e na margem inferior, corolário conceptual desta composição visual copigráfica, reproduções de perfurações de cartões de memória de computadores obsoletos apontam para um esvaziamento do corpo do sujeito do tempo presente. Ele terá a sua existência na medida em que os códigos de barras o permitam e, num nível hierárquico inferior, ocupará o lugar entre o 0 e o 1 que já encontrávamos em “DIGITAL WRITING”.

Autorretrato da mão

Nas obras de César Figueiredo encontramos também, num movimento de transferência, uma expansão do dedo para a mão. São várias as mãos que encontramos nos seus trabalhos, com particular destaque para *A Dry Story* (s.d.)⁵, obra que se materializou também num livro experimental cujas páginas são constituídas por fotocópias e cuja capa é feita de ripas de madeira não trabalhada. Este livro de aspeto artesanal (isto é, composto pelas mãos), inclui no seu interior uma série de reproduções de mãos a que se somam elementos tipográficos e caligráficos também eles fotocopiados, re-fotocopiados e transformados.

A Dry Story é uma estória a seco como “a seco” é a escrita técnica da fotocopadora (do grego *xeros*). Ali, as impressões digitais dos cinco dedos, as palmas das mãos, as mãos no seu todo transformam-se em imagem técnica, tal como acontece com as letras desenhadas pela máquina da imprensa ou pela mão que escreve. Tanto umas como outras são impercetíveis no seu todo, apresentando resistência à leitura, quer pela dificuldade de discernir o traço da letra caligráfica, quer pela incompletude e fragmentariedade da letra tipográfica. Se, nas páginas de fundo branco, a letra caligráfica se dá a ver em alto contraste, já nas páginas que com estas se emparelham a caligrafia que se justapõe a duas camadas distintas de letra tipográfica usa o espaço branco atribuído à mão como suporte de escrita. Esta é uma escrita da imagem técnica que incorpora a

5 Disponível em duas versões no blogue *By the Way* em: https://tradital.blogspot.com/2007/03/blog-post_20.html e https://tradital.blogspot.com/2007/03/blog-post_25.html. Esta última entrada contém referência à inclusão do trabalho na exposição *Copy Book Art* organizada por Peter Huemer em 1996 na Maerz Gallery, em Linz, Áustria. Vd. Arquivo *E-Artex* em: <http://e-artex.ca/12069/> (consultado 22-4-2021).

textura degradada pela máquina de fotocopiar como pano de fundo com várias escalas de negro e cinza que delimitam e contêm, em contraste, a mão.

Tal gesto retratístico da mão não pode deixar de lembrar-nos, com Eunice Ribeiro, que na contemporaneidade “[o]s sentidos do fragmento, da cegueira, da invisualidade, da ruína invadem o pensamento e a prática mais recente do género, qualquer que seja a linguagem e o suporte da respetiva materialização” (Ribeiro, 2019: 5). Por isso, para a autora, “o retrato contemporâneo (...) torna-se palco de um novo paradigma performativo que coloca simultaneamente o problema (representativo e semiótico) do retrato como devir e o problema (epistemológico e genológico) do devir do retrato.” (2019: 6).

Numa escala específica sobre a copy art, que por certo não é alheia aos gestos mais amplos das artes contemporâneas como não o é às problemáticas das culturas humanas que as ancoram, Monique Brunet Weinmann defendeu que, quando a autorrepresentação surge neste tipo de obras – quer se assuma através da impressão digital, da mão, como vimos até aqui, ou do autorretrato propriamente dito, como se verá de seguida – nesses trabalhos não é o autor que é representado mas sim o meio: “It is the identity and nature of the medium that is the object of research through auto-identification and the denaturing of the painting or the photograph. There is no longer anything but fragmented images and identifications.” (1987: 121).

Para finalizar, sublinhe-se uma outra vez a ideia de que, quando César Figueiredo incorpora a própria impressão digital ou uma reprodução da sua mão nos seus trabalhos, não está a posicionar o sujeito como elemento primordial que se impõe sobre o artefacto criado e muito menos enquanto marca subjetiva de autenticidade do génio-artista. Recentemente, uma pintura de Rembrandt foi leiloadada com o “valor acrescentado” de possuir impressões digitais suas numa das camadas de tinta.⁶ Não é nada próximo a isto que encontramos no gesto de Figueiredo. Antes pelo contrário. Não se trata, aqui, de uma fetichização da autoria individual, da marca singular do autor, da imposição de algo supostamente original numa obra reproduzível, ainda que, de facto, estes elementos gráficos apontem para uma individualidade e uma singularidade do sujeito que marca a folha com a sua impressão digital e, nesse processo, à partida, a torna única, autêntica, original. O facto de César Figueiredo usar na maior parte dessas suas obras um carimbo ou, em

6 Em novembro de 2018 o jornal *Público* escrevia: “Um Rembrandt vai a leilão com o valor acrescentado de poder ter as suas impressões digitais”. Não se tratando de um caso isolado, vale a pena ler a notícia disponível em: <https://www.publico.pt/2018/11/22/culturaipsilon/noticia/rembrandt-vai-leilao-valor-acrescentado-impressoes-digitais-1852000> (consultado 23-11-2018).

alternativa, uma impressão digital ou mão fotocopiada e manipulada no processo da sua reprodução, subverte aquilo que poderia ser considerado um elemento autenticador da originalidade autoral da obra, obrigando a uma revisão da própria conceção de originalidade.

Autor-retrato

Do dedo para a mão, da mão para o corpo, a figura humana surge amiúde nas obras de António Dantas. Com frequência, essa figura humana aparece sob a forma de autorretrato do próprio artista. Em obras como “[Para McLuhan]” (2001), “[máscara]” (2003) e “[tela]” (2005)⁷ já não é, porém, o retrato impecável de Dantas que nos é devolvido, mas antes a sua representação manipulada, distorcida, transfigurada. Apresentados em várias edições do projeto artístico interdisciplinar *What is Watt?*, entre 2001 e 2016, estes trabalhos deixam a folha de papel para se inscrever nas paredes dos respetivos espaços expositivos. Dispensam também a fotocópia, usando o artista, em seu lugar, *software* informático de edição de imagem para conceber os trabalhos em causa. Não deixam de parte, contudo, segundo o próprio autor, a experiência acumulada pela manipulação da imagem e palavra na eletrografia.

Mais que modernas *selfies*, estas obras de Dantas questionam a representabilidade da imagem justamente ao recorrerem a uma autor-representação figurativa. Ao introduzir o seu corpo na própria obra, o artista chama a atenção para a ação criadora do indivíduo que não precede a obra (em termos barthesianos) mas tem a sua própria existência na obra. Ou seja, incorpora uma autoconsciência que é, em rigor, o contrário da *selfie*, na medida em que esta, como recentemente argumentou Roberto Simanowski, mostra uma “selfie society without self-consciousness” (2018, p. 188 e ss.).

Tal revelação do corpo como elemento integrante daquilo que o autor cria remete em “[tela]” e também em “O Reescritor” (figura 3) para o próprio processo de trabalho do artista, numa meta-reflexão sobre a constituição da obra através do gesto do autor que intervém sobre a tela (no primeiro caso) ou sobre o papel (no segundo). Este último trabalho, apresentado na exposição *ReAnagramas* (2016), na Galeria Municipal da Boavista, em Lisboa, foi elaborado a partir de um poema visual de Ana Hatherly publicado em *O Escritor* (1975). Aqui, esse poema é apropriado, invertido e colocado diante do autorretrato do próprio António Dantas.

7 Registos fotográficos das três obras encontram-se disponíveis para consulta no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-dantas-eletoografias-dispersos/#2000> (consultado 22-4-2021).

No trabalho impresso a laser em branco e negro, com uma visualidade próxima àquela proporcionada pelas máquinas de fotocopiar analógicas, os olhos de Dantas, que são o principal sentido ativado pelo poema visual, ocultam-se atrás da cor negra. A sua mão esquerda segura o poema, ativando também o tato. Eleva-se o contraste da imagem ao ponto de a mão quase ficar branca, da mesma cor do fundo do poema que agarra. A outra mão, completamente negra (como os olhos que olham o poema), surge no prolongamento do braço do artista, que se estende na direção da obra de Hatherly. Esta mão é a mão de Dantas e simultaneamente é também a mão que já encontrávamos no poema da experimentalista. Poderíamos, por isso, falar de um segundo nível de “retrato projetivo” (Marques 2019), um retrato em deslocação entre corpos.

Coincidindo a mão de Dantas com esta mão do século XX (a do poema de Hatherly) que, por sua vez, coincide também com uma mão do século XIX (a que Hatherly apropria para o seu poema⁸), essa mão – que são três, apropriação e reapropriação – segura, em lugar da pena (a da mão do séc. XIX), um conta-gotas (séc. XX e XXI). Com esse instrumento, elabora o escritor, aos poucos, um fluxo de texto impercetível, transformando linhas lineares em linhas ondulantes pela manipulação do traço negro sobre o papel branco.

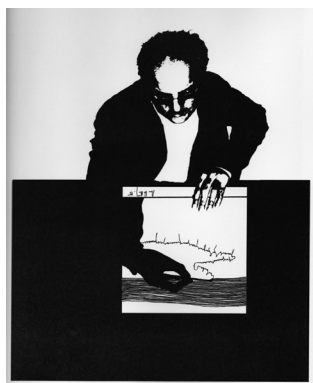


Figura 3. António Dantas, “O Reescritor” (2016). Em *Ana Hatherly: Anagramas* (2017), org. Fernando Aguiar e Helena Vieira.

O conta-gotas, instrumento *sui generis* que é desviado para o laboratório da escrita, simboliza aqui o modo como ao escritor/artista só lhe é possível intervir no mundo à pequena escala, mergulhado que está na história de todos os textos e em todos os textos da história. Como a escrita, a história da escrita é um fluxo impossível de domar. Num certo sentido, o autor, a quem é pedido que seja original no seu trabalho, não faz mais do que tentar inserir-se nesse fluxo histórico, acrescentando-lhe, à pequena escala, novas invenções. Não substanciais, essas novidades, na ausência da possibilidade de uma originalidade total, inserem-se no fluxo da escrita e da história como reiteraões repetitivas do passado. Assim, também em “O Reescritor” estamos diante de uma “nova presença do

8 A autora faz menção a esta apropriação na entrevista concedida à RTP em maio de 1976 a propósito da edição do seu livro. Disponível na RTP Arquivos em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-ana-hatherly/> (consultado 22-4-2021).

passado no presente”, para usar o título de um dos capítulos de Ana Hatherly incluído no livro *A Casa das Musas* (1995).

Nesse texto, em diálogo com a tese *Outrora Agora*, de Maria dos Prazeres Gomes, Hatherly parte da recensão à investigação daquela autora para uma reflexão própria sobre a plagiotropia. Destacando as palavras de Gomes quando afirma que a história de qualquer forma poética é sempre marcada pela “autofagia e autofecundação” (Gomes apud Hatherly 1995, 176), Hatherly argumenta que a noção de plagiotropia tem “implícita uma ligação ao conceito de paródia – não no sentido de imitação burlesca, como foi no passado, mas sim no sentido moderno de *canto paralelo*, o que sublinha o movimento não-linear, não em linha recta, que é o da transformação dos textos ao longo da história.” (Hatherly, 1995: 177).

António Dantas, manipulando com a mão (a conta-gotas) as linhas que a mão despersonalizada (todos os escritores) manipulava no poema visual de Ana Hatherly, estabelece, com ela, esse *canto paralelo* de que fala a autora. A paródia existe. Não se dirige, todavia, à autora ou ao seu poema. É, antes, uma paródia à própria paródia, construída através de um ato de apropriação e expansão. Uma homenagem, de facto. O único elemento que distingue a obra de Dantas da de Hatherly é essa figura humana inserida pelo artista enquanto autorretrato. Não há nesse gesto qualquer tipo de laivo romântico ou traço de lirismo do sujeito, uma vez que a composição de Dantas aponta para o próprio processo material de criação, desestabilizando, uma vez mais, certas conceções de autor e de originalidade ao propor a autoria como um gesto de apropriação de uma obra criada por outrem, colocada no lugar central do novo original palimpséstico, ponto de mira do processo de transformação operado pelo artista que ali se autorretrata. Quase apetece dizer, brincando ao pré e pós Acordo Ortográfico de 1990, que se se voltasse a hifenizar a palavra “autorretrato” estaríamos, no caso da obra de Dantas, diante de um “autor-retrato” e não de um “auto-retrato”.

Considerações finais

Retratados pela máquina de fotocopiar e por outros instrumentos de reprodução e produção, tanto o dedo, a mão, como este rosto do autor (con)figurado no “autor-retrato” apontam, não só para o próprio gesto de autoria, mas também para o movimento criativo dos meios.

Isto porque, como lembra Monique Brunet-Weinmann, nos trabalhos de copy art, “[t]he artist’s body is no longer a representation, an image or a semblance (...). But, connected to the machine, it forms a strange hybrid that leaves traces of its action, questions on the identity and nature of its two components.” (1987: 123). Os “traços” ou “rastos” das ações do artista e da máquina incorporam frequentemente uma dimensão performativa no material que é gerado, mesmo que tais obras sejam desenvolvidas para os suportes planográficos, os quais são, por natureza, estáticos e não dinâmicos. De modo metarreflexivo, estes questionam a sua própria essencialidade mas também os seus contextos de produção. A tais intersecções e duplas articulações não são alheios, como se tentou demonstrar neste breve ensaio, a perspetiva crítica das dimensões individuais e coletivas que os artistas lançam sobre o seu entorno social. Por isso, as suas reflexões são críticas ao entendermos como projetam a sua imagem no meio (e não no espelho) e como elas nos mostram precisamente como o meio não é espelho, mas antes prisma que refracta a imagem captada e a insere num retrato em contínua transformação.

Bibliografia

- Agamben, G. (2010). **Identidade sem pessoa**. Em Nudez, Trad. M. S. Pereira. Relógio D’Água.
- Aguiar, F. & Vieira, H. (Eds.). (2017). **Ana Hatherly: Anagramas**. Mariposa Azul.
- Almeida e Sousa, M. (2000). **A Confraria das Minhocas e outros assuntos — Entrevista com César Figueiredo**. Bicicleta, 5, 11–14.
- Belting, H. (2019). *Faces. Uma História do Rosto* (A. Morão, Trad.). KKYM.
- Brunet-Weinmann, M. (1987). **Medium: Photocopy—Canadian and German copygraphy**. Goethe Institut Montreal / Centre Saidye Bronfman / Centre Copier Art inc.
- Figueiredo, C. (1989). **Communication Digital—MAIL ART COMPETITIONS & EXHIBITIONS**. Umbrella, 12(1), 22.
- Hatherly, A. (1995). **A Casa das Musas: Uma releitura crítica da tradição**. Editorial Estampa.
- Howarth, S. (2000, Novembro). ‘**Artist’s Shit**’, Piero Manzoni, 1961.

Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667> (consultado 27-04-2021).

Marques, B. (2019). **Quando o corpo se torna rosto: Notas sobre a ideia de retrato projectivo em Lourdes Castro**. Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade, 1 (Especial), 15-29. <https://doi.org/10.21814/2i.2083>.

Ribeiro, E. (2019). **Editorial: Identidade e Retrato: Novos paradigmas, novos “media”**. Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade, 1 (Especial), 5-12. <https://doi.org/10.21814/2i.2435>.

Simanowski, R. (2018). **Waste: A new media primer**. MIT Press.

Sousa, C. M. de, & Ribeiro, E. (Eds.). (2004). **Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos 60—Anos 80**. Angelus Novus.

Torres, R. (Ed.) (2006-presente). **Arquivo Digital da PO.EX**. <https://po-ex.net>