

CURSO SUPERIOR DE TECNOLOGIA EM ARTES GRÁFICAS

MARCIA FRANCO DOS SANTOS SILVA

**CRIAÇÃO DE UM “LIVRO DE ARTISTA” EM GRAVURA**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA  
2012

MARCIA FRANCO DOS SANTOS SILVA

**CRIAÇÃO DE UM “LIVRO DE ARTISTA” EM GRAVURA**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à disciplina de Trabalho de Diplomação, do Curso Superior de Tecnologia em Artes Gráficas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN - da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Tecnólogo.

Orientadora: Prof. Dra. Luciana Martha  
Silveira

CURITIBA  
2012



**Ministério da Educação**

**Universidade Tecnológica Federal do Paraná**

Câmpus Curitiba

Diretoria de Graduação e Educação Profissional

Departamento Acadêmico de Desenho Industrial

---

## TERMO DE APROVAÇÃO

TRABALHO DE DIPLOMAÇÃO Nº 497

**“CRIAÇÃO DE UM “LIVRO DE ARTISTA EM GRAVURA””**

por

**MARCIA FRANCO DOS SANTOS SILVA**

Trabalho de Diplomação apresentado no dia 23 de outubro de 2012 como requisito parcial para a obtenção do título de TECNÓLOGO EM ARTES GRÁFICAS, do Curso Superior de Tecnologia em Artes Gráficas, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A aluna foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora: Prof(a). Msc. Tatiana de Trotta  
DADIN – UTFPR

Prof(a). Dr<sup>a</sup>. Marilda Lopes Pinheiro Queluz  
DADIN - UTFPR

Prof(a). Dr<sup>a</sup>. Luciana Martha Silveira  
*Orientador(a)*  
DADIN – UTFPR

Prof(a). Msc. Daniela Fernanda Ferreira da Silva  
Professor Responsável pela Disciplina de TD  
DADIN – UTFPR

**“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”.**

## RESUMO

SILVA, Marcia Franco dos Santos. Criação de um “livro de artista” em gravura. 2012. 116 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso Superior de Tecnologia em Artes Gráficas) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

Esta pesquisa apresenta uma abordagem teórico-prática da criação de um “livro de artista” em gravura. A investigação teve como fundamentos os conceitos de identidade e de não-lugar, tendo em vista que existe uma crise da identidade no mundo contemporâneo e que o sujeito é fragmentado e descentrado; e não-lugar como uma categoria de espaço particular da pós-modernidade. Também procurou-se esclarecer o termo “livro de artista” para designar o livro como veículo expressivo que pode ser explorado enquanto forma de arte e enquanto espaço de arte. Isto posto, os resultados ficaram no entorno da construção de um livro de artista construído com policromias em água-forte e ponta-seca.

**Palavras-chave:** Livro de artista. Gravura. Identidade. Não lugar.

## ABSTRACT

SILVA, Marcia Franco dos Santos. Creation of an “Artists' book” with metal engraving. 2012. 116 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso Superior de Tecnologia em Artes Gráficas) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

This research presents a theoretical and practical approach of creating an "artist's book" in metal engraving. It explores the concepts of identity and non-place, considering that there is a crisis of identity in the contemporary world and that the subject is fragmented and decentered, and non-place as a category of space of postmodernity . It also sought to clarify the term "artist's book", describing the book as a vehicle of expression that can be explored as an art form and as a space for art. That said, the results were surrounding the building of an artist book using polychrome etching and dry-point.

**Keywords:** Artists' book. Printmaking. Identity. Non place.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	4
2 NÃO LUGAR.....	7
2.1 A supermodernidade.....	8
2.2 O lugar antropológico.....	13
2.3 Definindo o não-lugar.....	16
3 IDENTIDADE.....	21
3.1 Identidade na modernidade líquida.....	22
3.2 Variações de concepções da identidade: do sujeito do iluminismo ao sujeito pós-moderno.....	27
3.3 Delineando o sujeito pós-moderno.....	35
4 LIVRO.....	46
4.1 Definições sobre livro de artista.....	46
5 LIVRO DE ARTISTA SEM TÍTULO.....	59
5.1 Motivação.....	60
5.2 Desenvolvimento.....	65
5.3 Construindo sem título.....	71
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS.....	107

## 1 INTRODUÇÃO

O presente Trabalho de Diplomação tratará da criação de *Sem título*, um livro de artista<sup>1</sup> feito de gravuras que ilustram o passaporte brasileiro. Serão desenvolvidas as temáticas que suscitaram a elaboração do projeto – os não-lugares e a identidade – assim como questões relativas às particularidades dos livros de artista e aos processos poéticos e técnicos da produção de *Sem título*.

A arte contemporânea apresenta a questão da ausência de parâmetros rigidamente estabelecidos: não há corpo teórico ou regras universalizantes que estabeleçam a direção traçada pelo artista. Segundo Sandra Rey (2002), defronte à diversidade de habilidades e conhecimentos que se apresentam no processo de criação, a arte passa a ser, para o artista, um campo inventivo para pesquisa e investigação. A pesquisa em artes visuais<sup>2</sup> implica na intercalação de prática e teoria: os conceitos resultantes de procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria, e então são novamente levados à prática.

Tal intercalação é precisamente o que ocorreu neste Trabalho de Diplomação: a partir de práticas artísticas da autora, a criação de um livro de artista sobre identidade e não-lugar foi proposta. Entretanto, após a pesquisa teórica, a prática foi retomada e reelaborada, a obra transformou-se. Espera-se que esse processo possa constituir um estímulo para novas criações e debates em artes, e que contribua para a desmistificação de uma área que é, para muitos, enigmática.

O presente trabalho contém três vertentes teóricas – sobre não-lugar, identidade e livro de artista - e uma teórico-prática – sobre a elaboração da obra *Sem título*.

---

1

Embora não haja consenso na utilização do termo livro de artista, a autora utiliza-o (segundo Panek, 2003) para designar o livro como veículo expressivo que pode ser explorado enquanto forma de arte e enquanto espaço de arte.

2

Rey (2002) diferencia a pesquisa *em* artes, aquela realizada pelo artista-pesquisador a partir do processo de instauração de seu trabalho, e *sobre* artes, realizada por teóricos, críticos e historiadores, tomando como objeto de estudo a obra de arte.

O capítulo 2 foi construído sobre a questão dos não-lugares proposta pelo antropólogo Marc Augé (1994). Trata dessa categoria de espaço e pretende ser uma introdução para o estudo da mesma.

Na seção 2.1 são abordados o termo supermodernidade e as três figuras do excesso: a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências.

A seção 2.2 trata do lugar antropológico, com suas três características essenciais: são identitários, relacionais e históricos.

A seção 2.3 explora os não-lugares, espaços que não estabelecem identidade, nem relação, nem história – são os aeroportos, os supermercados, as autoestradas, entre outros. Pretende-se, nessa seção, esclarecer o conceito de não-lugar, quais as características dessa categoria de espaço e deliberar a respeito de seus efeitos sobre a identidade e a relação dos seus usuários.

O capítulo 3 trata da identidade. Foi construído a partir de pesquisa dos autores Zygmunt Bauman (2005), Stuart Hall (2006 e 2007), Kathryn Woodward (2007) e Thomas das Silva Tadeu (2007). Objetivou-se, com este capítulo, construir um quadro teórico de referência aos diferentes aspectos e conceitos da identidade.

A seção 3.1 abordará a identidade segundo Bauman (2005), para quem essa questão surge como problema e tarefa na modernidade, resultante de uma crise de pertencimento. Tratar-se-á da “identidade nacional” como instrumento de legitimação do Estado-nação e da crise da identidade na modernidade líquida, gerada pela liquefação das estruturas tradicionais de poder e instituições sociais.

A seção 3.2 tratará da identidade enquanto figura discursiva, a partir de Hall (2006). Serão analisadas três concepções do sujeito: do Iluminismo, sociológico, e o pós-moderno.

Na seção 3.2 será delineada a figura do sujeito pós-moderno segundo Hall (2007), Woodward (2007), Silva (2007) e Judith Butler (2007). Nessa compreensão o sujeito é fragmentado e assume, concomitantemente, várias identidades. Serão pensadas as constituições discursivas e psicanalíticas da identidade. Por fim, será defendido o argumento de que não existe identidade “natural”, mas que todas são fictícias.

O quarto capítulo tratará do livro de artista. A pesquisa foi realizada sobre considerações de Roger Chartier (1999) a respeito da história do livro, do manifesto *A Nova Arte de Fazer Livros*, de Ulises Carrión, texto pioneiro na teoria de livros de artista e de duas dissertações de mestrado: *Livro de artista, o desalojar da reprodução* de Bernadette Panek (2003) e *O livro de artista como lugar tátil*, de Márcia Regina Pereira de Sousa (2009). Espera-se que este estudo propicie aos leitores uma introdução à



questão dos livros de artista e que possa estimulá-los a perceberem as características intrínsecas dos livros.

A seção 4.1 contemplará as colocações de Ulises Carrión do livro como sequência espaço-tempo; as questões de Clive Phillpot (apud SOUSA, 2009; PANEK, 2003), que insere no campo das artes visuais as considerações de Carrión; do o livro de artista como campo de atuação a partir de Joanna Drucker (apud SOUSA, 2009); e, desde Bernadette Panek (2003), do livro como veículo expressivo que pode ser explorado enquanto forma de arte e enquanto espaço de arte.

Finalmente, o capítulo 5 tratará da criação do livro de artista *Sem título*. A metodologia utilizada foi de intercalação entre a teoria dos autores previamente citados e a prática artística. Pretende-se que este estudo sirva de guia técnico para novas criações de gravuras e de livros de artista, e que possa elucidar dúvidas sobre os processos poéticos de criação artística.

A seção 5.1 abordará o processo criativo que motivou a proposição deste Trabalho de Diplomação, iniciado em 2010 com a performance *Transsubstanciação*. A partir desse trabalho a autora realizou uma série de gravuras em ponta-seca que lhe remeteram às questões de identidade e de não-lugar, motivando-a a propor a criação de um livro de artista.

A seção 5.2 tratará as questões poéticas que envolveram a concepção do livro, o motivo pelo qual o passaporte foi escolhido como objeto representativo das questões de identidade e de não-lugar, as características que justificaram a escolha da gravura em metal e considerações sobre a liberdade do leitor.

A seção 5.3 tratará do processo técnico de elaboração do livro, composto por ilustração do motivo (o passaporte), o processo de gravar a imagem sobre as matrizes de alumínio e de latão, os processos de impressão das gravuras em ponta-seca e de impressão planográfica da gravura em água forte, a ilustração do detalhes como a numeração das páginas do passaporte e informações, a formação de cadernos e encadernação das gravuras, formando um livro.

Finalmente, o sexto capítulo apresenta as considerações finais do trabalho.

Com o presente Trabalho de Diplomação, a autora pretende articular o domínio da técnica da gravura em metal (vindo da formação de Bacharel em Gravura, pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná - Embap); a história da produção de livros, estudada na disciplina História das Artes Gráficas; e questões das ciências sociais que só puderam ser compreendidas a partir da introdução ao pensamento sociológico abordada na disciplina de Sociologia e das considerações sobre a interação entre a sociedade e as transformações

dos processos técnicos, vistas na disciplina História das Técnicas do Curso Superior de Tecnologia em Artes Gráficas.

## 2 NÃO-LUGAR

Este capítulo tratará de questões sobre o mundo contemporâneo cujo núcleo é o não-lugar: o que é, que realidade produz essa espécie de espaço, quais as consequências que seu uso traz para os sujeitos.

A discussão dos não-lugares foi inaugurada, na década de 90, pelo antropólogo francês Marc Augé, e desde então é alvo de interesse e estudo de autores de diferentes áreas, como o economista doutor em geografia francês Georges Benko, que aborda os não-lugares no livro *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity* (Espaço e Teoria Social: Interpretando Modernidade e Pós-modernidade. Oxford: Editora Blackwell, 1997), que contém ensaios sobre o impacto e o debate da pós modernidade e as ciências sociais do espaço; o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, que aborda os não-lugares como categoria de espaço que surge na modernidade líquida (2001), e a filósofa e historiadora da arte brasileira Daria Jaremtchuk, que no livro *Passagens Conceituais* (Belo Horizonte: C/Arte, 2007) analisa a obra *Passagens*, fotografias desenvolvidas por Anna Bella Geiger em 1975 no metrô de Nova Iorque, sob o prisma dos não-lugares.

A metodologia utilizada no desenvolvimento deste estudo foi de pesquisa teórica, com base na obra *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, de Augé .

O presente capítulo pretende ser uma introdução para o estudo dos não-lugares, uma forma de difundir o termo e as reflexões que ele suscita. Ele está organizado nas seguintes seções:

Na seção 2.1 será abordado o termo “supermodernidade”, que orienta o pensamento sobre o mundo ocidental atual com ênfase nas três figuras do excesso: a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências. Pretende-se, com essa seção, explorar uma reflexão sobre o contexto em que vive o sujeito contemporâneo e ambientar as mudanças que transformam as categorias dos espaços.

A seção 2.2 tratará do termo “lugar antropológico”, que se refere ao espaço, concreto e simbólico, que designa, para aqueles que o vivenciam e aqueles que a ele se referem e estudam, um lugar. Serão analisadas as três características comuns dos lugares antropológicos: eles são identitários, relacionais e históricos. Intenta-se, com essa seção, deliberar sobre as formas da antropologia de entender as sociedades. A compreensão do lugar antropológico é essencial para a assimilação da seção seguinte.

A seção 2.3 explora os não-lugares, que, ao contrário do lugar antropológico, não estabelecem identidade, nem relação, nem história – são os aeroportos, os supermercados, as autoestradas, entre outros. Com essa seção pretende-se esclarecer o termo, quais as características dessa categoria de espaço e seus efeitos sobre a identidade e a relação dos seus usuários.

A presente investigação foi essencial no processo criativo do livro de artista *Sem título*. Um passaporte brasileiro foi escolhido como motivo das gravuras de *Sem título* pois, para a autora, esse documento sintetiza questões do não lugar – é usado nos não-lugares das fronteiras e aeroportos e sua emissão depende de várias comprovações de inocência (sobre as questões que motivaram a escolha do passaporte ver seção 5.2).

## **2.1 A supermodernidade**

Para Marc Augé as mudanças aceleradas do mundo contemporâneo convocam o “olhar antropológico, isto é, uma reflexão renovada e metódica sobre a categoria da alteridade” (AUGÉ, 1994, p. 27). O autor utiliza o termo “supermodernidade” para acentuar que, na modernidade tardia, a particularidade essencial é o excesso. Augé identifica três figuras do excesso, presentes no mundo ocidental atual e fundamentais para a reflexão sobre o mesmo: a superabundância factual (há um excesso de tempo, sente-se que a história se acelera), a superabundância espacial (há um excesso de espaço provocado pela revolução dos transportes e pelas informações mediáticas que permitem que as pessoas reconheçam lugares que não conhecem) e a individualização das referências (o excesso da figura do ego, vive-se na época do individualismo).

A primeira figura do excesso diz respeito ao tempo (Figura 1). Augé (1994) aponta algumas ocorrências que modificaram a forma do sujeito contemporâneo de perceber, dispor e utilizar o tempo: a queda da ideia de progresso; o prolongamento da expectativa de vida e a aceleração da história.



**Figura 1: Anna Bella Geiger, *Rose Sélavy Mesmo*, 1997 - 2002**  
**Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural**

Augé argumenta que a “ideia de progresso, que implicava que o depois pudesse ser explicado em função do antes, enalçou” quando, no século XX, várias ocorrências distintas (as crueldades das guerras mundiais, dos regimes totalitários e das políticas de genocídio) não confirmaram um progresso moral da humanidade – esperança e ilusão do século XIX – e conseqüentemente alimentaram a dúvida sobre a história como portadora de sentido. O antropólogo observa que, para alguns intelectuais, principalmente na França, não é mais possível fazer do tempo um princípio de inteligibilidade, assim como há grandes dificuldades em inserir nele um princípio de identidade. Augé nota que historiadores atuais privilegiam temas ditos “antropológicos”, como a família, a vida privada, os lugares de memória; como se essas pesquisas, testemunhos e sinais visíveis daquilo que foi, “falassem a nossos contemporâneos do que eles são, mostrando-lhes o que não são mais” (AUGÉ, 1994, p.29).

O prolongamento da expectativa de vida, resultando no convívio de quatro e não mais três gerações, provoca mudanças práticas na vida social e, paralelamente, estende a memória coletiva, genealógica e histórica. Para Augé, cada indivíduo tem, ou pensa ter, o emprego do tempo sobrecarregado de acontecimentos que atravancam tanto o presente quanto o passado próximo; são multiplicadas, para cada sujeito, “as ocasiões em que pode ter a sensação de que sua história cruza com a História, e que esta se refere àquela. Suas exigências e decepções estão ligadas ao reforço dessa sensação” (AUGÉ, 1994, p.32).

A outra constatação de Augé (1994, p.29) é a que a história se acelera. A aceleração corresponde à multiplicação de acontecimentos (não previstos, na maioria das

vezes, por economistas, historiadores ou sociólogos), que só pode ser considerada levando em conta a superabundância das informações disponíveis e pelas interdependências, em escala inédita, do que pode ser chamado de “sistema-mundo”<sup>3</sup>. O autor considera que “a densidade factual das últimas décadas ameaça suprimir todo e qualquer significado” (AUGÉ, 1994, p.31) - trazendo um problema para os historiadores contemporâneos; um problema de natureza antropológica. Para Augé, a necessidade dar sentido ao mundo, ao presente – e não, como faziam os antropólogos, a uma determinada aldeia ou a determinada linhagem – é o resgate da superabundância factual que corresponde à situação de “supermodernidade”.




---

3

A “teoria do sistema mundo” foi desenvolvida pelo sociólogo estadunidense Wallerstein a partir da década de 70, e é um marco da crítica ao capitalismo global com fundamento neomarxista. Ela se opõe às teorias neoliberais que pensam os estado-nações em um movimento de continuo desenvolvimento que poderia chegar a um potencial equilíbrio, ou seja, que nações de *terceiro mundo* estão a caminho de um dia tornarem-se *primeiro mundo*. A teoria do sistema mundial propõe que o mundo articula os estado-nações a partir das relações econômicas e da estratificação do trabalho, sendo que há centros de acumulação de capital e periferias que lhe fornecem matéria prima e mão de obra barata e que esta é uma estrutura fixa. No entanto a relação entre *centro* e *periferias*, isto é, a relação global é puramente econômica e é indiferente às relações geográficas, políticas e culturais de cada lugar.

**Figura 2: Gal Weinstein, *Vale de Jezreel*, 2002**  
**Fonte: Site Bienal do Mercosul**

A segunda figura do excesso refere-se ao espaço, cujo excesso é, paradoxalmente, correlativo ao encolhimento do planeta (Figura 2). Ao mesmo tempo em que as jornadas do homem no espaço reduzem o planeta a um ponto ínfimo cujas fotos de satélite dão a medida exata, o planeta torna-se acessível através da revolução dos transportes, que colocam qualquer capital no máximo a algumas horas de qualquer outra; das imagens transmitidas por satélites, captadas e difundidas no ambiente familiar, que permitem uma visão instantânea e, ocasionalmente, simultânea, de acontecimentos prestes a se formar em outro extremo do planeta (AUGÉ, 1994).

Augé (1994) evidencia a necessidade de constatar a mescla, nos meios de comunicação, das imagens de informação, da publicidade e da ficção; cujo trabalho e cuja finalidade, a princípio, não são os mesmos, mas que compõe um universo relativamente homogêneo em sua diversidade. O autor ressalta a falsa familiaridade entre os telespectadores e os atores da grande história, cuja figura é tão habitual quanto a dos personagens de ficção das novelas ou a das estrelas internacionais da vida artística ou esportiva. Da mesma forma que os personagens, as paisagens são vistas regularmente: Texas, Califórnia, Washington, Moscou, o deserto da Arábia; mesmo que os indivíduos não as conheçam, as reconhecem. Essa superabundância espacial, segundo Augé (1994), constitui, para larguíssima faixa, um substituto dos universos de reconhecimento – universos tradicionalmente da etnologia. “É próprio dos universos simbólicos constituir para os homens que o receberam por herança mais um meio de reconhecimento do que de conhecimento: universo fechado, onde tudo se constitui de signo, conjuntos de códigos dos quais alguns têm a chave e o uso, mas cuja existência todos admitem” (AUGÉ, 1994, p.35).

A superabundância de espaço, expressa nas mudanças de escala, na multiplicação das referências energéticas e imaginárias e na aceleração dos meios de transporte, resulta em consideráveis modificações físicas: concentrações urbanas, migração de populações e multiplicação do que Augé chama de “não-lugares”, “por oposição à noção sociológica de lugar, associada por Mauss (1966, apud AUGÉ, 1994) e por toda uma tradição etnológica àquela de cultura localizada no tempo e no espaço” (AUGÉ, 1994, p.36).

Para Augé, é possível pensar que o deslocamento da superabundância espacial traz ao etnólogo dificuldades da mesma ordem que as encontradas pelos historiadores diante da superabundância factual. Durante muito tempo a etnologia preocupou-se com



decupar<sup>4</sup>, no mundo, espaços significantes, sociedades identificadas como culturas concebidas como totalidades plenas. O autor argumenta que há, agora, necessidade de livrar-se dessa concepção ideológica, pois ela se baseia “numa organização de espaço que o espaço da modernidade ultrapassa e relativiza.” (AUGÉ, 1994, p.36). E o mundo da supermodernidade “não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos de reaprender a pensar o espaço” (AUGÉ, 1994, p.38).

A terceira figura do excesso é a figura do ego, do indivíduo (Figura 3). Augé considera que, ao menos nas sociedades ocidentais, “o indivíduo se crê mundo. Ele pretende interpretar por e para si mesmo as informações que lhe são entregues” (AUGÉ, 1994, p.39). O autor observa que agora, como nunca antes, as histórias individuais são explicitamente referidas pela história coletiva, mas do mesmo modo, nunca antes os pontos de identificação coletivos foram tão flutuantes. A necessidade da produção individual de sentido é, mais do que nunca, pertinente.



---

4

O autor utiliza metaforicamente o termo decupagem, que no cinema significa a seleção das cenas e sons de uma gravação que serão utilizados no audiovisual.



**Figura 3: George Segal, *Passageiros de ônibus*, 1962**  
**Fonte: Site Saatchi Gallery**

Para Augé, enquanto a sociologia evidencia as ficções das quais procede essa individualização dos procedimentos e as consequências de reprodução e de estereotipia que são ignoradas – total ou parcialmente – pela consciência dos sujeitos; o caráter singular da produção de sentido é interessante em si mesmo, sendo transmitido por todo um aparelho publicitário – relacionado aos prazeres e sentidos do corpo – e por toda uma linhagem política – a das liberdades individuais. O autor identifica a origem da produção individual de sentido no que poderia ser chamado de antropologias locais, “isto é, os sistemas de representação nos quais são informadas as categoria da identidade e da alteridade” (AUGÉ, 1994, p.39).

Augé constata que a individualização das referências traz aos antropólogos – como a superabundância factual desafia os historiadores e a superabundância espacial os etnólogos - o problema de “como pensar em situar o indivíduo?” (AUGÉ, 1994, p.40). Considerado a condição renovada do indivíduo nas sociedades contemporâneas, os antropólogos precisam saber como redefinir as condições a representatividade. O autor acredita também que, além da atenção dada à referência individual, se deveria prestar atenção aos fatos de singularidade: dos objetos, dos grupos, das pertinências e a singularidades de todo tipo; para Augé elas constituem o contraponto paradoxal dos processos de relacionamento, de aceleração e de deslocalização que são reduzidos e simplificados, às vezes, por expressões como homogeneização da cultura.

Augé (1994) coloca que, para realização de uma antropologia da contemporaneidade, é preciso atenção às mudanças que afetaram as grandes categorias pelas quais os sujeitos refletem sobre sua identidade e suas relações. Para o autor, as três categorias do excesso (a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências) permitem apreender a supermodernidade levando em conta suas complexidades e contradições.

A próxima seção apresentará o termo “lugar antropológico”, que Augé (1994) apresenta para direcionar sua reflexão do mundo da supermodernidade aos lugares e às relações que aí ocorrem.

## **2.2 O lugar antropológico**

Augé (1994) utiliza o termo “lugar antropológico” para se referir à construção concreta e simbólica do espaço à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar. É, portanto, o lugar comum às pessoas que aí vivem e o defendem e ao etnólogo que o investiga e o explica. Para o autor, o lugar antropológico é uma invenção que, embora não seja suficiente para explicar as variações e contradições da vida social, constitui um princípio de sentido para aqueles que o habitam e um princípio de inteligibilidade para quem o observa. A análise dos lugares antropológicos é consistente porque “foram investidos de sentido, e porque cada novo percurso, cada reiteração trivial, conforta-os e confirma sua necessidade” (AUGÉ, 1994, p.52).

Segundo Augé (1994) a organização do espaço e a constituição dos lugares são, dentro de um mesmo grupo social, uma das motivações e uma das modalidades das práticas coletivas e individuais. O autor alerta, entretanto, que a visão culturalista das sociedades tem limites: resumir cada cultura singular significa ignorar seu caráter intrinsecamente problemático comprovado por suas reações às outras culturas e, também, a complexidade de uma trama social e de posições individuais. No trecho abaixo Augé discorre sobre essa questão:

As coletividades (ou aqueles que as dirigem), como os indivíduos que a elas se ligam, necessitam simultaneamente pensar a identidade e a relação, e, para fazerem isso, simbolizar os constituintes da identidade partilhada (pelo conjunto de um grupo), da identidade particular (de determinado grupo ou determinado indivíduo em relação aos outros) e da identidade singular (do indivíduo ou grupo de indivíduos como não semelhantes a nenhum outro). O tratamento do espaço é um dos meios dessa empreitada e não é de se espantar que o etnólogo fique tentado a fazer, em sentido inverso, o percurso do espaço ao social, como se este houvesse produzido aquele de maneira definitiva. Esse percurso é “cultural” por essência, visto que, passando pelos signos mais visíveis, mais instituídos e mais reconhecidos da ordem social, ele esboça simultaneamente o lugar dele, definido, por isso mesmo, como lugar comum.

AUGÉ, 1994, p.50-51

Os lugares antropológicos, de acordo com Augé (1994), tem pelo menos três características comuns: são identitários, relacionais e históricos. O recorte das terras, o projeto da casa, as regras da residência correspondem a conjuntos de possibilidades, prescrições, fórmulas e proibições cujo conteúdo é, concomitantemente, espacial e social. Michel de Certeau (1990 apud AUGÉ, 1994, p.53) define lugar como uma configuração momentânea de posições, e vê nele a ordem pela qual os elementos são dispostos em relações de coexistência. Augé, a partir de Certeau, observa que num mesmo lugar podem coexistir elementos diferentes e singulares sobre os quais é possível pensar as relações e a identidade partilhada que lhes concede a ocupação do lugar comum. “Assim, as regras da

residência que atribuem o lugar à criança (junto à mãe, na maior parte das vezes, mas ao mesmo tempo seja na casa do pai, seja na casa do tio materno, seja na casa da avó materna) situam-na numa configuração de conjunto cuja inscrição no solo ela compartilha com os outros” (AUGÉ, 1994, p.53).

O lugar antropológico, segundo Augé, é histórico desde o momento em que, associando identidade e relação, se define por uma estabilidade mínima. O lugar antropológico, para os que nele vivem, é histórico na medida em que escapa da história como ciência: Augé indica que o lugar construído por antepassados em que mortos recentes inseriram signos – sobre os quais é preciso saber conjurar ou interpretar e “cujos poderes tutelares um calendário ritual preciso desperta e reativa a intervalos regulares” (AUGÉ, 1994, p.53), está no extremo oposto dos “lugares de memória” dos quais escreve Pierre Nora (apud AUGÉ, 1994, p.53), onde os sujeitos percebem essencialmente suas diferenças, a imagem do que não são mais. O antropólogo os exemplifica a partir do sentimento dos franceses que, nos anos 1940, assistiam às procissões de santos padroeiros da terra ou do Corpus Christi (Figura 4). Para o autor, essas comemorações transformaram-se e, quando repetidas nos dias atuais, projetam a distância do que os velhos habitantes acreditavam ter vivido, e os convocam a olha-las como um pedaço de história. Os espectadores não saberiam atribuir à nostalgia ou aos devaneios da memória as mudanças que revelam que o espaço no qual continuam a viver não é mais o local onde viviam.



**Figura 4: Cartier-Bresson, *Procissão de Corpus Christi*, 1952.**  
Fonte: Site Contemporary Aesthetics

O lugar antropológico é, portanto, uma ficção que não pode solucionar a complexidade da trama social, mas que oferece um princípio de sentido para os que nele

vivem e um princípio de compreensão para aqueles que o estudam. Sendo identitário, relacional e histórico, o lugar antropológico estabelece uma série de marcas cuja ausência, quando desaparecem, não é facilmente preenchida.

### 2.3 Definindo o não-lugar

Jean Starobinski (1990 apud AUGÉ, 1994, p.71-3, 85), a partir de obras de autores representativos da modernidade em arte, como o poema *Cenas de Paris* de Baudelaire, *Ulisses*, de James Joyce e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, aponta a essência da modernidade na conciliação entre a preseça do passado no presente que o excede e o reinvidica. A modernidade na arte não extingue os indicadores do passado – como os campanários no poema, mas preserva as temporalidades do lugar. Augé (1994) defende, porém, que a supermodernidade é produtora de espaços que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos; espaços que não são em si lugares antropológicos. No trecho abaixo o autor apresenta a definição de não-lugares:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. [...] Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio “em surdina”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito.

AUGÉ, 1994, p.73-4

Augé (1994) designa por não-lugares duas realidades complementares, porém distintas: os espaços construídos vinculados a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Os não-lugares medeiam um conjunto de relações dos indivíduos consigo e com os outros que só diz respeito às suas finalidades. O autor compara que, enquanto que os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária. São, para o antropólogo, a medida da supermodernidade – uma medida quantificável, que se poderia tomar somando as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias, os meios de transporte, os aeroportos, as grandes cadeias de hotéis, as redes a cabo e sem fio que mobilizam a informação para o espaço extraterrestre.

Definem, também, os não-lugares, as palavras ou textos cuja mediação estabelece o vínculo dos indivíduos com o seu círculo no espaço. Essas palavras, que recorrem tanto a língua natural quanto a ideogramas codificados (como os sinais de trânsito), propõe o modo de usar o espaço, de maneira prescritiva como “pegar a fila a direita”, proibitiva - “proibido fumar” (Figura 5) - ou informativa - “você está entrando no Beaujolais”. Desse modo são estabelecidas as condições de circulação em espaços “onde se supõe que os indivíduos só interajam com textos, sem outros enunciantes que não pessoas “morais” ou instituições (aeroportos, companhias aéreas, Ministério dos Transportes [...])” (AUGÉ, 1994, p.88), cuja presença se supõe vagamente ou se proclama abertamente - “o Conselho Geral financia este trecho da estrada” - nas mensagens transmitidas pelos inúmeros suportes – painéis, cartazes – que integram a paisagem contemporânea.



**Figura 5:** *Sinal de proibido de fumar, aeroporto Banda Aceh, Indonésia, 2005.*  
**Fonte:** Site Karl Mueller

Augé (1994) nota várias ocasiões da invasão do espaço pelo texto, entre elas a interação do cliente dentro do supermercado, onde ele circula silenciosamente, verifica etiquetas, pesa alimentos em uma máquina que lhe mostra o peso e o preço e finalmente estende o cartão de crédito a um atendente, normalmente também silencioso, que registra cada artigo em outra máquina, antes de completar a compra com o cartão do banco. O antropólogo observa outro diálogo, mais silencioso porém mais direto: aquele que cada titular de um cartão de banco mantém com o aparelho no qual ele o insere e em cuja tela são-lhe dirigidas instruções, que por vezes consistem em invocações à ordem – como “Cartão mal introduzido” ou “Retire seu cartão”. Para o autor, todas as interpelações que provém das estradas, centro comerciais, aeroportos, entre tantos outros, destinam-se “simultânea e indiferentemente a cada um de nós (“Obrigado por sua visita”, “Boa viagem”, “Grato por sua confiança”), qualquer um de nós: elas fabricam o “homem

médio”, definido como usuário do sistema rodoviário, comercial ou bancário” (AUGÉ, 1994, p.92).

O “homem médio” a que Augé (1994) faz referência é aquele descrito por Marcel Mauss (apud AUGÉ, 1994, p.48-9), inserido na noção da totalidade do fato social. Essa noção remete a duas outras totalidades: à soma das diferentes instituições que compõe a sociedade em questão, e ao conjunto das variadas dimensões em relação às quais se estabelece a individualidade de cada um dos sujeitos que o vivem e dele compartilham. Claude Lévi-Strauss (1966 apud AUGÉ, 1994, p.48), comentando a obra de Mauss, propõe que o fato social total é o fato social totalmente percebido, aquele cuja interpretação está integrada à percepção que pode ter dele qualquer o sujeito que o vivencia. Esse ideal de interpretação baseia-se numa noção de homem “médio” estabelecido, também ele, como um “total” pois é abalado em todo seu ser pela menor de suas percepções. O homem “médio”, para Mauss, corresponde à maioria dos homens das sociedades arcaicas ou atrasadas e, na sociedade moderna, ao indivíduo que não pertence à elite – porque ambos são vulneráveis a seus respectivos círculos imediatos, o que torna possível definir cada um deles como “total”.

O argumento de Augé é que, enquanto a identidade de um conjunto de sujeitos é que constituía o lugar antropológico, através da cumplicidade entre a linguagem, as características da paisagem, das regras de convivência; é o não-lugar que cria a identidade partilhada dos passageiros, dos clientes ou dos motoristas. As interpelações de texto não apenas fabricam o “homem médio”, mas também o individualizam. E, segundo o autor, cada identidade provisória dispõe de um relativo anonimato que “pode ser sentido como uma libertação por aqueles que, por algum tempo, não têm mais que manter seu nível, ficar no seu lugar, cuidar da aparência” (AUGÉ, 1994, p.93).

O usuário do não-lugar (sozinho, contudo semelhante aos outros) mantém com este um vínculo contratual. Augé argumenta que o modo de uso desses espaços evoca a existência desse contrato: a passagem que o usuário comprou, o cartão que ele apresenta no pedágio, o carrinho que empurra no supermercado. “O contrato sempre tem relação com a identidade individual daquele que o subscreve” (AUGÉ, 1994, p.93). Para se ter acesso ao portão de embarque, no aeroporto, é preciso apresentar ao controle da polícia um documento de identificação. O cliente do supermercado, ao pagar com cheque ou cartão de banco, fornece sua identidade. O condutor da autoestrada, quando abordado, mostra sua carteira de motorista. Para o autor, o usuário do não-lugar só conquista seu anonimato após ter fornecido a prova de sua identidade, de certa forma assinando o contrato. Só tem acesso ao não-lugar aqueles que provam sua inocência. Não existe individualização sem o controle de identidade.

Augé (1994) acentua que os critérios da inocência são os critérios tradicionais e oficiais da identidade individual. Porém a inocência é também outra coisa, os não-lugares libertam seus usuários de suas determinações habituais. O ambiente afasta, provisoriamente, o sujeito de suas preocupações, ele não é mais do que suas ações e vivências como passageiro, cliente, condutor. O usuário assim desfruta, ao mesmo tempo, da satisfação passiva da desidentificação e do prazer mais ativo da interpretação do papel.

A imagem de si mesmo do usuário dos não-lugares, neste diálogo silencioso com as interpelações do espaço são dirigidas a ele como aos outros, é, segundo Augé, uma imagem estranha. “O único rosto que se esboça, a única voz que toma corpo [...] são os seus – rosto e voz de uma solidão ainda mais desconcertante porque evoca milhões de outras”. O usuário reencontra sua identidade apenas no controle de documentos, no pedágio ou na caixa registradora. Seguindo os mesmos códigos que os outros, ele inscreve as mesmas mensagens e responde às mesmas solicitações. “O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (AUGÉ, 1994, p.94-5).

Os não-lugares tampouco concedem espaço à história, eles se realizam no presente – a atualidade e a urgência do momento são dominantes. A história tida apenas como um espetáculo específico – do mesmo modo que todos os exotismos e particularismos locais. O presente do percurso se materializa nos voos de longas distâncias, na tela que indica a progressão do avião; nas autoestradas pelos painéis luminosos que fornecem informações úteis à prática do espaço – como congestionamento em tal rodovia; ou nas presenças da atualidade no sentido expandido – os jornais nos aviões e estações de trem, as rádios que são ouvidas nos carros, nos postos de serviço ou nos supermercados. “No total, tudo se passa como se o espaço fosse retomado pelo tempo, como se não houvesse outra história senão as notícias do dia ou da véspera, como se cada história individual buscasse seus motivos, palavras e imagens no estoque inesgotável de uma inexaurível história do presente” (AUGÉ, 1994, p.96).

As imagens que difundem as instituições do comércio, dos transportes ou da venda, são impostas. de maneira superabundante, ao usuário dos não-lugares, fazendo com que tenha a experiência, concomitante, do presente contínuo e do encontro de si. Os sujeitos se identificam com as imagens da publicidade, difundidas no televisor, na rádio, nos jornais, nas revistas, nos painéis. O interessante, para Augé (1994), é que todos os consumidores de espaço encontram-se, assim, imersos nas repercussões e nas imagens de uma “espécie de cosmologia objetivamente universal, simultaneamente familiar e prestigiosa, diversa das ressonâncias e imagens que os etnólogos estudavam tradicionalmente” (AUGÉ, 1994, p.97). Sobre isso o autor faz duas observações: a



primeira, essas imagens tentem a constituir um sistema; elas projetam um mundo de consumo que interpela incessantemente todo indivíduo e, portanto o indivíduo pode fazer dele seu. “A tentação do narcisismo é, aqui, ainda mais fascinante, porque parece expressar a lei comum: fazer como os outros para ser você mesmo” (AUGÉ, 1994, p.97). A segunda, é que a nova cosmologia proporciona efeitos de reconhecimento. O antropólogo ilustra o paradoxo do não lugar: um estrangeiro perdido em um país desconhecido só pode se encontrar no anonimato nas autoestradas, nas cadeias de hotéis ou, na gôndola do supermercado, nos produtos familiares de limpeza, domésticos ou alimentares das grandes firmas multinacionais.

Do mesmo modo que o lugar antropológico, o não-lugar nunca existe de forma pura; nele lugares se recompõe e relações se reconstituem. Na realidade concreta do mundo de hoje, ambos – o lugar e o não-lugar – misturam-se e interpenetram-se. Os não-lugares, que recebem indivíduos a cada dia mais numerosos, são o espaço da supermodernidade, mas esta não é o todo da contemporaneidade. A partir do momento que os indivíduos se aproximam, fazem o social e atribuem ordem nos lugares, o que marca um paradoxo: “o jogo social parece acontecer mais noutros lugares do que nos postos avançados da contemporaneidade” (AUGÉ, 1994, p.97). Para olhar o mundo contemporâneo é preciso levar em conta suas complexidades e contradições.

### 3 IDENTIDADE

Este capítulo tratará da identidade, uma questão central no contexto das reelaborações globais das identidades nacionais e étnicas e na difusão das políticas que reafirmam identidades pessoais e culturais.

A identidade, junto ao não lugar, é o tema que motivou a criação do livro de artista *Sem título*. A discussão da identidade nacional foi determinante para a escolha do passaporte como motivo das gravuras (sobre poética artística ver seção 5.2).

Serão utilizados autores que consideram que existe uma crise da identidade no mundo contemporâneo; que pensam o sujeito do mundo como contemporâneo fragmentado e descentrado – o que possibilita articular suas concepções de identidade com as identidades partilhadas dos usuários dos não-lugares (sobre identidade partilhada ver seção 2.3). Esses autores são Zygmunt Bauman, Stuart Hall, Kathryn Woodward e Thomaz da Silva Tadeu. A metodologia utilizada foi a de pesquisa teórica feita a partir dos autores citados.

Objetiva-se construir um quadro teórico de referência aos diferentes aspectos e conceitos da identidade. Espera-se que esta pesquisa possa servir como uma introdução ao estudo da identidade.

O capítulo está organizado nas seguintes seções:

Na seção 3.1 se abordará a identidade segundo o sociólogo Zygmunt Bauman (2005), para quem a questão da identidade surge como problema e tarefa na modernidade, resultante de uma crise de pertencimento. Tratar-se-á a “identidade nacional” como instrumento de legitimação do Estado-nação; e da crise da identidade na modernidade líquida, gerada pela liquefação das estruturas tradicionais de poder e instituições sociais. Serão abordados os dois polos da hierarquia global emergente: em uma extremidade os que podem constituir e desarticular suas identidades mais ou menos conforme a própria vontade, no outro aqueles aos quais o acesso à escolha da identidade foi negado.

A seção 3.2 tratará da identidade enquanto figura discursiva, a partir de Stuart Hall (2006). Serão analisadas três concepções do sujeito: do Iluminismo, que coloca a pessoa humana como indivíduo centrado, dotado de um centro essencial – o “eu real”; sociológico, do sujeito cujo centro, o “eu real”, é formado e modificado num diálogo com os mundos culturais; e o pós-moderno, conceitualizado a partir de cinco descentramentos - o “anti-humanismo” teórico; a descoberta do inconsciente; a linguística estrutural; o “poder disciplinar” e o impacto do feminismo.

Na seção 3.2 será delineada a figura do sujeito pós-moderno segundo Stuart Hall (2007), Kathryn Woodward (2007), Thomaz Tadeu da Silva (2007) e Judith Butler (2007). Nessa compreensão o sujeito é fragmentado e assume, concomitantemente, várias identidades. Serão pensadas as constituições discursivas (a mútua dependência da identidade e da diferença, a *différance*, o performativo, a citacionalidade) e psicanalíticas (a interpelação, a subjetividade, o inconsciente) da identidade. Será desenvolvido o argumento de que não existe identidade “natural”, todas são fictícias.

A identidade, somada aos não-lugares, constituem a temática do livro-de-artista “sem título”. Para as imagens do livro, escolheu-se o passaporte, um documento que afirma as identidades do sujeito – nacionalidade, gênero – e que propicia ao portador a liberdade de cruzar fronteiras.

### 3.1 Identidade na modernidade líquida

Nesta seção será desenvolvida a questão da identidade a partir do sociólogo Zygmunt Bauman. O trabalho de Bauman (2005) privilegia a questão da identidade a partir os fatores sociais que a moldam e a modificam. O autor divide a modernidade entre sólida (até a era fordista<sup>5</sup>) e líquida (fase da contemporaneidade), e argumenta que a transição entre ambas acarretou em profundas mudanças em todos os aspectos da vida humana – incluindo a identidade.

Para Bauman (2005) a identidade surge, como problema e como tarefa, na modernidade, ligada à uma crise de pertencimento. O autor utiliza um censo ocorrido em sua terra natal, a Polônia, para discorrer sobre essa crise.

Na década de 30 do século XX a Polônia era uma sociedade multiétnica – algumas partes do país eram habitadas por uma mistura de grupos étnicos, línguas, costumes e credos religiosos. Um objetivo da elite política polonesa (não universalmente

---

5

*Fordismo* foi um termo criado por Antonio Gramsci em 1922 para descrever o novo sistema de produção do começo do séc XX que teve como sua primeira expressão as fábricas automobilísticas de Henry Ford. As principais características deste sistema são a massificação tanto da produção quanto do consumo a partir da redução do custo de produção e do aumento de sua velocidade através da introdução de linhas de montagem.

aceito nem consistentemente apoiado) era o de dar uma nova feição à essa mistura, convertê-la em uma nação uniforme (BAUMAN, 2005).

Segundo Bauman, a meta do censo era coletar informações sobre a auto identificação nacional de todos os indivíduos do Estado polonês. Os funcionários “foram treinados para esperar que para cada ser humano houvesse uma nação a que ele ou ela pertencesse” (BAUMAN, 2005,p.23). Entretanto, em aproximadamente um milhão de casos os entrevistados não compreendiam o que era uma “nação” e tampouco o que significava “ter uma nacionalidade”; suas respostas – as únicas possíveis – eram “somos daqui”, “somos deste lugar”, “pertencemos a este lugar” (BAUMAN, 2005, p.23-24).

Bauman, a partir de Philippe Roberts (2002 apud BAUMAN, 2005), aponta que durante a maior parte da história das sociedades, as relações sociais se mantinham fortemente centradas no domínio da proximidade; “para a maioria das pessoas, a “sociedade”, entendida como a maior totalidade da coabitação humana [...], era igual à vizinhança subjacente”. Dentro “dessa rede de familiaridade do berço ao túmulo” (BAUMAN, 2005, p.24) o lugar de cada um era muito evidente para ser avaliado ou contestado e essa “familiaridade” elimina a questão da identidade. Segundo Bauman a pergunta “quem você é” só faz sentido se o sujeito acredita que possa ser outra coisa além dele próprio; só se o sujeito tem uma escolha, e se o que escolhe depende dele mesmo; portanto só se o sujeito precisa fazer alguma coisa para que a sua escolha seja “real” e se sustente.

Bauman argumenta que a gradual desintegração e redução do poder aglutinador das vizinhanças foram necessárias para possibilitar o nascimento da identidade – como um problema e, principalmente, como uma tarefa. “De súbito, era preciso colocar a questão da identidade, já que nenhuma resposta óbvia se oferecia.” (BAUMAN, 2005, p.25).

A questão da identidade foi incorporada pelo nascente Estado moderno – que precisou criar uma ordem que não fosse mais automaticamente reproduzida pelas “sociedades de familiaridade mútua”, estabelecidas e firmemente consolidadas (BAUMAN, 2005, p.25). Giorgio Agamben(2000 apud Bauman, 2005) observa que o Estado-nação é um Estado que faz da natividade ou do nascimento o firmamento de sua própria soberania (apud BAUMAN, 2005, p.25). A identidade foi associada ao trabalho do Estado moderno de instaurar os alicerces de suas novas pretensões à legitimidade. No trecho abaixo, Bauman comenta o surgimento da ideia de identidade na época moderna.

A idéia de “identidade” e, particularmente, de “identidade nacional” não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” auto-evidente. Essa idéia foi *forçada*

a entrar na *Lebenswelt*<sup>6</sup> de homens e mulheres modernos – e chegou como uma *ficção*. Ela se solidificou num “fato”, num “dado”, precisamente porque tinha sido uma *ficção*, e graças à brecha dolorosamente sentida que se estendeu entre aquilo que essa idéia sugeria, insinuava ou impelia, e ao *status quo ante* (o estado de coisas que precede a intervenção humana, portanto inocente em relação a esta). *A idéia de “identidade” nasceu da crise do pertencimento* e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela idéia – recriar a realidade à semelhança da idéia.

BAUMAN, 2005, p.26

Bauman (2005) coloca que a única forma da identidade ingressar no mundo da vida seria como uma tarefa – uma tarefa ainda não realizada, um estímulo, um dever. O Estado moderno – através de muita coerção e convencimento – fez o necessário para tornar essa tarefa obrigatória às pessoas que viviam no interior de sua soberania nacional; para consolidar e concretizar a ficção da identidade numa realidade.

Enquanto a vigência do princípio *cuius regio, cuius natio* (para cada um, uma nação) moldou o problema da identidade, a atual “crise da identidade” se origina pelo abandono desse princípio, pelo pouco esforço de sua aplicação e pela ineficácia de seu estímulo onde isso é tentado (BAUMAN, 2005, p.30). Essa crise da identidade é, segundo Bauman, uma consequência da liquefação das estruturas e instituição sociais na modernidade líquida.

Bauman (2001) utiliza as metáforas do líquido e do sólido para caracterizar diferentes fases da modernidade. Enquanto os sólidos são estáveis, os líquidos, junto com os gases, são fluídos, não mantêm sua forma com facilidade, não fixam o espaço nem prendem o tempo. O autor coloca a modernidade como sólida até a era fordista e observa que a passagem para a modernidade fluída, fase da contemporaneidade, acarretou profundas mudanças em todos os aspectos da vida humana.

“Quando a modernidade substituiu os *estados* pré-modernos (que determinavam a identidade pelo nascimento [...]) pelas *classes*, as identidades se tornaram tarefas que os indivíduos tinham de desempenhar [...] por meio de suas biografias” (BAUMAN, 2005, p.55). Durante a modernidade sólida, cada classe tinha sua trajetória estabelecida de maneira clara; havia poucas dúvidas sobre a forma da vida que se deveria viver para pertencer e ser reconhecido como, por exemplo, um burguês.

---

6

*Lebenswelt* é traduzido do alemão comumente como “mundo da vida”.

Na modernidade líquida não há nenhuma trajetória estabelecida. Com o mundo movendo-se em alta velocidade, e em constante aceleração, não é mais possível confiar na pretensa utilidade das estruturas de referência com base na sua suposta durabilidade. Os habitantes do mundo líquido moderno não buscam corporificar a identidade nos lugares em que o sentimento de pertencimento era tradicionalmente investido (trabalho, família, vizinhança). Há uma liberdade sem precedentes de constituir e articular identidades; os compromissos oferecidos são abundantes, porém vulneráveis, de modo que os sujeitos tendem a trocar uma identidade, escolhida de uma vez para sempre, por uma “rede de conexões” (BAUMAN, 2005, p.37).

No mundo globalizado das “oportunidades fugazes e das seguranças frágeis” (BAUMAN, 2005, p.33), as identidades rígidas e inegociáveis não funcionam. Os sujeitos líquido-modernos buscam, constroem e mantem as referências comunais de suas identidades em movimento. Bauman observa a tendência dos grupos onde os sujeitos atuais tentam se encontrar ou se estabelecer a serem eletronicamente mediados, fáceis de entrar e de abandonar. As comunidades virtuais criam “uma ilusão de intimidade e um simulacro de comunidade” (STOLL 2001, apud HALL, 2005, p.31), mas para o sociólogo, não podem dar substância à identidade pessoal – a razão básica para que sejam procuradas. Do contrário, tornam a tarefa de chegar a “um acordo com o próprio eu” mais difícil.

Bauman também comenta a crescente demanda do que chama “comunidades guarda-roupa” (BAUMAN, 2005, p.37), fazendo referência aos frequentadores de teatro que deixam seus casacos em uma sala enquanto assistem à peça. Qualquer evento pode ser pretexto para invoca-las - um casamento ou divórcio de uma celebridade, assim como uma partida importante de futebol. As comunidades guarda-roupa são reunidas enquanto dura o espetáculo são prontamente desfeitas quando os espectadores recuperam seus casacos. Frente às comunidades “reais” suas vantagens são a curta duração de seu ciclo de vida e a precariedade do compromisso para ingressar nelas e aproveitá-las; não podem, porém, reduzir a ansiedade e a insegurança decorrentes da, por vezes cansativa, tarefa de manter-se em alta velocidade.

Outra questão da identificação é que se trata também de um poderoso fator de estratificação. Bauman coloca em um dos polos da hierarquia global emergente aqueles que “constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo, de abrangência planetária.” (BAUMAN, 2005, p.44). No outro polo aqueles aos quais o acesso à escolha da identidade foi negado, que não podem manifestar suas preferências e que são oprimidos

por identidades aplicadas e impostas por outros – das quais não conseguem se livrar e que estereotipam, humilham, desumanizam.

Segundo Bauman (2005), mesmo as pessoas a quem se negou – uma situação abominada e temida – o direito de assumir a identidade de sua escolha não se encontram na região inferior da hierarquia de poder; mas nela estão aqueles a quem foi negado o direito de contestar a identidade que lhe foi atribuída e imposta. O autor denomina essas pessoas de “subclasse” - estão fora do conjunto no interior do qual as identidades (e através delas o direito a uma posição legítima dentro da totalidade) podem ser reivindicadas e respeitadas. Para viciados ou ex-viciados em drogas, sem-tetos, mendigos, analfabetos ou membros de outras categorias tiranicamente excluídas do grupo considerado adequado e admissível, qualquer outra identidade que ambicionem será negada sem ter em conta os precedentes ou experiências.

Outra categoria que está sendo destinada ao grupo heterogêneo de pessoas que constituem a “subclasse”, segundo Bauman (2005), é a dos refugiados – os sem-Estado, os “desterritorializados num mundo de soberania territorialmente assentada” (BAUMAN, 2005, p.46). Além de compartilhar a situação da subclasse, a eles é negado o direito à presença física em um território sob lei soberana: são confinados em não-lugares – aqui o autor utiliza o conceito de Augé<sup>7</sup> – especialmente planejados, os campos para refugiados; que os discrimina do espaço em que as pessoas “normais” e “inocentes” vivem e se movimentam.

Para Bauman (2005), a produção dessas “pessoas rejeitadas” - “pessoas não mais necessárias ao perfeito funcionamento do ciclo econômico e, portanto de acomodação impossível numa estrutura social compatível com a economia capitalista” (BAUMAN, 2005, p.47) - tornou-se um fenômeno mundial com a globalização. Para o sociólogo, hoje o grande problema da economia capitalista, sua disfunção mais notável, não é mais a exploração (como apontava Karl Marx) mas a exclusão. Essa exclusão está na base dos casos mais notáveis de aprofundamento da desigualdade e aumento da quantidade de pobreza e miséria.

---

7

Para Augé (1994), os não-lugares (ou seja, os espaços que não estabelecem com seus usuários nem história, nem relação e nem identidade) existem em diferentes categorias – de luxuosas a desumanas. Dentre as últimas estão os campos para refugiados.

Nesta seção trabalhou-se a identidade segundo o sociólogo Zygmunt Bauman (2005). Para o autor, a identidade surge como problema e tarefa na modernidade. Nos estados pré-modernos, os papéis de cada um estariam tão evidentes que não haveria lugar para contestação. A queda no poder aglutinador das vizinhanças teria como consequência uma crise de pertencimento, onde surge a questão da identidade. O nascente Estado moderno incorporou essa questão e criou uma nova ordem para os grupos sociais – a natividade tornou-se alicerce de sua pretensão à legitimidade. A ideia de “identidade” e, particularmente, de “identidade nacional” tornou-se – através de coerção de convencimento do Estado moderno – uma tarefa obrigatória às pessoas que vivem no interior de sua soberania nacional.

Na modernidade líquida, segundo Bauman (2005), a liquefação das estruturas tradicionais de poder e instituições sociais (como pátria, família, religião) produz a “crise de identidade”. A identidade não é mais escolhida de forma permanente – os sujeitos líquido-modernos precisam permanecer em velocidade, buscam, constroem e mantêm suas identificações em movimento. Há um imenso leque de identidades que o sujeito pode escolher que são, porém, mais frágeis e voláteis que as identidades tradicionais. Esse leque, no entanto, não está disponível para todos – a identidade é também um fator de estratificação social. “Fazer da “identidade” uma tarefa e o objetivo do trabalho de toda uma vida, em comparação com a atribuição de *estados* da era pré-moderna, foi um ato de libertação – libertação da inércia dos costumes tradicionais, [...] das rotinas pré-estabelecidas e das verdades inquestionáveis.” (grifo do autor - BAUMAN, 2005, p.56). Essa liberdade transformou-se, porém, para os habitantes do mundo líquido-moderno, em uma benção mista – ela oscila entre a satisfação da possibilidade e a insegurança dos compromissos voláteis, somada a fadiga provocada pela tarefa incessante de estar sempre em alta velocidade.

Na seguinte seção será desenvolvida outra visão da identidade - enquanto figura discursiva, a partir do também sociólogo Stuart Hall (2006).

### **3.2 Variações de concepções da identidade: do sujeito do Iluminismo ao sujeito pós-moderno**

Nesta seção serão abordadas as transformações das concepções da identidade, vista como uma figura discursiva cuja versão unificada e racional era pressuposta pelos discursos do pensamento moderno e pelos processos que definiram a modernidade.



Stuart Hall (2006) distingue as concepções de identidade do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. Ele utiliza as distinções como pontos estratégicos para mapear a história da noção de sujeito, alertando, porém que esse é um exercício complexo e que a ideia de que as identidades eram plenamente coerentes e unificadas é simplista. O autor se utiliza dela apenas como dispositivo para uma exposição conveniente.

A concepção do sujeito do Iluminismo coloca a pessoa humana como indivíduo centrado, dotado das capacidades de razão, consciência e ação, cujo centro essencial – a identidade – emerge com o nascimento e se desenvolve com o sujeito – uma entidade individual e singular, que permanecia essencialmente a mesma ao longo de sua existência.

As transformações associadas à modernidade livraram os indivíduos de seus amparos estáveis nas tradições e estruturas. O status, a classificação e posição social – estabelecidas por ordem secular ou divina e, por isso, não sujeitas a mudanças fundamentais – “predominavam sobre qualquer sentimento que a pessoa fosse um indivíduo soberano” (HALL, 2006, p.25). Hall considera que nos tempos pré-modernos a individualidade era vivida e conceitualizada de outra forma e, por isso, apresenta o nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo Renascentista (Séc. XVI) e o Iluminismo (Séc. XVIII), como uma ruptura importante com o passado.

Para Raymond Williams (1976 apud HALL, 2006, p.28-9), o aparecimento de noções de individualidade pode ser relacionado à crise da ordem social, econômica e religiosa medieval. No movimento contrário ao feudalismo houve uma ênfase na existência pessoal do homem, acima de sua função em uma sociedade hierárquica. No Protestantismo houve uma ênfase na relação direta e individual do homem com Deus, em detrimento da mediada pela Igreja. E, principalmente, a partir de final do século XVII um novo modo de análise, na Lógica e na Matemática, colocou o indivíduo como a entidade maior. A política do Iluminismo deriva deste modelo – os indivíduos como existência primária e inicial; as leis e formas de sociedades dele derivada. A economia clássica descrevia o comércio através de um modelo em que indivíduos separados, dotados de posse, decidiam iniciar relações econômicas e comerciais. Na ética utilitária, indivíduos separados mediam consequências de ações que poderiam realizar.

Hall (2006) indica que, enquanto as sociedades modernas tornaram-se mais complexas, adquiriram arranjos mais coletivos e sociais. As teorias clássicas liberais de governo, baseadas nos indivíduos, precisaram dar conta das estruturas do estado-nação e da democracia. As leis da economia política – propriedade, contrato, troca – precisaram atuar na formação de classe do capitalismo. O autor observa dois importantes eventos

que, nesse contexto, contribuíram para articular um conjunto de fundamentos conceituais para o sujeito moderno: a biologia darwiniana e o surgimento das novas ciências sociais.

A biologia darwiniana<sup>8</sup>, segundo Hall (2006), colocou a Natureza como uma base da razão e a mente fundamentada no desenvolvimento físico do cérebro humano. E com as novas ciências sociais o dualismo típico do pensamento cartesiano<sup>9</sup> foi institucionalizado na divisão das ciências sociais entre a psicologia e as outras disciplinas. O estudo do indivíduo e de seus processos mentais tornou-se objeto de estudo privilegiado da psicologia.

A sociologia, entretanto, forneceu críticas ao individualismo racional do sujeito cartesiano e desenvolveu uma explicação alternativa em que “os indivíduos são formados subjetivamente através de suas participações em relações sociais mais amplas e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos nele representam” (HALL, 2006, p.31). Portanto, o sujeito ainda tem um núcleo, uma essência interior, mas este é formado e modificado através da troca contínua com os mundos culturais e as identidades que eles provém. Esse modelo de internalização do exterior do sujeito, e externalização do interior através da ação na sociedade é o que Hall (2006) coloca como descrição sociológica do sujeito moderno.

---

8

Darwin publicou, em 1859, o livro *A Origem das Espécies*, em que introduziu a ideia da teoria da evolução por ancestral comum, através da seleção natural.

9

René Descartes (1596-1650) foi um filósofo, matemático e cientista, visto algumas vezes como “pai da Filosofia Moderna”. Postulou duas substâncias distintas – a substância espacial (matéria) e a substância pensante (mente), assim refocalizando o grande dualismo entre “mente” e “matéria” que aflige a Filosofia desde então. Para ele as coisas deveriam ser explicadas por uma redução aos seus elementos irreduzíveis. No centro da “mente” Descartes colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar: “Penso, logo existo”. Desde então a concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, é conhecida como “sujeito cartesiano”. (HALL, 2006, p.27)



**Figura 6: Pablo Picasso, *Ambrosie Vollard*, 1910.**  
**Fonte: Dartmouth**

A descrição do sujeito sociológico é fruto da primeira metade do século XX, quando as ciências sociais assumiram sua forma disciplinar. Entretanto, concomitantemente, um outro quadro do sujeito e da identidade estava começando a surgir dos movimentos estéticos e intelectuais associados com o Modernismo (Figura 6). Hall coloca a figura do “indivíduo isolado, exilado ou alienado”, colocado como “pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2006, p.32), como uma imagem profética para o que iria acontecer ao sujeito cartesiano e ao sujeito sociológico na modernidade tardia. Essa figura é identificada no perfil do *flaneur* (vagabundo) de Baudelaire, no ensaio sobre a Paris de Baudelaire de Walter Benjamin, no personagem “K”, vítima anônima confrontada por uma burocracia sem rosto em *O Processo*<sup>10</sup>, de Franz Kafka, e em páginas dos principais teóricos sociais da virada do século, como George Simmel, Alfred Schutz e Siegfried Kracauer.

---

10

Nessa obra, Joseph K. encontra-se subitamente acusado de um crime, mas não consegue descobrir qual é. Não pode sequer alegar ser inocente, pois não pode responder a pergunta ‘inocente de quê?’ que lhe é lançada como resposta. O personagem fica impotente frente a um Estado (ou uma instância burocrática superior) totalitário e autoritário, com o qual não se pode argumentar.

Segundo Hall (2006), o argumento de que as identidades modernas estão sendo fragmentadas é sustentada pelo seguinte argumento: que aconteceu com a concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi apenas sua desagregação, mas seu deslocamento.

Ernest Laclau (1990 apud HALL, 2006) usa o conceito de “deslocamento” para descrever uma estrutura cujo centro é deslocado e, ao invés de ser substituído por outro, é distribuído a diversos centros de poder. As sociedades modernas, segundo Hall (2006), não possuem nenhum centro de poder – não são regidas por um princípio articulador ou organizador, não se desenvolvem pelo efeito de uma única causa ou lei. Para o autor, ao contrário do que os sociólogos pensaram, a sociedade não é uma totalidade unificada e bem delimitada. Ela está sendo continuamente descentrada ou deslocada por forças externas a si mesma.

O sociólogo aponta cinco avanços ocorridos nas ciências humanas e na teoria social a partir da modernidade tardia (segunda metade do século XX), cujo impacto principal foi o descentramento final do sujeito cartesiano: o “anti-humanismo” teórico de Louis Althusser; a descoberta do inconsciente por Sigmund Freud; a linguística estrutural de Ferdinand de Saussure; os estudos de Michel Foucault sobre o “poder disciplinar” e o impacto do feminismo, como crítica teórica e como movimento social.

Durante a década de setenta, segundo Hall (2006), os escritos de Karl Marx foram redescobertos e reinterpretados à luz de sua afirmação de que “Os homens fazem a sua própria história, mas [...] não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado.” (MARX, 2012). Para o estruturalista Louis de Althusser (1966 apud HALL, 2006), Marx, ao colocar as relações sociais – os modos de produção, exploração do trabalho e circuitos do capital – no centro de seu sistema teórico, deslocou as seguintes proposições-chaves da filosofia moderna: que há uma essência universal do homem e que essa essência é o sujeito real de cada indivíduo singular.

Para Althusser (1966 apud HALL, 2006, p.35-6) essas duas preposições são complementares e indissolúveis; e sua existência e unidade presumem uma concepção de mundo empirista-realista. Marx, ao rejeitar a essência do homem como base teórica, expulsou as categorias filosóficas do sujeito do empirismo, da essência, dos domínios em que elas então tinham dominado: da história, da ética e da própria filosofia.

Hall defende que, independente da veracidade da explicação de Althusser, o “anti-humanismo” de seu trabalho e seu modo de pensar “oposto às teorias que derivam seu

---

raciocínio de alguma noção de essência universal do Homem, alojada em cada sujeito individual” (HALL, 2006, p.36) foi impactante sobre muitos ramos do pensamento moderno.

Hall (2006) coloca a descoberta do inconsciente, por Sigmund Freud, como o segundo dos grandes descentramentos no pensamento ocidental do século XX. Sua teoria de que nossas identidades, sexualidade e a estrutura de nossos desejos são desenvolvidas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente – que possui uma lógica muito diversa a da razão – compromete o conceito do sujeito cartesiano.

Para Hall a leitura que Jacques Lacan (1977 apud HALL, 2006), um pensador psicanalítico, faz de Freud é que a imagem do eu como inteiro e unificado é aprendida pela criança, apenas gradualmente e com dificuldade. A imagem do eu é formada em relação com os outros, principalmente nas complexas negociações psíquicas e inconscientes entre a criança e as fantasias que possui de suas figuras paternas e maternas.

De acordo com Lacan (apud HALL, 2006, p.37), na “fase do espelho” a criança, que não possui nenhuma autoimagem como pessoa inteira, vê a si própria refletida – de modo literal frente a um espelho ou, de modo figurado, no espelho do olhar do outro – como pessoa inteira. Segundo o pensador, a formação do eu no olhar do Outro dá início à relação da criança com os sistemas simbólicos – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. Os sentimentos que acompanham esse início – geralmente contraditórios e não resolvidos – são aspectos-chave da formação inconsciente do sujeito, o deixam sempre partido ou dividido e permanecem com ele por toda sua vida.

A origem da identidade nesse tipo de pensamento psicanalítico está em, embora o sujeito esteja sempre dividido, ele vivencia sua identidade como única e resolvida como resultado da fantasia de si mesmo como pessoa unificada formada na fase do espelho. Portanto a identidade permanece incompleta, é sempre algo formado através de processos inconscientes, ao longo do tempo – e existe sempre algo imaginado sobre sua unidade (HALL, 2006). Hall coloca que, a partir dessa questão, é mais apropriado falar em identificação – como processo em andamento – que em identidade – como uma coisa acabada.

O terceiro descentramento do sujeito cartesiano apresentado por Hall (2006) decorre do trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure. Para Saussure (apud HALL, 2006) os indivíduos não são autores das afirmações ou dos significados que expressam na língua, pois como a língua é um sistema social, podem utilizá-la para produzir significado apenas se posicionando no interior de suas regras e dos sistemas de significado de suas culturas.

Hall (2006) acrescenta que os significados das palavras não são fixos, numa relação com os objetos ou eventos exteriores à língua – o significado surge no interior do código da língua, nas relações de similaridade e diferença que as palavras tem com outras palavras. O autor faz, então, uma analogia entre língua e identidade – o sujeito percebe seu “eu” em relação ao “outro” que não pode ser. Hall cita Lacan (1977, apud HALL, 2006, p.41) para afirmar que a identidade, como o inconsciente, está estruturada como a língua.

O argumento do filósofo da linguagem Jacques Derrida, influenciado por Saussure, é que, o “falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade” (DERRIDA, 1981, apud HALL, 2006, p.41). Para o filósofo as palavras carregam ecos de outros significados que elas próprias movimentam, apesar dos melhores esforços dos sujeitos para fechar o significado. As afirmações são baseadas em preposições e premissas que são conduzidas no interior da língua, das quais os sujeitos não têm consciência. O significado é instável por inerência, busca o fechamento – a identidade – mas é incessantemente perturbado – pela diferença.

No trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault (apud HALL, 2006) ocorre o quarto descentramento da identidade e do sujeito. Em uma série de estudos Foucault evidencia um novo poder disciplinar que aparece ao longo do século XIX e tem seu desenvolvimento máximo no início do século XX. O poder disciplinar consiste na regulação e vigilância tanto de governos de populações quanto do indivíduo e do corpo. Os seus instrumentos são as instituições que policiam e disciplinam as populações modernas, tais como quartéis, escolas, prisões, hospitais entre outras.

Para Foucault (apud HALL, 2006, p.42), sob o controle da base do poder administrativo e no conhecimento especializado das disciplinas das ciências sociais, seria possível manter as vidas – incluindo atividades, trabalho, práticas familiares e sexuais, saúde física e mental - sob estrito controle e disciplina. Com um “imenso e meticuloso” aparato documentário, tornar-se-ia possível, pela acumulação de documentação individual numa ordem sistemática, a “medição de fenômenos globais, a descrição de grupos, a caracterização de fatos coletivos, o cálculo de distâncias entre os indivíduos, sua distribuição em uma dada população” (DREYFUS; RABINOW, 1982 apud HALL, 2006, p.43).

Hall destaca, tendo em vista a história do sujeito moderno, o paradoxo de que, embora o poder disciplinar seja o fruto das novas instituições coletivas e de grande escala, suas técnicas incluem uma aplicação do poder e do conhecimento que individualiza mais o sujeito e envolve mais seu corpo - “quanto mais coletiva e



organizada a natureza das instituições na modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (HALL, 2006, p.43).

O quinto descentramento do sujeito, segundo Hall (2006), é o impacto do feminismo como crítica teórica e movimento social (Figura 7).

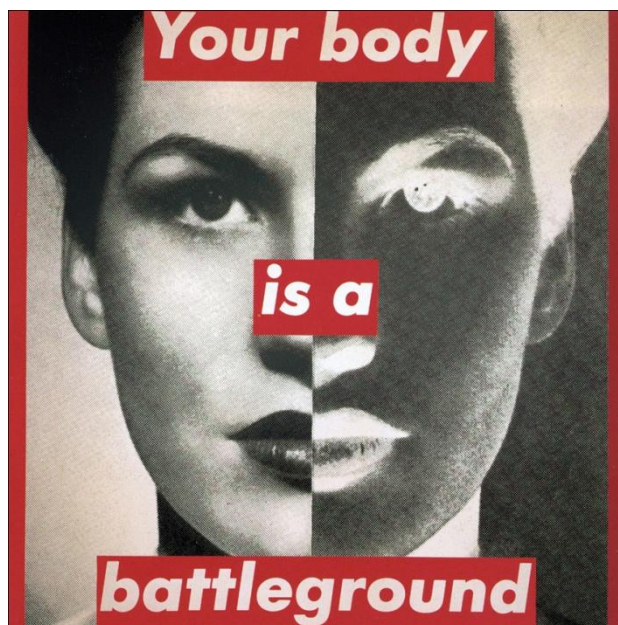


Figura 7: Barbara Kruger, *Sem título (Seu Corpo é um Campo de Batalha)*, 1989  
Fonte: Fonts in use

Hall (2006) ressalta a importância de alguns pontos do feminismo, enquanto momento histórico, assim como de outras lutas e movimentos associados ao fim dos anos 60 - como as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, entre outros.

Esses movimentos eram contrários à política liberal capitalista do Ocidente, assim como ao socialismo estalinista do Oriente. Eles declaravam tanto dimensões subjetivas quanto as dimensões objetivas da política. Suspeitavam das formas burocráticas de organizações, favorecendo a espontaneidade e atos de vontade política. Refletiam a fraqueza ou o fim da classe política – e organizações políticas associadas – assim como sua fragmentação em muitos e distintos movimentos sociais. Possuíam ênfase e forma cultural fortes e apelavam para a identidade social de seus sustentadores – portanto, o feminismo às mulheres, as lutas raciais aos negros, a política sexual aos gays e lésbicas – o que constituiu o nascimento histórico da política de identidade (HALL, 2006).

Hall (2006) também apresenta pontos da importância do feminismo enquanto crítica teórica: O feminismo provocou questionamentos sobre a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público”; buscou ressignificar e politizar o

cotidiano, abrindo assim arenas novas da vida social para contestação política (como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, entre outros); também enfatizou, enquanto questão política e social, o tema de como as pessoas são formadas e produzidas como sujeitos portadores de gênero, politizando a subjetividade, a identidade e o processo de identificação; contestou não apenas o papel das mulheres como também a formação das identidades sexuais e de gênero; questionou a noção de que homens e mulheres são parte da mesma identidade – a humanidade – e a substituiu pela questão da diferença sexual. Tais questionamentos, contestações e críticas fizeram com que o feminismo tivesse um papel mais direto com o descentramento das concepções de sujeito cartesiano e sociológico.

Essa seção abordou as transformações das concepções de identidade, vista como uma figura discursiva. Tratou-se do sujeito do Iluminismo, baseado numa concepção de pessoa humana como indivíduo centrado, unificado, em cujo centro consistia um núcleo interior que permanecia o mesmo ao longo de sua existência. Essa concepção foi abalada pela crescente complexidade da vida social urbana, pela biologia darwiana e pelo surgimento das novas ciências sociais; fazendo nascer a noção de sujeito sociológico. De acordo com essa visão, a identidade é formada na interação entre o eu – que ainda tem um centro, uma essência - e a sociedade. Na segunda metade do século XX diversas transformações contribuíram para o descentramento do sujeito, nessa seção discorreu-se sobre cinco delas: o “anti-humanismo” teórico; a descoberta do inconsciente; a linguística estrutural; o “poder disciplinar” e o impacto do feminismo.

A seguinte seção trata do sujeito pós-moderno, colocado como desprovido de identidade fixa, essencial ou permanente. O sujeito assume diversas identidades diferentes, que não tem centro e são contraditórias.

### **3.3 Delineando o sujeito pós-moderno**

Nas discussões contemporâneas de diversas disciplinas, a identidade tem se destacado como uma questão central no contexto das reelaborações globais das identidades nacionais e étnicas e na difusão das políticas que reafirmam identidades pessoais e culturais. Ao mesmo tempo, Stuart Hall (2007) observa que o conceito de “identidade” tem sido submetido a uma severa crítica. Para o autor, o descentramento do sujeito exige uma reconceitualização do mesmo; é preciso pensa-lo em sua nova posição



– deslocada ou descentrada. Hall coloca como essencial para a questão e a teorização da identidade reconhecer “tanto a necessidade quanto a “impossibilidade” da identidade, bem como a suturação do psíquico e do discursivo em sua constituição” (HALL, 2007, p. 130-131)

Hall (2007), prefere o conceito de “identificação” ao de identidade para enfatizar a abordagem discursiva, que vê a identificação como uma tarefa, um processo nunca completo. Ela não é determinada; pode ser, sempre, sustentada ou abandonada. “Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é [...] condicional; ela está [...] alojada na contingência. Uma vez assegurada ela não anulará a diferença” (HALL, 2007, p.106). A fusão entre o “mesmo” e “outro” que a identificação insinua é uma fantasia de incorporação.

A identificação é, assim, um processo de articulação, uma suturação e não parte de um conjunto maior e mais amplo. Segundo Hall (2007), nunca há um ajuste completo, uma totalidade, mas sempre um “demasiado” ou “muito pouco”. A identificação, como todas as práticas de significação, está sujeita à *différance*. *Différance* é um conceito cunhado por Jacques Derrida (1991, apud SILVA, 2007, p.80), que sintetiza as duas características do signo: é marcado pelo diferimento ou adiamento (da presença) e pela diferença (relativa a outros signos). Portanto o significado é sempre diferido ou adiado, de modo que sempre há algum deslizamento.

Como a identificação, enquanto processo, opera por meio da *différance*, “ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui” (HALL, 2007, p.106).

Hall (2007) acentua que, ao contrário da forma autossuficiente pela qual são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença. Portanto, apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, que a identidade pode ser construída. As identidades podem funcionar como pontos de identificação e apego graças à sua capacidade de excluir, de deixar de fora. Toda identidade tem, de lado, um excesso. Em vista disso, a unidade e homogeneidade interna que o termo “identidade” assume como fundamental não é uma característica natural, mas um formato construído de fechamento: “toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” - mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado” (HALL, 2007, p.110).

Tomaz Tadeu da Silva, no ensaio *A produção social da identidade e da diferença* (2007), propõe problematizar a identidade e a diferença. Como Hall, ele defende que

ambas existem numa relação de estrita dependência. Segundo o autor, em uma primeira aproximação a identidade parece ser uma positividade (“aquilo que sou”), uma característica independente. Nesse aspecto, a identidade é autocontida e autossuficiente. Também a diferença, nessa perspectiva, é uma entidade independente, a diferença é “aquilo que o outro é”.

Silva (2007) observa que a forma afirmativa com que a identidade é expressa tende a esconder a relação de dependência entre identidade e diferença. Uma afirmação como “eu sou brasileiro” é parte de uma extensa cadeia de “negações”: se “sou brasileiro”, portanto, “não sou peruano”, “não sou australiano”. Da mesma forma, as afirmações sobre diferença só são dotadas de sentido se percebidas em sua relação com as afirmações sobre identidade – “aquilo que o outro é” não é o que “eu sou”. A identidade e a diferença são, portanto, mutuamente determinadas. Na origem do processo pelo qual a tanto a identidade quanto a diferença são produzidas estaria o ato ou processo de diferenciação.

Para Silva (2007) a identidade e diferença, tidas como interdependentes, se originam em atos de criação linguística. Como atos de criação, elas não podem ser, portanto, elementos da natureza: precisam ser ativamente produzidas no mundo cultural e social. E estão, também, sujeitas a determinadas propriedades que caracterizam a linguagem em geral.

Para o linguista suíço Ferdinand de Saussure (apud SILVA, 2007), a linguagem é fundamentalmente um sistema de referência. Os signos, elementos que constituem a língua, não tem qualquer valor isoladamente; cada signo só obtém valor numa infinita cadeia de outras marcas – gráficas e fonéticas – que são diferentes dele. Assim, exemplifica Silva (2007), o sinal gráfico de “vaca” – ou seu equivalente fonético – não possui nada intrínseco que remeta à coisa real conhecida como vaca; ele só adquire valor em meio a outras marcas gráficas e fonéticas que não são “vaca”. A questão se repete se considerado o aspecto conceitual de um determinado signo: tal como ocorre com o conceito “sou brasileiro”, “vaca” é uma maneira conveniente de afirmar “isso não é porco”, “não é árvore”, entre tantos outros. “Reencontramos, aqui, em contraste com a ideia de diferença como produto, a noção de diferença como a operação ou o processo básico de funcionamento da língua e, por extensão, de instituições culturais e sociais como a identidade, por exemplo” (SILVA, 2007, p.78).

A identidade e a diferença, segundo Silva (2007), só podem ser compreendidas dentro dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Porém a própria linguagem, entendida por Silva de forma mais geral como sistema de significação, é uma estrutura instável. Nas palavras do linguista e antropólogo Edward Sapir,

“Lamentavelmente, ou afortunadamente, nenhuma linguagem é tiranicamente consistente. Todas as gramáticas vazam”<sup>11</sup> (SAPIR, 2012).

A indeterminação da linguagem decorre de características do elemento que a constitui – o signo. Este, segundo Silva (2007), é um sinal, uma marca, um traço que substitui outra coisa, que pode ser um objeto concreto (o objeto “vaca”), um conceito relacionado a um objeto concreto (o conceito de “vaca”) ou a um conceito abstrato (“amor”). “O signo não coincide com a coisa ou o conceito” (SILVA, 2007, p.78). A coisa ou o conceito não estão presentes no signo – ele não é uma presença.

Entretanto, sustenta Silva (2007), a linguagem provoca a ilusão de ver no signo a presença daquilo a que se refere. Tal ilusão é necessária para que o signo se sustente como tal. A promessa da presença, embora nunca plenamente realizada, é parte integrante da maneira de ser do signo. A presença é, portanto, indefinidamente adiada. Por causa do adiamento, da impossibilidade, da presença, o signo depende do processo de diferenciação (relativo a outros signos). Jacques Derrida (1991) sintetiza esse adiamento e essa dependência no conceito de *différance*.

Por causa da *différance*, a linguagem é caracterizada pela indeterminação e instabilidade. Essa característica tem consequências fundamentais para o problema da diferença e da identidade culturais: como elas são definidas, parcialmente, pela linguagem, sempre carregam a marca da indeterminação e instabilidade. Conforme Silva (2007) exemplifica, a identidade nacional, como a “brasileira”, só pode ser compreendida dentro de um processo de produção simbólica e discursiva; em uma cadeia de significação formada por outras identidades nacionais, elas próprias, por sua vez, tão instáveis e indeterminadas quanto a linguagem da qual dependem.

Segundo Hall (2007) o termo “identidade” surge na articulação entre as práticas discursivas que constituem o campo social e o constituinte psíquico. A partir de Silva (2007) foi abordada a constituição discursiva da identidade, compreendida dentro dos sistemas de significação e, portanto, marcada pela indeterminação e instabilidade que caracterizam a linguagem. A seguir será abordada, a partir de Katheryn Woodward, a constituição psíquica da identidade.

Woodward (2007) observa a existência de certa sobreposição entre os termos “identidade” e “subjetividade”. Segundo ela, “subjetividade” sugere a compreensão que

---

11

Tradução da autora.

as pessoas têm sobre o seu “eu”, e abriga os pensamentos e emoções conscientes e inconscientes que constituem essa compreensão. A subjetividade envolve, em cada um, os sentimentos e considerações mais pessoais e, entretanto, é vivida em um contexto social onde a linguagem e a cultura fornecem significado à experiência que se tem de si mesmo e no qual identidades são adotadas. “Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos” (WOODWARD, 2007, p.55). Os sujeitos são, portanto, sujeitados ao discurso; devem então assumi-lo como indivíduos que posicionam a si próprios. Essas posições que os sujeitos assumem e com as quais se identificam constituem as identidades. As dimensões inconscientes do eu, incluídas na subjetividade, implicam na existência de contradições. Para Woodward (2007), o conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos envolvidos no processo de produção da identidade e do investimento que os sujeitos fazem em posições específicas de identidade. Assim, esse conceito permite investigar as razões pelas quais os indivíduos se apegam a identidades particulares.

Louis Althusser (1971 apud WOODWARD, 2007) utiliza o termo “interpelação” para explicar o processo, que se dá no nível do inconsciente, pelo qual os sujeitos são recrutados para ocupar certas posições-de-sujeito. No trabalho de Althusser, segundo Woodward, existe a intenção de trazer contribuições da psicanálise e da linguística estrutural para o materialismo marxista. Althusser, que reformulou o conceito de ideologia inicialmente construído por Marx, enfatiza o papel da ideologia na perpetuação das relações sociais. O autor desenvolve as ideologias como sistemas de representação e mostra, por uma complexa análise de como funcionam os processos ideológicos e de como os sujeitos são recrutados pelas ideologias, que a subjetividade pode ser explicada em termos de estruturas e práticas sociais e simbólicas. A pessoa humana, para Althusser, não é o mesmo que o sujeito; este é uma categoria simbolicamente construída – a interpelação constrói o sujeito pela operação em que a ideologia recruta sujeitos entre os indivíduos.

O processo de interpelação é reconhecido e produzido através de práticas e processos simbólicos. “Ocupar uma posição-de-sujeito determinada, como [...] a de cidadão patriótico, não é uma questão [...] de escolha pessoal consciente; somos, na verdade, recrutados para aquela posição ao reconhecê-la por meio de um sistema de representação. O investimento que nela fazemos é [...] um elemento central nesse processo.” (WOODWARD, 2007, p.61). Para compreender o investimento que os sujeitos fazem em posições de identidade é preciso considerar que os sujeitos são recrutados e produzidos tanto no nível do consciente como do inconsciente.

O inconsciente, de acordo com a filosofia psicanalítica de Jacques Lacan (1977 apud WOODWARD, 2007, p.64-6), é constituído de vários desejos que se originam na intervenção do pai na relação entre a criança e sua mãe. O conteúdo do inconsciente, enraizado em desejos insatisfeitos e reprimidos, torna-se censurado pela mente consciente. O inconsciente segue uma lógica própria, possui uma energia independente, que não obedece às leis da mente consciente.

Na teoria psicanalítica lacaniana, a linguagem, vista como um sistema de significação, é um elemento central. Lacan (1977 apud WOODWARD, 2007) privilegia o significante como elemento determinante no curso do desenvolvimento do sujeito e a direção do seu desejo; a identidade é, assim, formada e orientada externamente, como consequência do significante e da articulação do desejo. Conforme essa teoria a formação da identidade ocorre na “fase do espelho”, em que a criança vê a si própria refletida como pessoa inteira e se dá conta que é separado da mãe. “De acordo com Lacan, o primeiro encontro com o processo de construção de um “eu”, por meio da visão do reflexo de um eu corporificado, de um eu que tem fronteiras, prepara, assim, a cena para todas as identificações futuras” (WOODWARD, 2007, P.64). A criança só percebe algum sentimento do “eu” quando percebe o “eu” refletido por algo fora de si mesmo; porém sente a si mesmo como se o “eu” fosse gerado no seu próprio interior.

A subjetividade é dividida e ilusória por conta do primeiro processo de construção do eu. A identidade surge a partir de uma falta, pois para conseguir sua unidade, depende de algo externo a si mesmo. Segundo Woodward (2007), na teoria lacaniana a vontade do eu unitário produz no sujeito a tendência a se identificar com figuras significativas fora de si próprio. A identificação é, então, um processo contínuo no qual os indivíduos buscam criar alguma compreensão sobre si mesmos por meio de sistemas simbólicos e por meio das formas com que os outros os veem. Uma possível leitura do trabalho de John Paul Maye é que sua série *Retratos Fictícios* (Figura 8) evidencia essa construção do eu a partir do outro. Essa obra inclui dois elementos interligados – uma exposição dos *Retratos Fictícios* e um estúdio fotográfico. O público é encorajado a se tornar parte de uma identidade fictícia, que é produzida combinando elementos faciais selecionados de um grupo de retratos de diferentes pessoas. (GALWAY ART FESTIVAL, 2012).



**Figura 8: John Paul Maye, *Anna, Kati, Ava, Lisa... Composição de 6 indivíduos*, 2011**  
**Fonte: John Paul Maye**

Lacan (1977 apud WOODWARD, 2007) coloca a criação do inconsciente nessa fase de entrada da criança nos sistemas simbólicos, como consequência da “lei do pai”. O pai representa uma intromissão externa no mundo de fantasia da criança, que inclui a si mesma e a mãe. O pai separa a criança de suas fantasias e no momento dessa repressão da “fantasia que a criança tem de se casar com a mãe bem como a vontade da mãe em ter a criança como objeto do seu desejo” (WOODWARD, 2007, p.65) que o inconsciente é criado.

O trabalho de Lacan é bastante questionado, sobretudo por feministas: “parece [...] que as mulheres não são, nunca, plenamente aceitas ou incluídas como sujeitos falantes” (WOODWARD, 2007, p.66). Embora deva ser considerado com cautela, o valor das teorias psicanalíticas está na subversão que fazem do eu unificado, assim como na importância que dão ao papel dos sistemas culturais e representacionais no processo de construção da identidade. A questão do papel dos desejos, conscientes e inconscientes, no processo de construção da identidade aponta, segundo Woodward (2007), para uma outra dimensão da identidade e sugere novas questões para se analisar algumas das razões pelas quais as pessoas investem em posições de identidade.

Hall (2007) percebe que não há um argumento teórico plenamente desenvolvido que forneça como as constituições psíquicas e discursivas da identidade (aqui tratadas segundo, respectivamente Woodward e Silva) devam ser pensadas de forma conjunta. Ainda assim, o autor coloca que é de extrema importância que tais constituições sejam costuradas, suturadas e articuladas quando se pensa a questão e a teorização da identidade.



Além da articulação entre o psíquico e o discursivo da identidade, é essencial considerar a impossibilidade da identidade, pois as “identificações pertencem ao imaginário<sup>12</sup>” (BUTLER, 1993, p.105). Segundo Silva (2007), a teoria feminista e a teoria *queer* contribuem, ao chamar a atenção para o caráter cultural e construído do gênero e da sexualidade, para o questionamento das oposições binárias (masculino/feminino, heterossexual/homossexual) de fixação das identidades de gênero e sexual. “A possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira”, de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter “artificialmente” imposto das identidades fixas” (SILVA, 2007, p.89). Silva argumenta que a artificialidade evidente das pessoas travestidas, por exemplo, denuncia a menos evidente artificialidade de toda e qualquer identidade (Figura 9).



**Figura 9:** Yasumasa Morimura, *Retrato*, 1988  
**Fonte:** Line Magazine

Judith Butler (1993), em *Bodies that Matter* (Corpos que Significam), reúne um quadro teórico que articula questões discursivas, psicanalíticas e foucaultianas ao analisar o corpo e a identidade. Ao questionar a categoria unificada pelo movimento feminista como “mulheres”, na qual percebe a exclusão de mulheres 'diferentes' e preceitos

heteronormativos, Butler desenvolve um argumento em que defende que a identidade “mulher” - como todas as identidades - é fictícia.

Butler (1993) coloca que a categoria do sexo é normativa. A autora baseia-se no ideal regulatório de Michel Foucault e coloca a diferenciação sexual como parte de uma prática regulatória que têm o poder de produzir – demarcar, circular, diferenciar – os corpos que governa. Sexo é um ideal regulatório cuja materialização é compelida por certas práticas altamente reguladas; “não é um simples fato ou condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual normas regulatórias materializam o sexo, e este atinge essa materialização através da reiteração forçada dessas normas” (BUTLER, 1993, p.2). Butler problematiza o sexo como uma norma cultural que governa a materialização do corpo. Trata-se, portanto, de uma questão de identificação.



**Figura 10: Jean-François Boclé, *Consumo Racial!*, 2005-2011**

[Fonte: Bienal do Mercosul](#)

Butler desenvolve um conceito – a partir do criado pelo filósofo John Langshaw Austin - de performatividade (1999, apud SILVA, 2007 p.93). Segundo a formulação inicial desse conceito, a linguagem não é apenas constatativa ou descritiva, mas também performativa – ao serem pronunciadas, as proposições performativas fazem com que algo se efetive, se realize. É o caso de “Eu vos declaro marido e mulher” ou “Prometo que te



pagarei no fim do mês”. Em seu sentido estrito, performativas são somente aquelas proposições cuja afirmação é fundamental para se conseguir o resultado que anunciam (SILVA, 2007). Butler (1999, apud SILVA, 2007), propõe um sentido ampliado dessa performatividade, pois muitas sentenças descritivas funcionam como performativas na medida em que sua repetida enunciação pode produzir e fixar o “fato”. Um exemplo dado por Silva (2007) é o de quando se usa palavras racistas: utilizar uma palavra como “negrão”, para referir-se a um homem negro, não é apenas descrever o gênero e a cor de uma pessoa, mas é se inserir em um sistema linguístico mais amplo que consolida preconceitos (Figura 10). Nenhum efeito importante ocorreria em termos da produção da identidade pela emissão de uma única sentença desse tipo, entretanto, é “de sua repetição e, sobretudo, da possibilidade de sua repetição, que vem a força que um ato linguístico desse tipo tem no processo de produção da identidade.” (SILVA, 2007, p.94). Outro aspecto da linguagem se soma à ação: a citacionalidade.

“Citacionalidade” é um termo de Jacques Derrida (1991 apud SILVA, 2007) que nomeia uma característica da linguagem: ela é repetível. Para uma mensagem escrita, por exemplo, funcionar ela deve ser reconhecível e legível na ausência de seu emissor e, inclusive, seu suposto destinatário. Segundo Silva (2007), no processo de construção de identidade, a citacionalidade da linguagem se combina ao caráter performativo. Portanto, ao se utilizar a palavra “negrão”, não se está emitindo uma opinião livre, soberana e única, mas se efetua uma operação de citação – se retira a expressão do contexto social mais amplo e se insere em um novo contexto. “É essa citação que recoloca em ação o enunciado performativo que reforça o aspecto negativo atribuído à identidade negra” (SILVA, 2007, p.95). A citação se origina em um amplo sistema de operações de citação, performatividade, definição, produção e reforço da identidade cultural.

Essa repetibilidade é o que garante, segundo Butler (1999, apud SILVA, 2007) a força dos atos performativos que reforçam identidades culturais. Porém, ela também dá lugar à possibilidade de suspensão das identidades dominantes. A repetição pode ser interrompida, questionada, contestada. Assim, a possibilidade de interromper a citação possibilita se pensar na produção de novas identidades.

Em *Boddies that Matter* (1993), a teoria de Butler sobre a materialidade dos corpos passa pelos seguintes passos:

- (1) a reformulação da questão dos corpos como o efeito da dinâmica do poder, de forma tal que os corpos são indissociáveis das normas regulatórias que governam suas materializações e a significação desses efeitos materiais;
- (2) a compreensão de performatividade não como o ato pelo qual um assunto cria aquilo que nomeia, mas sim como o poder reiterativo do discurso para produzir o fenômeno ele regula e constringe;
- (3) a interpretação de “sexo” não mais

como um dado do corpo sobre o qual a construção do gênero é imposta artificialmente, mas como uma norma cultural que governa a materialização dos corpos; (4) uma nova reflexão do processo pelo qual uma norma corporal é assumida, apropriada, tomada ou não, falando estritamente, experimentada *por um sujeito*, mas como o sujeito, o “Eu,” é formado pela virtude de ter passado por tal processo como o de assumir o sexo; e (5) uma conexão desse processo de “assumir” um sexo com a questão da *identificação*, e com os meios discursivos pelos quais o imperativo heterossexual permite certas identificações sexuais e exclui e/ou nega outras identificações.

BUTLER, 1993, p.2-3 (grifos da autora)

A partir do argumento formulado por Butler (1993) em relação à sexualidade do sujeito, percebe-se que todas as identidades – todas as identificações – pertencem ao imaginário. Trata-se de esforços de alinhamento, de lealdade que estão sempre em processo, nunca são completas. Identificações são a consolidação do “nós” na constituição de qualquer “eu”; são a estruturação da diferença, inserida na formulação do eu. E, por mais hegemônicas e dominantes que sejam algumas identidades, são sempre sujeitas à contestação e à mudança.

Nesta seção, procurou-se delinear a figura do sujeito pós-moderno na perspectiva dos estudos culturais, segundo os autores Stuart Hall, Kathryn Woodward, Thomaz Tadeu da Silva e Judith Butler. Nessa compreensão, o sujeito não possui um “centro”, uma essência, ele é fragmentado e assume, concomitantemente, várias identificações que muitas vezes são contraditórias entre si. As identificações se originam em atos de criação linguística, portanto precisam ser ativamente produzidas no mundo social e cultural. Elas nunca estão plenamente feitas, são na verdade incessantemente reconstituídas e, portanto, estão sujeitas à lógica instável da iteratividade - da citacionalidade somada à performatividade. A identidade não é autocontida e autossuficiente, mas dependente e mutuamente determinada pela diferença. A razão pela qual um indivíduo assume – ou não – certas posições-de-sujeito está relacionada à sua subjetividade. A identidade é formada e orientada externamente, como consequência do significante e da articulação do desejo (tanto consciente como inconsciente). Finalmente, não há identidade “natural”, todas as identificações são construídas e, portanto, não pertencem ao mundo dos fatos mas ao imaginário.

Neste capítulo abordou-se, primeiramente, a concepção de identidade do sociólogo Zygmunt Bauman (2005), vista como tarefa criada na modernidade sólida que entra em crise na modernidade líquida. A segunda parte tratou, a partir de Stuart Hall (2006), da identidade enquanto figura discursiva; foram comentadas três concepções do sujeito – cartesiano, sociológico e pós-moderno - e as mudanças sociais e teóricas que contribuíram para suas transformações. Na terceira parte procurou-se esboçar – com base

em Hall, Woodward e Silva (2007) - como a figura discursiva do sujeito pós-moderno se constitui segundo os estudos culturais.

A identidade é, para os autores aqui trabalhados, fragmentada e descentralizada. Essas características possibilitam diálogo com a terceira figura do excesso - o ego - que caracteriza a supermodernidade segundo Marc Augé (1994) e com a questão da identidade partilhada dos usuários dos não-lugares. Há, entretanto, entre Augé (1994) e Bauman (2005), uma importante diferença com relação a onde ocorre a identidade: enquanto para Bauman ela surge como tarefa e problema nas sociedades da era moderna; para Augé (1994), ela é formada e estabelecida no lugar antropológico - que inclui as sociedades ditas “primitivas”. O parecer do antropólogo francês pode, talvez, dialogar melhor com a perspectiva dos estudos culturais. A partir da afirmação de Judith Butler (1993) que assume que o sexo é uma questão de identificação, é possível pensar a identidade como uma questão bastante primitiva.

A análise de Bauman (2005) privilegia as circunstâncias sociais que caracterizaram e transformaram a questão da identidade, principalmente na passagem da modernidade sólida para a modernidade líquida. A ênfase que o sociólogo dá ao papel do Estado-nação na coerção e convencimento da tarefa da identidade, assim como à crise gerada pela liquefação das estruturas tradicionais de poder e instituições sociais (como pátria, família, religião), é bastante relevante.

A partir de Stuart Hall trabalhou-se tanto a questão da identidade enquanto figura discursiva, cuja versão unificada e racional era pressuposta pelos discursos do pensamento moderno e pelos processos que definiram a modernidade (2006); quanto a “impossibilidade” da identidade, suas características enquanto prática discursiva e as questões psicanalíticas pelas quais é possível pensar porque se assume certas identidades (2007).

Foram abordados, neste capítulo, conceitos relacionados à questão da identidade a partir de diferentes autores para quem existe, na atualidade, uma “crise da identidade” e que consideram que as identidades modernas estão sendo fragmentadas e descentralizadas. Procurou-se, com esses conceitos, construir um quadro teórico de referência: à ficção da identidade, à questão da mesma no mundo líquido-moderno, à identidade tida como figura discursiva que se transforma, à constituição discursiva e psicanalítica da identificação. Espera-se que esta pesquisa possa servir como uma introdução ao estudo da identidade.

## **4 LIVRO**

Este capítulo tratará sobre “livro de artista”, um veículo expressivo que pode constituir uma obra de arte ou ser um espaço de exposição. Desde os anos 1960, a diversidade dos objetos denominados livros de artista provocou, em alguns teóricos, a necessidade de delimitar o que são. Pode-se observar, pelos autores abordados, que embora não haja consenso sobre o que seria um livro de artista, as obras do século XX que são assim denominadas possuem grande importância no campo da arte.

Espera-se que este estudo propicie aos leitores uma introdução à questão dos livros de artista e que possa estimulá-los a perceberem as características intrínsecas dos livros. A pesquisa no entorno do tema foi motivada pela intenção de produzir um livro de artista – o livro “sem título”, cuja elaboração será abordada no capítulo subsequente. Pensar o livro como uma sequência espaço-tempo, refletir sobre sua reprodutibilidade e sobre sua função documentária foram questões importantes na construção poética de “sem título”.

A metodologia utilizada foi de pesquisa teórica a partir da obra *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, de Roger Chartier (1999), do manifesto *A Nova Arte de Fazer Livros* de Ulises Carrión (2011), do artigo de Donna Conwell sobre Carrión (2012) e de duas dissertações de mestrado: *Livro de artista: o desalojar da reprodução*, de Bernadette Panek (2003) e *O Livro de artista como lugar tátil*, de Márcia Regina Pereira de Sousa (2009).

Neste capítulo procurou-se abordar diferentes ideias sobre o livro de artista. Inicialmente serão abordadas as colocações de Ulises Carrión do livro como sequência espaço-tempo; em seguida as questões de Clive Phillpot (apud SOUSA, 2009; PANEK, 2003), que insere no campo das artes visuais as considerações de Carrión; posteriormente, a partir de Joanna Drucker (apud SOUSA, 2009), será abordado o livro de artista como campo de atuação e desde Bernadette Panek (2003) será abordado o livro como veículo expressivo que pode ser explorado enquanto forma de arte e enquanto espaço de arte.

### **4.1 Definições sobre livro de artista**

O livro firmou-se no decorrer dos séculos como estrutura privilegiada de propagação do pensamento humano através da linguagem textual. A história do livro passou, segundo Roger Chartier (1999), por diversas transformações. Foram utilizados variados suportes e materiais, tais como: tábuas de argila com signos gravados; tabuletas enceradas<sup>13</sup>; o livro em forma de rolo feito de papiro, linho ou papel; o codex, ou códice<sup>14</sup> - formato consagrado a partir da Idade Média - realizado primeiro em pergaminho<sup>15</sup> e posteriormente em papel (PANEK, 2003) e, a partir do final do século XX, o formato eletrônico (CHARTIER, 1999).

---

13

Tábuas retangulares de madeira ou marfim com margem em relevo nos quatro cantos, como uma moldura. Na parte central derramava-se uma cera colorida sobre a qual se escrevia com um instrumento pontiagudo. (PANEK, 2003,p.5)

14

Códice, ou codex, é um conjunto de cadernos formados ao dobrar uma ou mais folhas e costurados uns aos outros. (PANEK, 2003,p.5)

15

O pergaminho é feito de pele de animal tratada, convertendo-se em folhas planas e lisas que permitem boa utilização dos materiais da escrita. (PANEK, 2003, p.5)



**Figura 11: Pintor de Erétria, *Linus e Mousaios*, aproximadamente 440-435 a.C.**

**Fonte: Site From Cave Paintings to the Internet**

Cada material utilizado, assim como cada formato, transformou a forma da leitura; “todo leitor diante de uma obra a recebe em um momento, uma circunstância, uma forma específica e, mesmo quando não tem consciência disso, o investimento afetivo ou intelectual que ele nela deposita está ligado a este objeto e a esta circunstância” (CHARTIER, 1999,p.70). Um exemplo bastante claro, dado por Chartier, é o livro em forma de rolo, o principal formato utilizado na civilização antiga (Figura 11). Esse tipo de livro constitui uma longa faixa de papiro na qual trechos do texto estão distribuídos em colunas. Para ser lido é necessário segura-lo com as duas mãos, “enrolado nas extremidades sobre dois suportes de madeira, o texto é desdobrado diante dos olhos do seu leitor” (CHARTIER, 1999,p.14), este fica incapaz de escrever enquanto lê, assim como a ação de comparar diferentes fragmentos do texto que estejam afastados um dos outros é impossibilitada. Em rolo, em códice ou eletrônico: Chartier (1999) defende que a leitura do texto é modificada pelas materialidade do suporte em que é inscrito.

A obra, quando inscrita em diferentes formas, “jamais é a mesma [...] ela carrega, a cada vez, um outro significado” (CHARTIER, 1999,p.71). Para o historiador o investimento afetivo ou intelectual depositado na obra pelo leitor está ligado à forma específica do objeto e também ao momento, à circunstância em que a recebe. A leitura é produção de significados, invenção e apropriação (CHARTIER, 1999) – o texto apreendido pela leitura não tem o sentido que lhe atribuiu seu autor.

Essas questões da materialidade do livro, das características intrínsecas da forma e do caráter criativo da leitura irão interessar ao mexicano Ulises Carrión, cuja teoria sobre livros é pioneira nos estudos da área dos livros de artista.

Carrión foi um escritor, poeta, artista e editor. Inaugurou, no ano de 1975 em Amsterdã, a primeira editora dedicada exclusivamente a livros de artista – a *Other Books and So* (apud SOUSA, 2009). Também em 1975 publicou o manifesto *The new art of making books* (A nova arte de fazer livros)<sup>16</sup>, em que contrapõe o velho modo de fazer livro – que não valorizava a estrutura intrínseca do mesmo – e a nova arte, que compõe o livro como um todo e não apenas como um recipiente de conteúdo literário. O manifesto está dividido nas seguintes seções: O que é o Livro, Prosa e Poesia, Espaço, A Linguagem, Estruturas, A Leitura.

Carrión sintetiza as principais características do livro no trecho abaixo:

Um livro é uma sequência de espaços.  
 Cada um desses espaços é percebido em momentos diferentes – um livro é também uma sequência de momentos.  
 Um livro não é uma caixa de palavras, nem um saco de palavras, nem um amparo de palavras.  
 [...]
   
 O texto literário (prosa) contido em um livro ignora o fato que o livro é uma sequência espaço-tempo autônoma.  
 Uma série de textos mais ou menos curtos (poemas ou outros) distribuídos através de um livro seguindo qualquer ordem particular revela a natureza sequencial do livro.  
 Isso revela-a, talvez usa-a; mas não a incorpora ou a assimila.

Linguagem escrita é uma sequência de signos expansíveis através do espaço; cuja leitura ocorre no tempo.  
 O livro é uma sequência espaço-tempo.

CARRIÓN, Ulises. 2011.

Na seção “O que é o Livro”, Carrión (2011) afirma que a característica intrínseca do livro é que trata-se de uma sequência espaço-tempo. O autor argumenta que os “velhos escritores”, ao contrário da opinião popular, não faziam livros mas sim textos. Para ele, o livro existiu originalmente como um recipiente de textos, porém os livros vistos como

realidades autônomas podem conter qualquer linguagem, qualquer sistema simbólico. É aí que se inicia a nova arte de fazer livros; enquanto o antigo escritor escrevia textos, o novo escritor faz livros. Fazer um livro é, para Carrión, atualizar o ideal de sequência espaço-tempo pelos meios de criação de uma linguagem sincronizada.

Em “Prosa e Poesia” Carrión classifica os livros de prosa, independente da qualidade do texto, como “chatos” enquanto livros. Um livro de 500, 100 ou de 25 páginas, em que todas são similares, é um livro em que nada acontece. O autor coloca que ainda há, e haverá pessoas que gostam de ler novelas assim como sempre “haverá pessoas que gostam de jogar xadrez, fofocar, dançar mambo, ou comer morangos com creme” (CARRIÓN, 2011).

Os livros de poesia, enquanto livros, são para Carrión (2011) mais interessantes. Neles algo acontece, ainda que muito pouco: o espaço físico entre as palavras é mais intencional e mais evidente. Para transcrever a linguagem poética para a escrita, é preciso transcrever as convenções próprias da linguagem poética: “poemas são canções” (CARRIÓN, 2011), mas que ao invés de cantadas são escritas. Com isso, para o autor, a poesia não perde nada – do contrário, ganha a realidade espacial que falta às poesias declamadas.

Ao abordar o “Espaço”, Carrión afirma que os poetas exploraram, por muitos anos, as possibilidades espaciais na poesia, entretanto, apenas os chamados poetas concretos (Figura 12) ou poetas visuais é que declararam essa questão abertamente. Na poesia da velha arte, o espaço é usado como instrumento para atingir uma comunicação intersubjetiva – que ocorre em um espaço abstrato, ideal e impalpável. Na nova arte a comunicação é intersubjetiva mas ocorre, ao contrário das velhas poesias, no espaço real, concreto e físico do espaço – a página.





**Figura 12: Wladimir Dias-Pino, *A Ave*, 1956**  
**Fonte: Site Cadernos afetivos**

Carrión (2011) argumenta que, se dois assuntos comunicam inseridos no espaço, então o espaço é elemento dessa comunicação; um elemento que modifica a comunicação, que impõe suas próprias leis. Na nova arte o livro existe como um objeto, sujeito a condições reais de percepção, existência, troca, consumo, uso, entre outros.

Na seção “A Linguagem”, o mexicano coloca que a linguagem transmite ideias, imagens mentais. Essa capacidade da linguagem é usada intencionalmente tanto na fala cotidiana quanto nos textos dos velhos livros. O escritor pretende transmitir sua mensagem; porém, segundo Carrión (2011), essa intenção é inalcançável – pois o último sentido das palavras é indefinível. Pode-se fazer, aqui, uma conexão com o conceito de *différance* de Jacques Derrida (1991, apud SILVA, 2007, p.80), que sintetiza as características do signo: é marcado pelo diferimento ou adiamento (da presença) e pela diferença (relativa a outros signos). Os autores da nova arte de fazer livros, entretanto, não pretendem transmitir determinadas imagens mentais, dotadas de determinadas intenções. As palavras do novo livro estão aí para formar, junto a outros elementos, uma sequência espaço-tempo que é identificável pelo nome de livro. Carrión argumenta que, embora as palavras não possam evitar significar alguma coisa, é possível despoja-las de intenção.

Uma linguagem não intencional é, segundo Carrión (2011), uma linguagem abstrata, pois não se refere a nenhuma realidade concreta. “Paradoxo: afim de ser capaz de manifestar a si mesma concretamente, a linguagem precisa, primeiro, tornar-se abstrata” (CARRIÓN, 2011). Na linguagem abstrata cujas palavras não têm nenhuma intenção particular; a palavra 'terra' (utilizando a poesia da Figura 13 como exemplo) é

apenas a palavra 'terra' – significa toda terra e nenhuma. Segundo Carrión, para despojar as palavras de seus significados deve-se situa-las em uma estrutura sequencial, assim, momentaneamente, ela deixará de ser aquilo que significa para tornar-se, essencialmente, um elemento da estrutura.

**ra terra ter  
rat erra ter  
rate rra ter  
rater ra ter  
raterr a ter  
raterra terr  
araterra ter  
raraterra te  
rraraterra t  
erraraterra  
terraraterra**

**Figura 13: Décio Pignatari, *terra*, 1956**  
Fonte: Site Moinho Amarelo

Em “Estruturas”, Carrión (2011) afirma que toda palavra existe como um elemento de uma estrutura. Nada é isolado: tudo que existe é estrutura. Entender algo consiste em entender a estrutura da qual faz parte. Para o autor, “toda palavra é parte de um texto. [...] Um livro consiste de vários elementos, dos quais um pode ser um texto. Um texto que é parte de um livro não é necessariamente a parte mais essencial ou importante dele” (CARRIÓN, 2011).

Nos livros da “velha arte” as palavras transmitem a intenção do autor – “É por isso que ele as escolhe cuidadosamente” (CARRIÓN, 2011). Nos livros da nova arte, ao contrário, as palavras não transmitem nenhuma intenção; são usadas para formar um dos elementos do livro que é o texto. É esse livro, como totalidade, que transmite a intenção do autor (CARRIÓN, 2011).

Segundo Carrión, enquanto os autores da velha arte possuem o dom para a linguagem, para os da nova arte ela é um enigma, um problema cujo caminho para a solução seria o livro. Carrión discorre acerca disso no trecho abaixo:

Na velha arte você escreve 'eu amo você' pensando que essa frase significa 'eu te amo'.

(Mas: o que 'eu amo você' significa?)

Na nova arte você escreve 'eu amo você' consciente que nós não sabemos o que isso significa. Você escreve essa frase como parte de um texto no qual escrever 'eu odeio você' seria o mesmo.

A questão importante é que essa frase, 'eu amo você' ou 'eu odeio você', performa uma certa função como texto inserido na estrutura do livro.

Na nova arte você não ama ninguém.

A velha arte reivindica amar.

Na arte você não pode amar ninguém. Apenas na vida real você pode amar alguém.

Não é que na nova arte falte paixão.

Tudo nela é sangue jorrando da ferida que a linguagem infligiu no homem.

E também é algum tanto de alegria de ser capaz de expressar algo com tudo, com qualquer coisa, com quase nada, com nada.

CARRIÓN, 2011.

Para Carrión, na velha arte a compreensão do leitor não pode ser quantificada, pois, sendo o sentido das palavras indefinível, a intenção do autor é, em última análise, insondável. “Na nova arte, a leitura em si prova que o leitor entende” (CARRIÓN, 2011). “A leitura” é a última parte do manifesto.

Carrión (2011) finaliza seu manifesto *A nova arte de fazer livros* com contraposições: enquanto para ler o livro da velha arte é suficiente conhecer o alfabeto, para o da nova arte o leitor deve apreender o livro enquanto estrutura, identificar seus elementos e suas funções. O leitor pode estar errado ao acreditar que compreendeu o conteúdo de um livro da arte velha; esse engano é, no entanto, impossível na nova arte, a leitura depende da compreensão. Na velha arte os livros são todos lidos da mesma forma, enquanto na nova arte cada um requer uma leitura diferenciada. A velha arte não leva em consideração a leitura, ao contrário da nova arte que cria condições específicas de leitura. Segundo Carrión, para compreender a nova arte dos livros não é preciso ter formação acadêmica, nem ter nenhuma cumplicidade intelectual ou sentimental em matéria de amor, política, psicologia... “A nova arte apela para a habilidade que todo homem possui de compreender e criar signos e sistemas simbólicos” (CARRIÓN, 2011).

Carrión, cuja formação inicial era de “homem das letras”, em um momento passou a considerar a área literária muito restrita, que não poderia “continuar escrevendo histórias e contos no sentido tradicional” (apud CONWELL, 2012). Sua produção expandiu-se para elaboração de livros de artista, arte postal (Figura 14) e videoarte – campos determinados pela relação espaço-tempo (CONWELL, 2012). Em 1979, o autor

publicou o livro *Bookworks revisited* [Livros-obra revisitados]; nele passa a utilizar o termo “*bookworks*” (livros-obra) para referir-se aos livros da nova arte. Carrión justifica a opção porque livros-obra enfatiza o livro como forma, como um trabalho autônomo, e, ao mesmo tempo, liberta-os da apropriação dos artistas. Livros de artista seriam, então, todos os livros desenvolvidos por artistas, quaisquer que sejam - catálogos, biografias, entre outros (apud SOUSA, 2009).



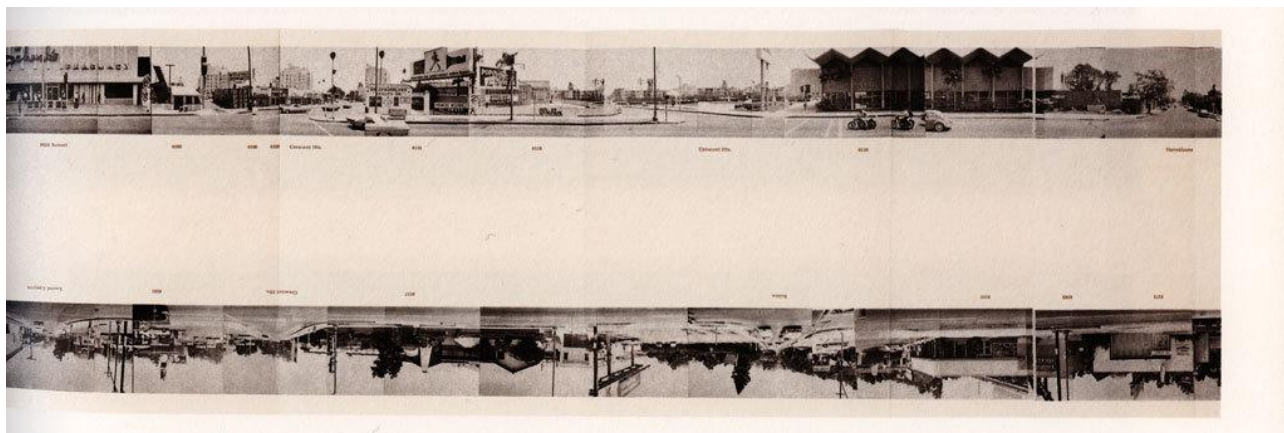
**Figura 14: Ulises Carrión, *Selos postais de artistas e selos de cancelamento*, 1979**  
**Fonte: Site Donna Conwell**

As considerações de Carrión sobre as características inerentes à forma livro, além de precursoras, reverberaram em muitos estudos posteriores – como de Clive Phillpot, abordado na sequência.

Clive Phillpot (apud Sousa, 2009), foi pioneiro na crítica norte-americana de livros de artista, tendo publicado na revista *Artforum* de maio de 1982 o artigo *Books, bookworks, book objects, artists' books* (livros, livros-obra, livros objetos, livros de artista).

Phillpot percebeu que exposições intituladas “livros de artista” exibiam trabalhos de documentação, livros de fotografias, livros de reproduções de gravuras e outros, de modo que o termo confundia o público (apud PANEK, 2003). Segundo seu artigo, *livros* seriam todos os livros; *livros-obra*, termo que empresta de Carrión, seriam os trabalhos concebidos tendo em conta as características intrínsecas do livro; *livros objetos*, ou *livros únicos* (*one-of-a kind books*, grifo da autora), seriam os livros que se aproximam das tradições da pintura e da escultura, dos quais muitos não teriam sido criados para serem livros constituindo, de fato, apenas um apanhado de pinturas, gravuras ou colagens (apud SOUSA, 2009).

Phillpot faz uma adição ao conceito de livros-obra de Carrión; para ele seria possível falar em *artists' bookworks* (livros-obra de artista), para restringir os livros-obra (nos quais as características do livro de sequência espaço-tempo são determinantes na obra) feitos por artistas visuais (apud SOUSA, 2009).



**Figura 15: Ed Ruscha, *Todos os edifícios na faixa do pôr do sol*, 1971**  
 Fonte: Site Medienkunstnetz

Para o crítico, as obras de Ed Ruscha (Figura15) e Dieter Roth (Figura 16), juntas, demonstram a potencialidade do livro-obra de artista.



**Figura 16: Dieter Roth, *Divisões Colônia*, 1965**  
 Fonte: Site Dieter Roth Foundation

Phillpot (apud PANEK, 2003) valoriza Roth por criar um trabalho dependente da forma livro e Ruscha por criar livros em edições ilimitadas, não assinados e nem



numerados, despojando-os do problema, colocado por Walter Benjamin (1994), da aura da obra de arte.

Para Clive Phillpot, os livros-obra de artista são trabalhos de natureza híbrida, situados entre a arte, a documentação e a literatura (apud PANEK, 2003).

Joanna Drucker (apud SOUSA, 2009), artista produtora de livros e teórica, sustenta uma visão abrangente do livro de artista; coloca-o como um campo de atuação, um território híbrido que surge de intersecções entre disciplinas. Para Drucker, o livro de artista é uma forma de arte estabelecida em meados do século XX que aparece no interior de importantes movimentos artísticos de vanguarda – como, por exemplo, do movimento *Fluxos*, do grupo *CoBrA*, dos poetas concretos - sendo um meio incomparável para a realização de proposições experimentais e independentes.

Para Drucker, devido à imensa variedade de obras, seria difícil classificar o que é um livro de artista segundo critérios rígidos. Assim, coloca que se trata de um campo de atividade e esboça um território feito pela intersecção entre disciplinas, campos e idéias. Dentre os campos que a autora analisa e discute estão a tradição artesanal das artes do livro, as publicações independentes, a gravura, a pintura, o desenho, a poesia concreta, a performance, a arte conceitual, etc. Para a artista a região de intersecção estaria além dos limites de cada uma dessas atividades separadas (apud SOUSA, 2009).

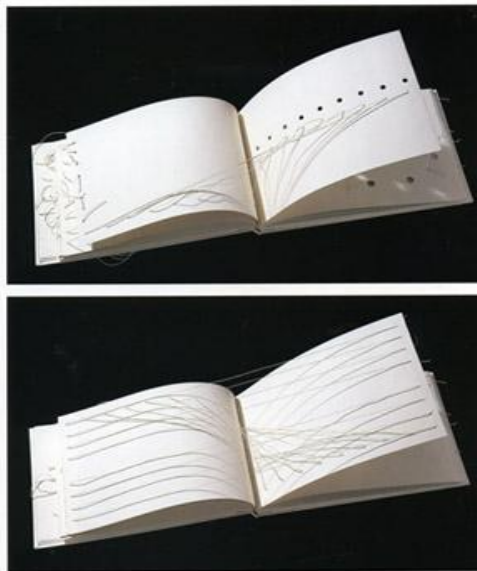


**Figura 17: Janet Zweig, *Mente Sobre Matéria*, 1993**  
**Fonte: Site Janet Zweig**

Drucker (apud SOUSA, 2009) distingue o termo livro de artista de *livres d'artiste* (livros ilustrados), expressão em francês que subentende o empreendimento editorial da tradição francesa. A autora coloca os livros ilustrados como edições voltadas para o mercado nas quais, muitas vezes, não se investiga o potencial da forma livro; e que,

embora a estrutura seja importante, o aspecto artesanal da produção não é o bastante para que uma compilação de imagens seja um livro de artista.

Drucker tampouco considera como livros de artista os *book-like objects* (livros-objeto) ou *book sculpture* (livros escultóricos), trabalhos escultóricos que tem o livro como elemento impulsor (Figura 17). Ela privilegia livros de artista que valorizam as características intrínsecas do livro, independente de ser um trabalho único, uma edição limitada ( Figura 18) ou uma edição ilimitada (apud SOUSA, 2009).



**Figura 18: Keith Smith, Livro 91 Um Livro Corda, 1982**  
**Fonte: Site Booklyn**

Joanna Drucker (apud SOUSA, 2009) sugere que o critério final de definição do que é um livro de artista poderia se localizar no observador, que determinaria em que medida um trabalho em livro fez uso integral das características específicas da forma - sobretudo da experiência espaço-tempo própria do folhear.

Bernadette Panek (2003), artista e pesquisadora de livros de artista, interessa-se pelo livro de artista como veículo expressivo no qual o artista pode apresentar seus conceitos livremente devido à relação direta do livro com o observador - uma relação na qual intermediários como o museu ou a galeria estão ausentes. O livro, segundo Panek, pode ser explorado enquanto forma de arte e enquanto espaço de arte, “depende do artista explorar as possibilidades estruturais, temporais e sequenciais das páginas, do livro como objeto e como meio, e as relações entre autor e observador” (PANEK, 2003, p.15-16).

Panek (2003) observa que, apesar de suas grandes diferenças, artistas de diversos movimentos artísticos dos anos 1960 e 70 (como poesia visual, minimalismo, arte

conceitual, grupo *Fluxus*, performance, entre outros) recorreram à criação de livros que ocupam um lugar essencial em suas obras. A autora comenta algumas relações possíveis das publicações em forma de livro, como o conceito da reprodutibilidade; a exploração da estrutura e dos elementos materiais (encadernação, papel, entre outros); o aspecto visual e tátil do livro; a exploração das sensações provocadas pela estrutura, pelo movimento de sucessão de páginas, pela visão da dupla página; o livro enquanto meio de documentação; e enquanto meio de comunicação da arte, pois mantém relação direta com o observador – é, em geral, objeto de participação ao invés de contemplação. Dessas possíveis relações, Panek (2003) discorre sobre três: a questão da reprodutibilidade, a função documentária e a possibilidade de comunicação imediata.

Nos anos de 1960 e 70, segundo Panek (2003), viveu-se uma onda de consumo que propiciou um ambiente favorável à ideia de múltiplo – fenômeno que até então era associado principalmente ao objeto tridimensional, com a reprodução de esculturas em menor tamanho e material menos nobre. O livro de artista surgiu, então, como múltiplo democrático; trabalhos como o de Ed Ruscha, de livros em edições limitadas com preço acessível, colocaram a visão de livro de artista enquanto obra rara para trás. Panek associa essa mudança à questão da perda da aura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica colocada por Walter Benjamin (1994).

Sobre a função documentária, Panek (2003) coloca que nos livros de artista sua conotação é um pouco distinta à de documentação no sentido original. Enquanto a documentação constitui registros da existência de acontecimentos ou de objetos, o artista, muitas vezes, o faz com sentido pessoal, ligado a sentimentos ou a problemas da arte – como os cadernos Livros (figura 19) nos quais Artur Barrio, ligados à realidade socioeconômica da América Latina e as consequentes atuações no meio artístico.



**Figura 19: Artur Barrio, *cadernos Livros*, sem data**

**Fonte: Site Artur Barrio**

Panek (2003) observa que existem obras que só se perpetuam através da documentação – são as performances, instalações, intervenções, entre outros.

O livro, segundo Panek (2003), proporciona uma comunicação imediata, livre de intermediários, entre o artista e seu público. Para Panek o livro, por sua própria natureza, está ligado à questão de divulgação; “se o livro documenta, então informa, se informa



quer comunicar e para comunicar é necessário divulgar, e para divulgar necessita da reprodução” (PANEK, 2003, p.21). Para a autora o livro – por comunicar, informar, reproduzir e divulgar – se relaciona com a questão da livre expressão. Panek conclui que o livro pode, portanto, constituir um espaço autônomo, um espaço de liberdade “ou seja, o espaço do livro pode perfeitamente ter a função de espaço público” (PANEK, 2003, p.21).

Este capítulo introduziu diversas questões presentes na teoria sobre o livro de artista. Foram abordadas algumas considerações de Roger Chartier (1999) sobre as diversas formas que o livro teve no decorrer da história, e que cada forma modifica a leitura da obra. Tratou-se do manifesto *A nova arte de fazer livros*, de Ulises Carrión (2011), texto pioneiro na teoria de livros de artista que coloca o livro com sequência espaço-tempo e conclama a necessidade de se fazer livros considerando as características intrínsecas da obra. O argumento de Carrión foi completado por Clive Phillpot (apud SOUSA, 2009), cujo artigo insere a questão dos livros-obra no campo das artes visuais. Também de Phillpot foram abordados dois termos utilizados para classificar livros no campo das artes – livro-obra e livro objeto. A partir de Joanna Drucket (apud SOUSA, 2009), abordou-se o livro de artista como campo de atuação, definido pela intersecção de várias disciplinas – também foram apresentadas as definições da autora para livro-objetos ou livros escultóricos e livros ilustrados. Finalmente, a partir de Bernadette Panek, discorreu-se sobre o livro enquanto veículo expressivo que pode estar como forma de arte e enquanto espaço de arte. Foram apresentadas, a partir de Panek, três das relações possíveis com o objeto livro: a questão da reprodutibilidade, a função documentária e a possibilidade de comunicação imediata.

## 5 LIVRO DE ARTISTA *SEM TÍTULO*

Este capítulo tratará da criação do livro de artista *sem título*, feito de gravuras em metal que ilustram o passaporte brasileiro. A pesquisa científica em artes e a abordagem teórico-prática da criação artística constituem estímulos para novas criações e debates, além de desmistificarem uma área que ainda é, para muitos, enigmática.

No decorrer do Curso de Tecnologia em Artes Gráficas, o livro foi um tema frequente – sua história foi abordada na disciplina História das Artes Gráficas e houve projetos de criação de um livro. As questões do livro como estrutura espaço-tempo, entretanto, não foram contempladas. Espera-se que este capítulo possa contribuir para alargar os estudos sobre livros na UTFPR.

A metodologia utilizada neste capítulo foi teórico-prática; a proposição deste projeto foi motivada por práticas artísticas; as questões colocadas pelos autores Marc Augé (1994), Zygmunt Bauman (2005), Stuart Hall (2006 e 2007), Thomaz Tadeu da Silva e Kathryn Woodward (2007) foram determinantes para a escolha do passaporte como motivo do livro-de-artista e, para elaboração do mesmo, foi necessária a realização de ilustrações, a impressão de gravuras e a encadernação das páginas em um único volume.

O objetivo deste capítulo é de contemplar os processos poéticos e práticos da criação de *sem título*. Serão tratados o processo criativo que originou a proposta do livro de artista, as questões teóricas de identidade e não lugar que influenciaram a escolha do passaporte como motivo, deliberações sobre as escolhas plásticas e as relações que podem fomentar ao leitor. Também serão descritos os processos materiais de construção do objeto.

A seção 5.1 abordará o processo criativo que motivou a proposição do presente Trabalho de Diplomação. Esse processo iniciou-se em 2010 com a performance *Transubstanciação*, do Coletivo Eu Também Quero um Carrinho de Mercado<sup>17</sup>. A partir

---

17

O “Coletivo Eu Também Quero Um Carrinho de Mercado” surgiu em 2008 a partir da união de jovens artistas interessados em criar um espaço para troca de experiências. Desenvolve trabalhos pautados na discussão e revisão de conceitos, na proliferação de linguagens e em processos colaborativos. O coletivo oferece suporte às criações individuais e coletivas, onde o interesse não é criar um grupo com uma linguagem única, mas sim um território no qual

de imagens de registro desse trabalho a autora realizou uma série de gravuras em ponta-seca que lhe remeteram às questões de identidade e de não-lugar, motivando-a a continuar a pesquisa com a composição de um livro de artista.

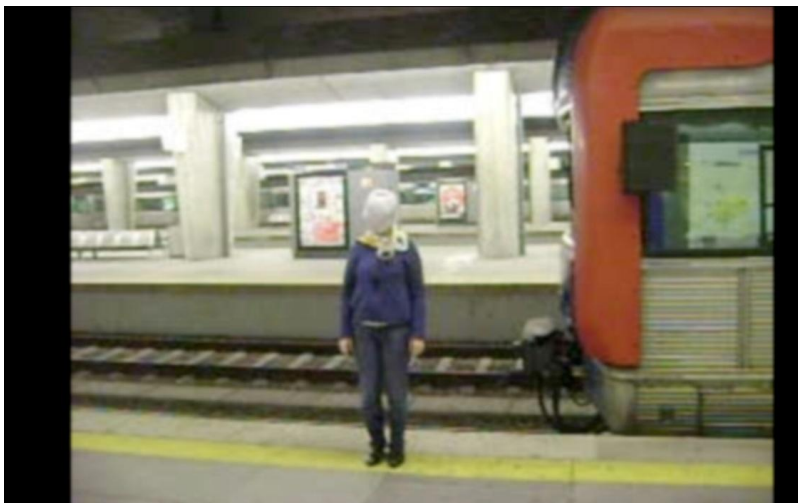
Na seção 5.2 serão desenvolvidas as questões poéticas que envolveram a concepção do livro, o motivo pelo qual o passaporte foi escolhido como objeto representativo das questões de identidade e de não-lugar, as características que justificaram a escolha da gravura em metal e considerações sobre a liberdade do leitor.

A seção 5.3 tratará do processo técnico de elaboração do livro, composto por ilustração do motivo (o passaporte), o processo de gravar a imagem sobre as matrizes de alumínio e de latão, os processos de impressão das gravuras em ponta-seca e de impressão planográfica da gravura em água forte, a ilustração do detalhes como a numeração das páginas do passaporte e informações, a formação de cadernos e encadernação das gravuras, formando um livro.

Pretende-se que este estudo sirva de guia técnico para novas criações de gravuras e de livros de artista e que possa elucidar dúvidas sobre os processos poéticos de criação artística.

## 5.1 Motivação

A intenção de criar um livro de artista em gravura é decorrente de um processo criativo iniciado em 2010 com a obra *Transubstanciação* (Figura 20), realizada pela autora junto ao coletivo *Eu Também Quero um Carrinho de Mercado* (formado pelos artistas Daiane Rafaela, Gabriel Machado, Marcia Franco e Semy Monastier).



**Figura 20: Coletivo Eu Também Quero um Carrinho de Mercado, *Transsubstanciação*, 201**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

*Transsubstanciação* foi elaborada a partir da questão, presente na peça *4:48 psicose* da inglesa Sarah Kane (2012), de suicídios abortados – ou seja, de tentativas de suicídio nas quais o suicida faz com que as circunstâncias possibilitem que a tentativa falhe.

- Você fez algum plano?
- Tomar uma overdose, cortar meus pulsos depois me enforcar.
- Tudo isso de uma vez?
- Isso não poderia de jeito nenhum ser interpretado como um grito de socorro.  
(Silêncio.)
- Não daria certo.
- Claro que daria.
- Não daria. Você se sentiria sonolenta por causa da overdose e não teria forças para cortar os pulsos.

SARA KANE (2012)

*Transsubstanciação* é uma série de performances realizadas pelos integrantes do coletivo. Em cada performance um único artista coloca um saco plástico na cabeça e o fecha enrolando uma fita adesiva ao redor do pescoço, assim se induzindo à asfixia. A supressão da respiração é mantida enquanto o performer pode controlá-la, e quando não pode lidar com a falta de oxigênio a interrompe rasgando o saco plástico.

Essas performances, cuja duração varia entre um e vinte minutos (o tempo de uma única ação ou de várias, repetidas em sequência), sempre ocorrem em locais públicos - como cruzamentos, praça, passagens subterrâneas – e sem qualquer anúncio: levando assim questões pessoais à esfera pública, provocando ruídos na experiência desses lugares e sensibilizando os transeúntes.

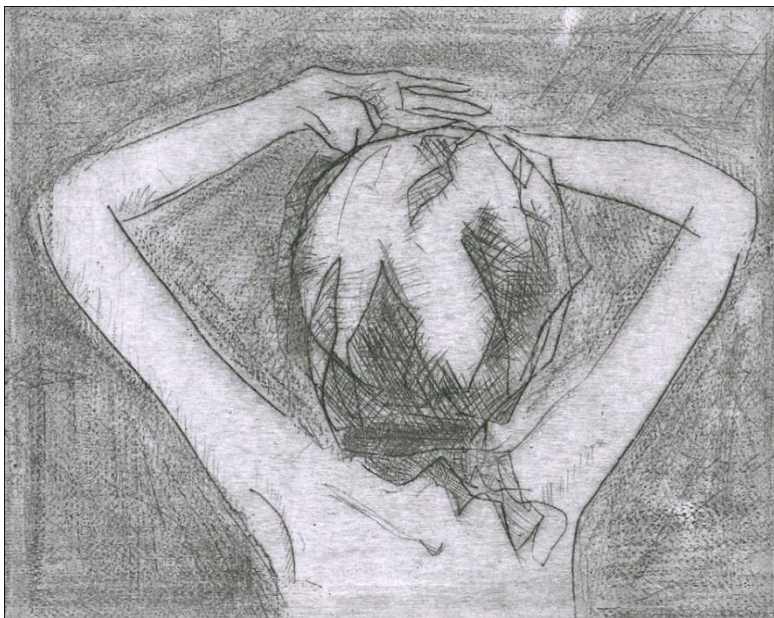


**Figura 21: Coletivo Também Quero um Carrinho de Mercado, *Transubstanciação 0.1*, 2010**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

Os registros em vídeo de algumas dessas performances foram editados por Débora Avadore e esse material audiovisual, somado à uma série de fotografias de Pedro Doinel e a um carrinho de mercado repleto de sacos plásticos, compôs a vídeo-instalação *Transubstanciação 0.1* (Figura 21), exposta em novembro de 2010 na II Mostra Sesc de Artes Universitárias, no Sesc da Esquina em Curitiba (SESCPR, 2011). O coletivo Eu Também Quero um Carrinho de Mercado continua, em 2012, a desenvolver desdobramentos desse trabalho.

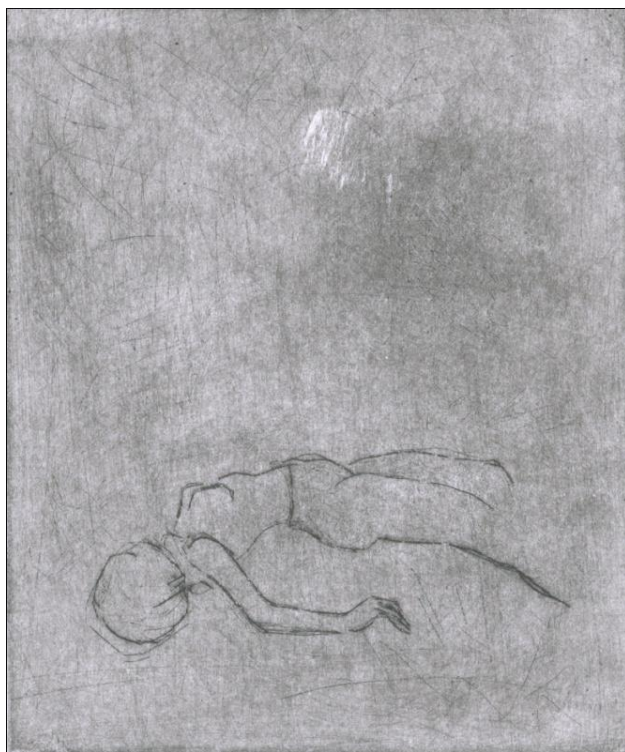
As imagens de registro das performances motivaram à autora a criar uma série composta por quatro obras (Figuras 22 a 25).





**Figura 22: Marcia Franco, *Sem título*, 2010**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

As obras são gravuras em ponta seca, realizadas em matriz de alumínio, impressas em preto. Trata-se de gravuras pequenas, de 9x12cm de dimensão.



**Figura 23: Marcia Franco, *Sem título*, 2010**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

Quando finalizada, essa série de gravuras não refletia mais, para a autora, a questão do suicídio abortado, mas sim às idéias de identidade e de não-lugar.



**Figura 24: Marcia Franco, *Sem título*, 2010**  
Fonte: arquivo pessoal da autora



**Figura 25: Marcia Franco, *Sem título*, 2010**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

Nesse momento que o projeto de fazer um livro de artista em gravura sobre identidade e não-lugar foi gestado, partindo do pressuposto que uma sequência de imagens, somada à intimidade que a proximidade física entre observador e obra que o livro possibilita, reforçaria a sua potência.

## **5.2 Desenvolvimento**

No momento em que o projeto foi gestado, a autora pretendia continuar a desenvolver gravuras de figuras femininas com saco plástico na cabeça. Nos estudos realizados ilustrou essas figuras em espaços como auto estradas, supermercados e aeroportos. Entretanto, à medida que a pesquisa teórica avançava, percebeu que essas imagens não eram o suficiente para contemplar a profundidade dos problemas da identidade e do não lugar. A ilustração dos não-lugares não pareceu suficiente para problematizar as relações que geram em seus usuários, assim como as ilustrações de figuras humanas já carregam características de identidade definidas (como mulher, jovem, branca).

As experiências pessoais mais significativas da autora em não-lugares (Apêndice 1) foram em aeroportos, ao cruzar fronteiras. A partir dessa vivência, percebeu que um



passaporte (Figura 26) é um documento que sintetiza as questões de identidade e de não-lugar: define o indivíduo pela nacionalidade, um critério caro à identidade; é utilizado principalmente nos não-lugares de fronteiras e, para possuí-lo é necessário provar sua “inocência” (sobre a inocência ver seção 2.3 – Definindo o não-lugar).



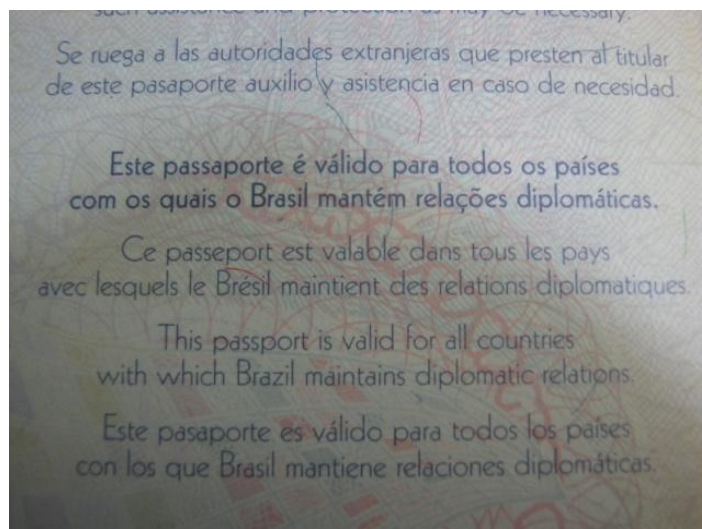
**Figura 26: Passaporte brasileiro**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

Para obter um passaporte brasileiro são necessárias várias provas de inocência. Segundo a Polícia Federal, o requerente deve apresentar um documento de identidade (RG, carteira de habilitação expedida pelo DETRAN, carteira de trabalho, entre outros), o título de eleitor com comprovante de haver votado na última eleição, comprovante de quitação do serviço militar obrigatório (para requerentes do sexo masculino), CPF e comprovante de pagamento da taxa de emissão do passaporte. Essa taxa por si só é proibitiva para grande parte da população, pois, na época da pesquisa (maio de 2012), representa quase 25% do valor do salário mínimo – a taxa é de R\$156,07 (POLÍCIA FEDERAL, 2012) e o salário mínimo nacional de R\$622,00 (PORTAL BRASIL, 2012). Para a confecção do passaporte é necessário que o requerente forneça sua assinatura, permita a digitalização das impressões digitais dos dez dedos e tenha seu rosto

fotografado. No próprio passaporte requisita-se que o titular assine-o para que tenha validade.

A identidade nacional é uma questão de bastante destaque nas discussões sobre identidade, sobre reelaborações globais das identidades nacionais e étnicas e na difusão das políticas que reafirmam identidades pessoais e culturais. Zygmunt Bauman (2005) coloca que a identidade surgiu como tarefa na modernidade, vinda de uma crise de pertencimento. Essa tarefa, segundo o autor, foi associada ao trabalho do Estado moderno de instaurar os alicerces de suas novas pretensões à legitimidade. Assim, a identidade nacional surgiu como a primeira resposta para o problema da identidade (sobre identidade segundo Bauman ver seção 3.1).

Stuart Hall (2006) coloca a cultura nacional como um conjunto de significados. O sociólogo afirma que a nação não é apenas uma entidade política, mas também alguma coisa que produz sentido ou seja, um sistema de representação cultural. Para Hall o poder da nação de gerar um sentimento de identidade e de lealdade pode ser explicado porque uma nação é uma comunidade simbólica. A identidade nacional é uma ficção tão inserida na vida na vida dos indivíduos modernos e pós-modernos (ou da líquidos-modernos (BAUMAN, 2001), ou, utilizando o termo de Augé (1994) da indivíduos da supermodernidade) que dificilmente fala-se de identidade sem que esse aspecto seja abordado.



**Figura 27: detalhe do passaporte brasileiro**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

O passaporte é o documento que permite que aos indivíduos a possibilidade da viagem, de cruzar fronteiras. Sua utilização, inclusive, só é válida em países com os quais

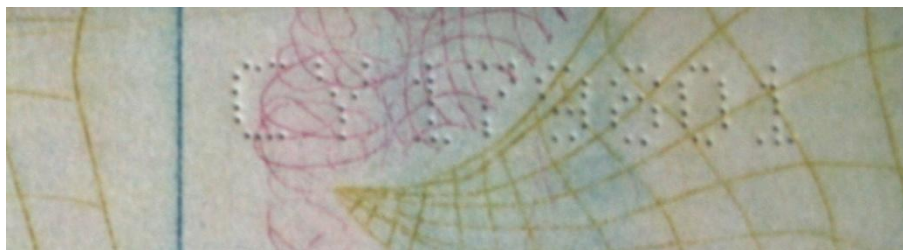
o país emissor mantém relações diplomáticas (Figura 27). Para a proponente, este documento é o objeto mais representativo da identidade nacional.

Por essas questões que o passaporte foi escolhido como motivo do livro de artista “sem título” (Figura 28). O livro elaborado é constituído por dezenove calcogravuras que ilustram capa, páginas internas e contracapa do passaporte brasileiro.



**Figura 28:** Livro de artista *Sem título*  
**Fonte:** arquivo pessoal da autora

A autora utilizou seu próprio passaporte (emitido em 2008) como modelo para as gravuras, no entanto, no livro não são colocadas informações como nome, nacionalidade, data de nascimento; não há assinatura nem carimbo. Não há título na lombada do livro nem assinatura da artista. A única identificação disponível é o código CY179801 (Figura 29), perfurado das páginas 03 à 19.



**Figura 29: Detalhe de *Sem título***  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

CY179801 é o número do passaporte da autora. É um número de identidade, no entanto, não é facilmente compreensível, não permite apego ou afeto: trata-se apenas de um código atribuído em meio a um sistema de identificação. Conforme os autores trabalhados (Bauman, Hall, Woodward e Silva), a identidade não é uma característica auto-suficiente do sujeito, ela é construída em meio a relações exteriores. Com a inscrição de CY179801 nas gravuras, a autora pretende remeter à essas particulares da identidade.

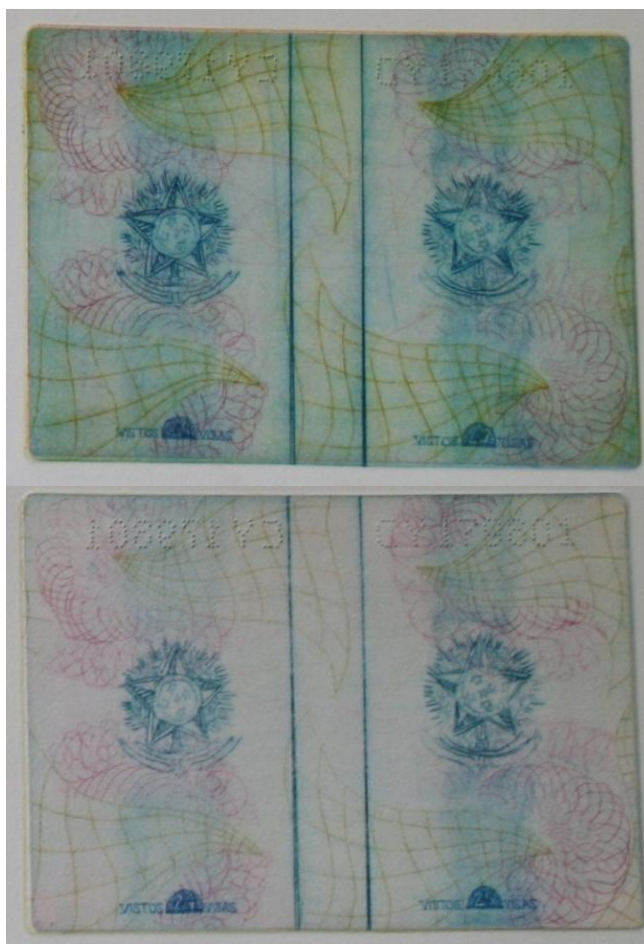


**Figura 30: página interna de *Sem título***  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

O livro está, segundo a concepção comum (combatida por Ulises Carrión no manifesto *A Nova Arte de Fazer Livros*), associado à narrativa. O próprio passaporte



possui o formato de livro, e, a partir dos carimbos de imigração, é possível imaginar as viagens realizadas por seu portador. O passaporte ilustrado em “sem título”, no entanto, não contém esses registros. Ele não é o passaporte de ninguém, e, ao mesmo tempo, pode ser de qualquer um. Negando essas informações a autora pretende que o observador possa completar mentalmente as páginas com suas próprias relações de fronteiras, identidade, viagens e etc. A composição das páginas – com a imagem do passaporte, em tamanho real, centralizada e uma grande margem branca (Figura 30) – foi escolhida com a intenção de fomentar essa interpretação narrativa.



**Figuras 31 e 32: comparação de cor, gravuras de *Sem título***  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

Elegeu-se a gravura em metal pois apresenta essa técnica possibilita resultados pertinentes ao projeto. A gravura é reproduzível, e possibilita, assim, que “sem título” tenha uma edição – o trabalho pode ter uma cópia, cinco ou cinquenta, à critério da artista. Das 19 gravuras que o compõe, 14 – as referentes às páginas internas do passaporte – são feitas a partir das mesmas matrizes. As imagens, entretanto, não são

iguais: há sempre variação de cor, propiciada por características do metal utilizado (Figuras 31 e 32). Sobre a matriz de alumínio, a gravura fica “velada”, ou seja, na impressão transparece uma cor leve mesmo nas áreas não gravadas. Essa variedade de cor foi explorada para reforçar a percepção da manualidade de técnica – o mesmo resultado não seria obtido com serigrafia ou com litogravura, por exemplo.

O formato livro possibilita que o leitor tenha uma relação bastante íntima com o objeto, apreendendo-o não apenas com a visão mas também através do tato. Espera-se que as características espaço-tempo de “sem título” induzam o espectador a perceber, nessa obra, questões que vão além da reprodução em calcogravura de um documento. Considerando a imagem como parte de um sistema simbólico, do mesmo modo que o texto, e que “a leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores” (CHARTIER, 1999, p.71), não se pretende restringir a interpretação aos problemas da identidade e de não lugar que motivaram a criação do livro de artista - por isso o objeto é chamado “sem título”, não constam itens como “introdução” ou legendas explicativas, assim como nenhuma referência explícita às teorias de identidade, de não-lugar e de livro de artista.

O livro “sem título”, como toda obra de arte, é uma obra aberta. Segundo esse modelo teórico proposto por Umberto Eco (1988), toda obra possibilita várias interpretações. “Sem título” constitui o ponto de chegada de uma produção (realizada pela autora, de um livro de artista sobre identidade e não-lugar) e, ao ponto de partida de uma consumação (do leitor e intérprete) que é, em si, um ato criativo.

Na primeira seção – 5.1– deste capítulo foram abordadas as questões que motivaram a proposição do presente Trabalho de Diplomação. Nesta seção – 5.2 – tratou-se das questões poéticas do livro de artista “sem título”. A próxima parte contemplará os processos técnicos de elaboração do objeto, tais como preparo da matriz, ilustração da imagem, gravação do metal, impressão e encadernação.

## **5.2 Construindo *Sem título***

Esta seção tratará dos procedimentos técnicos de elaboração do livro de artista *Sem título*. Espera-se que possa servir de guia técnico para a produção de gravuras em metal e outros livros realizados por procedimentos manuais.

### 5.3.1 Preparo das matrizes

Tendo escolhido o tamanho da gravura – no caso do presente projeto, o tamanho do passaporte (9x6,2cm da capa e contracapa, páginas 01 e 19 e 9x12,5 nas páginas restantes) – a autora preparou as chapas de metal para poderem ser utilizadas como matrizes calcográficas.

O metal foi cortado no tamanho desejado com o auxílio de uma régua de metal e estilete. Com uma lima arredondou-se as bordas (Figura 33).



**Figura 32:** Lixa d'água, polidor de metais, limas, bisturi, espátula de inserção, chapa de latão.  
**Fonte:** Arquivo pessoal da autora.

Nas matrizes de alumínio a autora utilizou polidor de metal para corrigir imperfeições da superfície do material. Para suavizar a superfície da matriz de latão utilizou uma lixa d'água 600 – como a impressão das gravuras da capa e contracapa do passaporte era planográfica, não foi necessário que a superfície do latão estivesse completamente lisa.

A chapa de latão foi chanfrada com o uso de uma lima (Figura 34), para evitar que o metal cortasse o papel. Para chanfrar as chapas de alumínio a autora utilizou um bisturi cirúrgico.



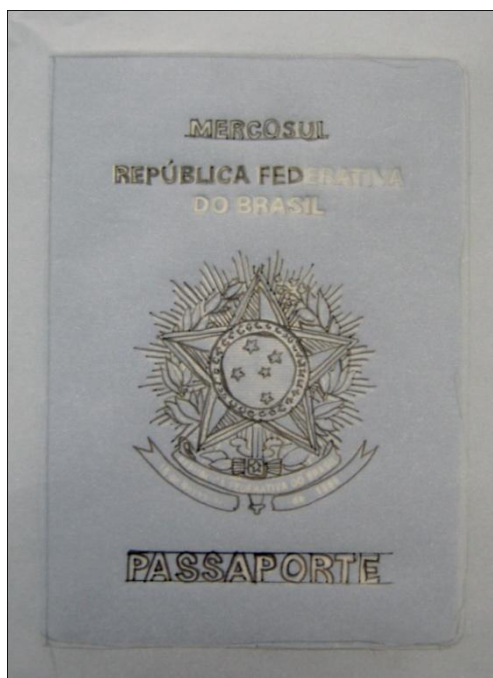


**Figura 33: Chanfrando matriz de latão.**

**Fonte: arquivo pessoal da autora**

### 5.3.2 Gravando a imagem

Para preparar a imagem da gravura, a autora realizou os desenhos utilizando papel vegetal sobre seu próprio passaporte (Figura 34). Fez uma imagem para a capa do passaporte (página 01), três para a página 03 e três para as restantes.



**Figura 34: desenho da capa do passaporte.**

**Fonte: arquivo pessoal da autora**

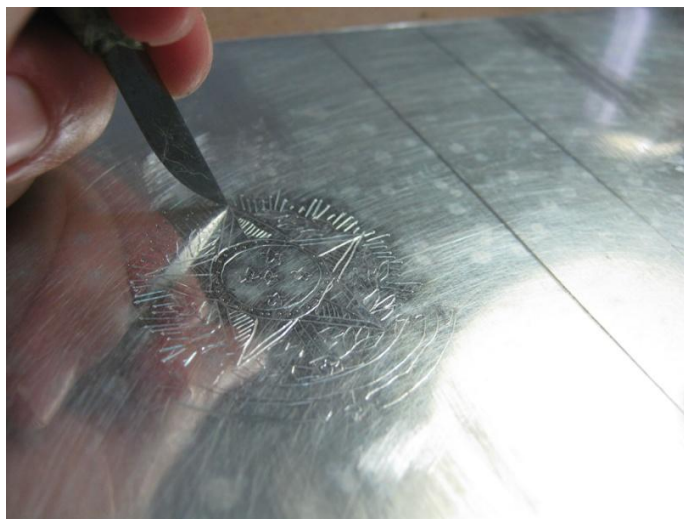
O assunto foi decalcado nas matrizes com o auxílio de um papel carbono (Figura 35). A imagem deve ser espelhada para que a gravura tenha o resultado desejado.



**Figura 35: Decalque na matriz utilizando papel carbono**

**Fonte: Arquivo pessoal da autora**

Foi utilizado um bisturi como ponta-seca (Figura 36). A incisão “levanta os dois lados do traço como que duas ondas de metal que na gíria dos gravadores são chamadas 'rebarbas'” (BUTI, Marco, LETICYA, Anna (orgs). p.42). Na impressão da gravura em ponta-seca a tinta permanece na área marcada não só pela profundidade do traço, mas principalmente pelas “rebarbas”. Utilizou-se álcool 92,8° para limpar a matriz das marcas de carbono.



**Figura 36: Gravando com bisturi sobre matriz de alumínio**  
**Fonte: Arquivo pessoal da autora**

Abaixo, as matrizes de gravura em ponta-seca (Figuras 37 a 42)



**Figura 37: Matriz em alumínio-1, técnica ponta seca, cor da impressão amarelo**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**



**Figura 38: Matriz em alumínio-2, técnica ponta seca, cor da impressão magenta**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**



**Figura 39: Matriz em alumínio-3, técnica ponta seca, cor da impressão azul**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

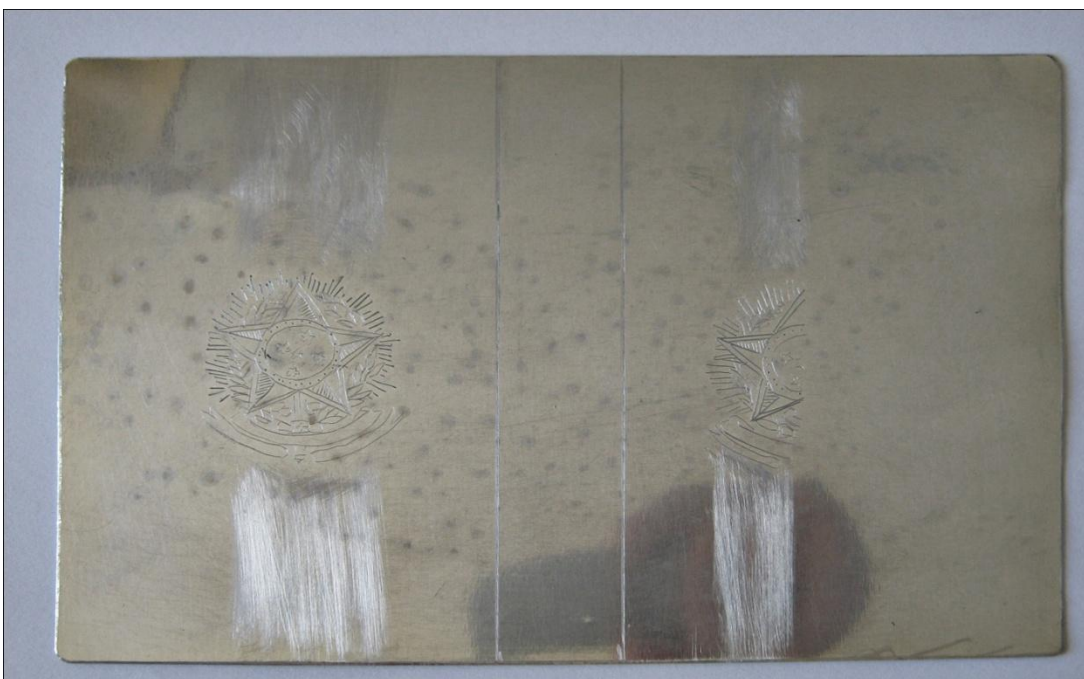




**Figura 40: Matriz em alumínio-1a, técnica ponta seca, cor da impressão amarelo**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**



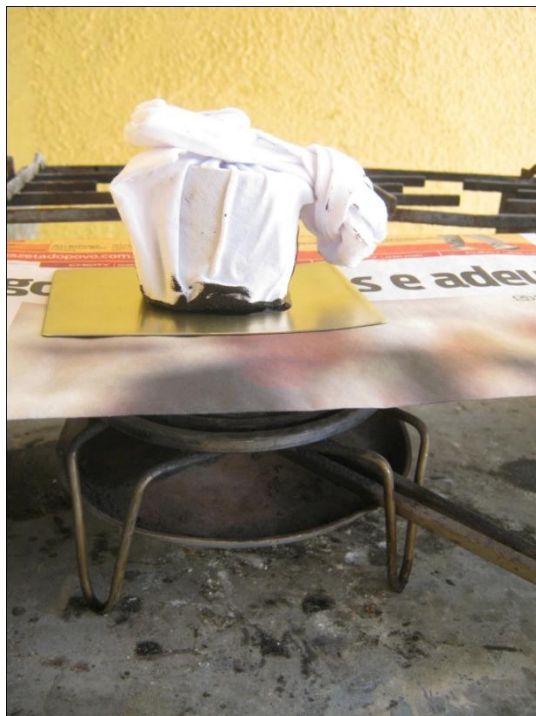
**Figura 41: Matriz em alumínio-2a, técnica ponta seca, cor da impressão magenta**  
Fonte: arquivo pessoal da autora



**Figura 42: Matriz em alumínio-3a, técnica ponta seca, cor da impressão azul**  
Fonte: arquivo pessoal da autora



Para a imagem da capa do passaporte utilizou-se a técnica da água-forte. O primeiro passo dessa técnica é preparar o verniz. Para *Sem título* foi confeccionado por aquecendo, em uma panela, cera de abelha, breu e asfalto. Colocou-se a mistura em um copo plástico até endurecer. Retirou-se o verniz do copo e foi envolvido em um tecido de algodão.



**Figura 43: preparando água forte**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

Após confeccionar o verniz, aqueceu-se a matriz utilizando uma grelha e, à medida que o calor amolecia o verniz, o mesmo era espalhado pela superfície do metal (Figura 43).

Quando o verniz esfriou, isolou-se o verso da matriz com betume da judéia para evitar que o mordente corresse o metal. Com o papel carbono decalcou-se o motivo espelhado sobre a matriz envernizada. O bisturi foi utilizado para traçar a imagem (Figura 44). Sua função é retirar a cera da área que se deseja gravar, permitindo assim que o mordente corra o latão e forme a figura.





Figura 44: matriz de latão, antes da corrosão.  
Fonte: arquivo pessoal da autora

Em uma bacia de plástico despejou-se o mordente –percloro de ferro – e mergulhou-se a matriz. O tempo de corrosão foi de 50 minutos. Após a corrosão a chapa de latão e, com um jornal, retirou-se o verniz. Para limpar o betume-da-judéia foi utilizado querosene e a superfície do metal foi desengordurada com álcool 92,8°. Segue imagem (figura 45) da matriz.



Figura 45: matriz de latão com gravação em água-forte  
Fonte: Arquivo pessoal da autora

### 5.3.3 Preparar o papel

Para impressão de gravura em metal é necessário um papel de qualidade, do contrário a qualidade da imagem fica comprometida. Para *Sem título* utilizou-se um papel encorpado, 300g/m<sup>2</sup>, feito 100% de algodão.

Antes da impressão mergulhou-se o papel em uma bacia com água durante três minutos (Figura 46).



**Figura 46: papel mergulhado na bacia de água**  
**Fonte: Arquivo pessoal da autora**

Em seguida o papel foi seco entre dois sacos alvejados. Pode-se também utilizar folhas de papel mata-borrão. Sem esse procedimento a tinta não adere ao papel corretamente. E é preciso ter cuidado na hora da secagem pois se estiver muito úmido a água pode manchar a gravura.

#### 5.3.4 Preparo da tinta

A tinta deve ser preparada em função da técnica de gravação da matriz. Para a impressão da gravura em ponta-seca é necessário que seja pouco viscosa e bastante líquida, o que permite que a tinta deposite-se nos traços e “rebarbas”, e facilita a retirada do excesso de tinta com a tela engomada. Para a impressão planográfica da gravura em água-forte é preciso de uma tinta viscosa, de forma que sua distribuição sobre a matriz seja homogênea e que não penetre nos sulcos.



**Figura 48 – Preparo de tinta com tinta off-set amarela, óleo de linhaça, talco e pó-antimaculador. Fonte: arquivo pessoal da autora**

As tintas para impressão das gravuras em ponta-seca foram confeccionadas misturando, com uma espátula de metal, tinta gráfica off-set, óleo de linhaça, talco e pó-antimaculador (Figura 48). Utilizou-se as cores amarelo, ciano e magenta.

Para a impressão planográfica em dourado utilizou-se a tinta gráfica off-set pura. Para a impressão em azul da gravura em água forte e do verso da matriz (imagem da contracapa) utilizou-se tinta gráfica offset misturada ao pó antimaculador, que proporciona uma melhor viscosidade.

### 5.3.5 Regulagem da prensa calcográfica

Antes da entintagem da matriz é necessária a regulagem da prensa (figura 49), que varia de acordo com a gravação e a espessura da chapa. Para imprimir uma gravura em



ponta-seca é preciso uma pressão forte. Como as matrizes de alumínio utilizadas nas gravuras de *Sem título* são bastante finas – com 0,3mm de espessura – utilizou-se a pressão máxima.



**Figura 49: Prensa do atelier de gravura da Embap.**

Fonte: arquivo pessoal da autora

Para impressão planográfica das páginas 01 e 19 utilizou-se uma pressão um pouco mais suave – inclusive pela espessura maior da matriz, de 0,8mm.

É necessário, antes de imprimir, verificar se a prensa está limpa – assim como fazer a limpeza com querosene após cada impressão.

### 5.3.6 Impressão das gravuras em ponta-seca

Para a impressão de uma policromia é necessário ter uma matriz para cada cor. Nas gravuras em ponta-seca de *Sem título* (páginas 02 a 18) as cores utilizadas foram amarelo, magenta e ciano.

Inicia-se o processo de impressão distribuindo a tinta sobre a matriz com uma espátula de plástico (Figura 50).



**Figura 50: Entintando a matriz.**  
Fonte: arquivo pessoal da autor

Em seguida retira-se o excesso de tinta com uma tela engomada, fazendo movimentos semi-circulares (figura 51). Também é possível retirar o excesso utilizando páginas amarelas de lista telefônica ou a palma da mão, com um pouco de talco.



**Figura 51: Retirando excesso de tinta.**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

Deve-se retirar a tinta até enxergar claramente o motivo da gravura (Figura 52).



**Figura 52: matriz entintada pronta para impressão.**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora.**

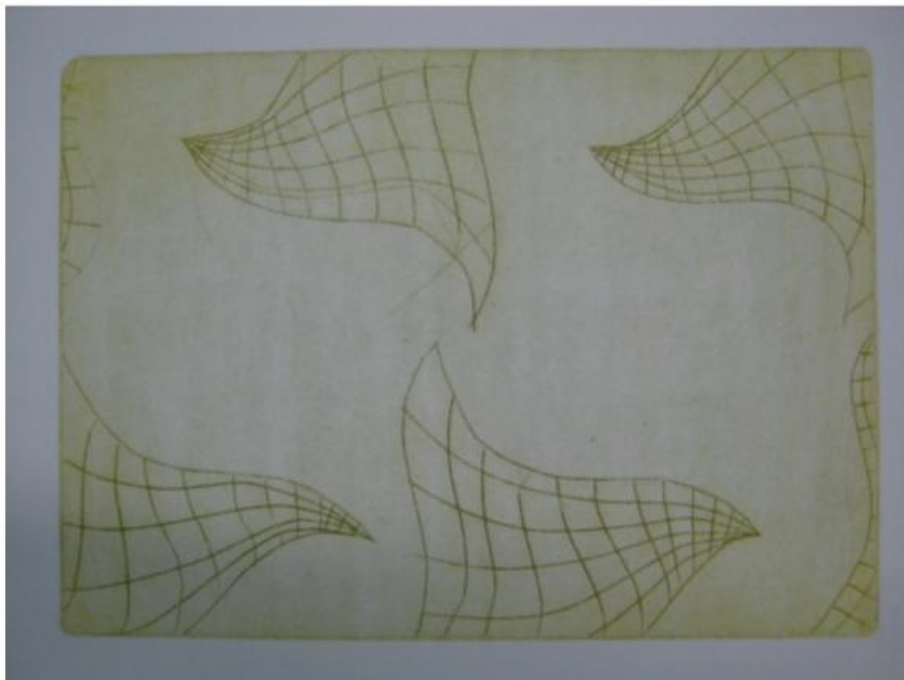
Para a impressão da primeira matriz (amarela), coloca-se na prensa, abaixo do acetato, uma página guia que marca a localização da imagem no papel. Sobre o acetato é depositada a matriz entintada (Figura 53).



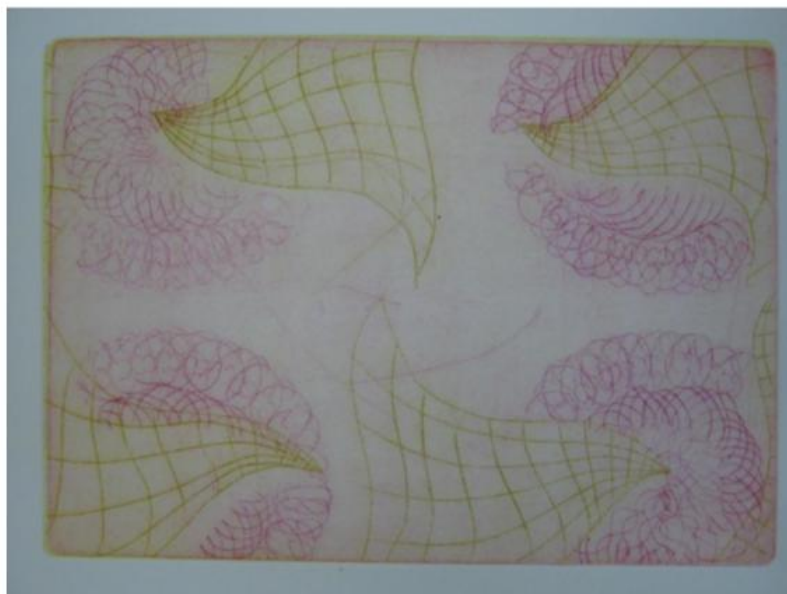
**Figura 53: matriz na prensa, sobre página guia.**

**Fonte: arquivo pessoal da autora**

Seguindo a página-guia coloca-se o papel da gravura e, sobre este, uma folha de papel absorvente – como papel jornal. Abaixa-se o feltro e se imprime a gravura.



**Figura 54: primeira impressão, amarelo.**  
Fonte: arquivo pessoal da autora



**Figura 55: segunda impressão, magenta e amarelo.**  
Fonte: arquivo pessoal da autora



**Figura 56: Terceira impressão, azul, magenta e amarelo.**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

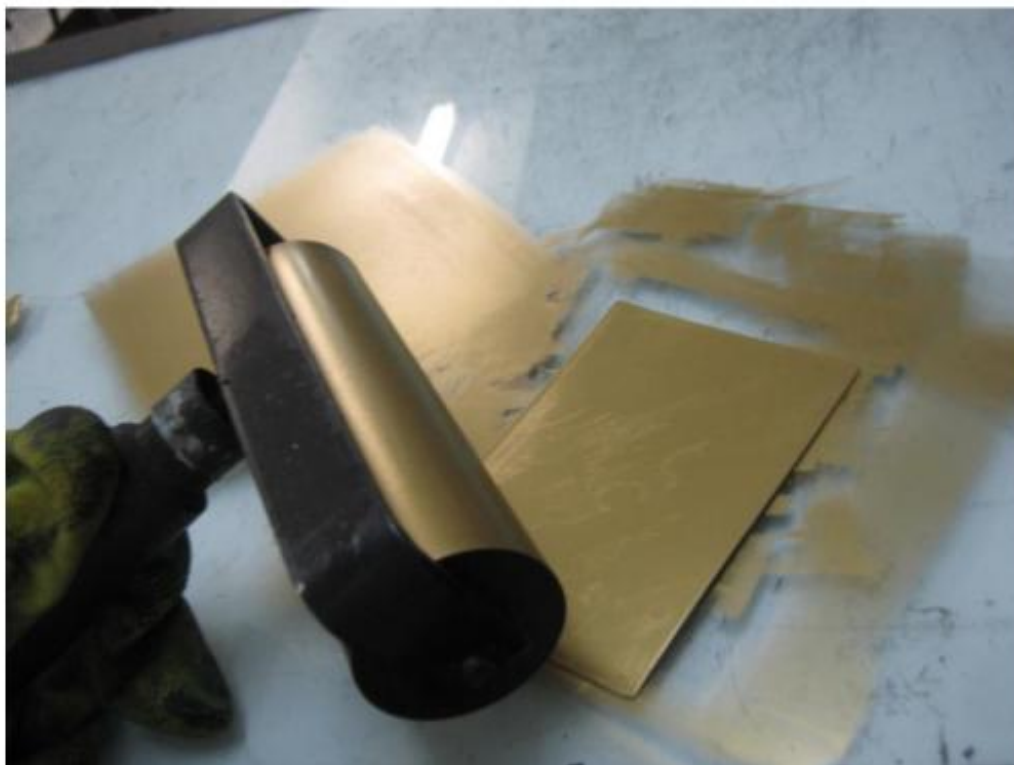
Estabeleceu-se o intervalo de um dia entre a impressão de cada cor, para secagem da tinta. Após imprimir em amarelo (Figura 54), a autora imprimia em magenta (Figura 55) e, em outro dia, em ciano (Figura 56). O processo de impressão foi o mesmo para as três cores.

Ao imprimir uma policromia, é necessário ter bastante atenção para encaixar corretamente cada matriz no papel. Em algumas das gravuras de *Sem título* o encaixe não foi perfeito – esse deslize foi, entretanto, incorporado ao trabalho para sublinhar o caráter artesanal da sua confecção.

### 5.3.7 Impressão planográfica da gravura em água-tinta

Para a impressão planográfica utilizou-se um rolo de borracha para espalhar de tinta (em pequena quantidade) sobre o vidro. O objetivo desse procedimento é entintar o rolo de forma homogênea.





**Figura 57: entintando a matriz.**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

Em seguida rolou-se a tinta sobre toda a matriz. A ação foi repetida até obter uma superfície de tinta homogênea (Figura 57).





**Figura 58: matriz entintada, gravura da capa do passaporte.**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

A imagem da capa do passaporte é feita com uma impressão em dourado (foi utilizado o verso da mesma matriz em latão) e uma em azul. Para esta, foram necessárias várias tentativas até obter uma consistência de tinta adequada, que não penetrasse nas linhas gravadas (Figura 58).

Na prensa, o procedimento é o mesmo que a impressão da gravura em ponta-seca.

### 5.3.8 Perfurar a gravura

Após a impressão das gravuras, as páginas 03 a 19 foram perfuradas para formar a marca CY179801. A autora utilizou papel vegetal sobre seu passaporte para decalcar a posição dos furos. Em seguida posicionou o papel vegetal sobre as gravuras e, utilizando uma agulha n° 6, as perfurou (Figura 59).



**Figura 59: perfurando a gravura.**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

### 5.3.9 Ilustrando as gravuras

Os detalhes de cada página do passaporte foram ilustrados sobre as gravuras utilizando lapiseira 0.5 com grafite azul, caneta nanquim azul, além de régua e jogo de esquadros (figura 60).

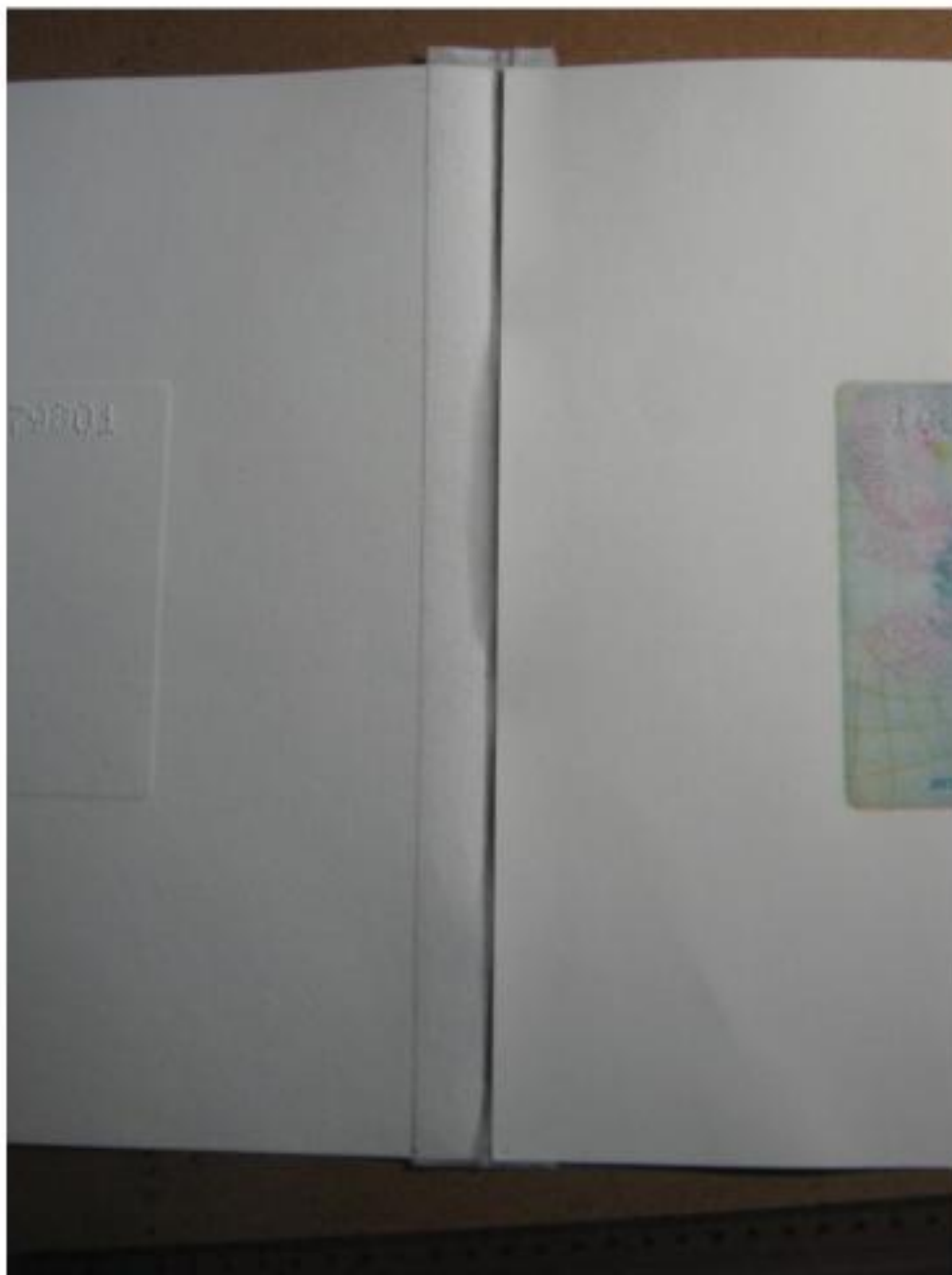


**Figura 60:** ilustrando a gravura.  
**Fonte:** arquivo pessoal da autora

### 5.3.10 Encadernação

Após ilustradas, as gravuras foram encadernadas.

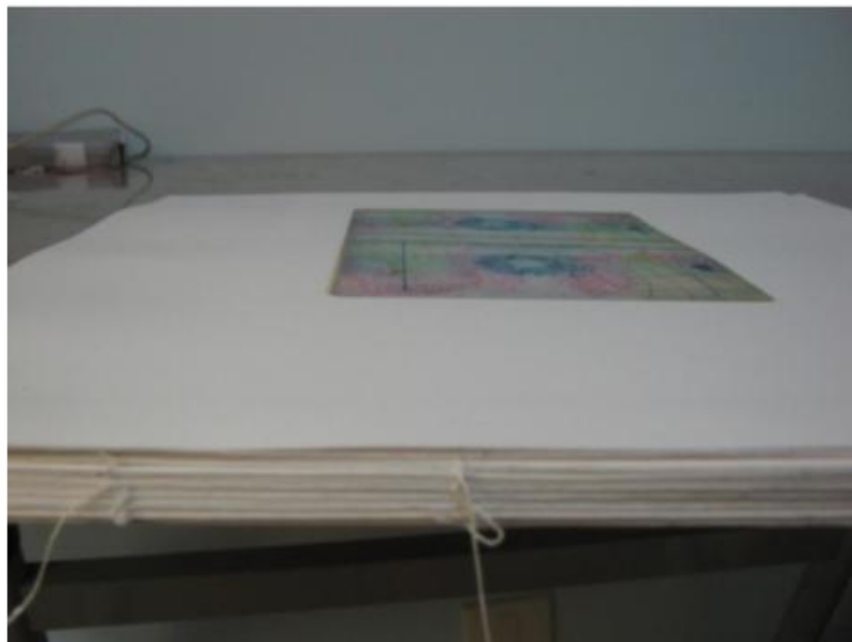
A espessura do papel utilizado não permitiu a formação de cadernos de páginas dobradas, pois a lombada ficaria grosseira. A solução encontrada foi de formar a página dupla unindo duas gravuras com uma tira de papel japonês (Figura 61). Esse papel é feito de fibras de arroz e, apesar da baixa gramatura, é bastante resistente.



**Figura 61: tira de papel japonês unindo duas gravuras.**

**Fonte: arquivo pessoal da autora**

As páginas foram organizadas na mesma sequência do passaporte original e, então, costuradas (Figura 62). Utilizou-se costura dupla.



**Figura 62, costurando as gravuras.**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

Após a costura foi passada cola na lombada (Figura 63), foi colocada pressão sobre ela para a espessura do livro ser constante.





**Figura 63: colando o caderno.**  
**Fonte: arquivo pessoal da autora**

Após a colagem as laterais direita, superior e interior foram guilhotinadas.

Colou-se um cabeceado na lombada, como acabamento.

Procedeu-se então, para a confecção da capa, feita de papelão e papel de revestimento com textura de couro (figura 64).

Sem título foi finalizado com a colagem da capa às folhas de rosto do caderno.



**Figura 64: confecção da capa.**

**Fonte: arquivo pessoal da autora.**

As seguintes imagens mostram cada página do livro *Sem título completo*.



**Figura 65: Livro de artista *Sem título***

**Fonte: arquivo pessoal da autora**



**Figura 66:** Livro de artista *Sem título*  
**Fonte:** arquivo pessoal da autora



**Figura 67:** Livro de artista *Sem título*  
**Fonte:** arquivo pessoal da autora



Figura 68: Livro de artista *Sem título*  
Fonte: arquivo pessoal da autora



Figura 69: Livro de artista *Sem título*  
Fonte: arquivo pessoal da autora





Figura 70: Livro de artista *Sem título*  
Fonte: arquivo pessoal da autora



**Figura 71:** Livro de artista *Sem título*  
**Fonte:** arquivo pessoal da autora



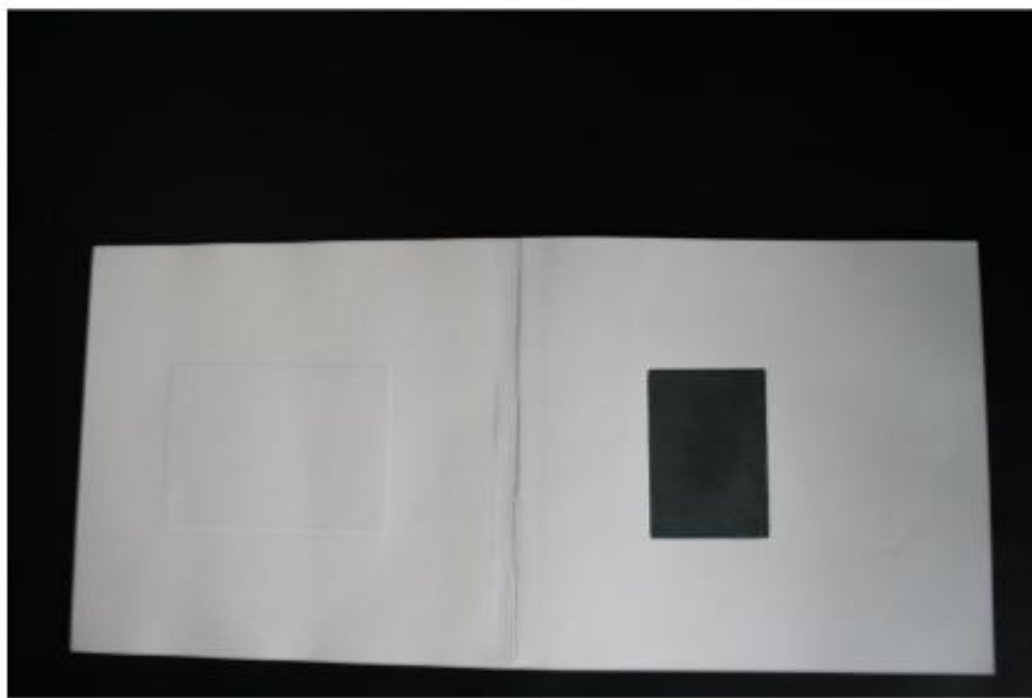
**Figura 72:** Livro de artista *Sem título*  
**Fonte:** arquivo pessoal da autora



Figura 73: Livro de artista *Sem título*  
Fonte: arquivo pessoal da autora



Figura 74: Livro de artista *Sem título*  
Fonte: arquivo pessoal da autora



**Figura 75:** Livro de artista *Sem título*  
**Fonte:** arquivo pessoal da autora



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente Trabalho de Diplomação apresentou as questões que envolveram a elaboração do livro de artista *Sem título*, composto por dezenove gravuras em metal encadernadas que ilustram um passaporte brasileiro. Esse projeto foi realizado através de uma intercalação entre a prática artística e a investigação teórica sobre os temas que motivaram sua criação: a identidade e o não-lugar.

A autora foi instigada a criar um livro com tal temática em decorrência de um processo iniciado em meados de 2010 com as performances de *Transubstanciação*, realizadas junto ao Coletivo Eu Também Quero um Carrinho de Mercado. As cenas de registro dessa obra persuadiram a artista a criar uma série de gravuras, em dezembro do mesmo ano. As imagens produzidas, entretanto, escapavam da temática inicial do trabalho – de suicídios abortados – e remetiam aos problemas da identidade e do não-lugar. A autora acreditou, então, que poderia aprofundar a pesquisa e fortalecer a potência do trabalho através de um projeto teórico-prático de criação de um livro de artista em gravura.

A pesquisa sobre livro de artista contribuiu para o desenvolvimento das questões poéticas de *Sem título*. O capítulo 4 introduziu diversas definições sobre livros – observa-se que não há consenso entre os teóricos da área. Abordou-se considerações de Roger Chartier (1999), para quem cada forma do livro, cada circunstância em que ele é lido, modifica seu significado. Chartier destaca que a leitura é produção de significados, invenção e apropriação – a obra nunca é aquilo que seu autor pretende. *Sem título* foi elaborado de modo a dar margem à deriva e imaginação de seu observador.

Discorreu-se, também, sobre as características intrínsecas do livro defendidas por Ulises Carrión (2012), para quem o mesmo constitui um espaço tempo. Foi estudado o manifesto *A Nova Arte de Fazer Livros*, que apresenta importantes reflexões sobre literatura, espaço, linguagem, estruturas e leitura.

A concepção de livro de artista de Joanna Drucker (apud SOUSA, 2009), que o define como uma ampla área de atuação marcada pela intersecção de várias disciplinas, é interessante no prisma dessa pesquisa pois *Sem título* é uma obra que articula questões artísticas, antropológicas e sociológicas.

Também foi apresentada a definição de livro de artista de Bernadette Panek (2003), que o coloca como veículo expressivo que pode estar como forma de arte e enquanto espaço de arte. A autora adotou, para o presente projeto, esse conceito porque ele ajusta-se melhor ao trabalho proposto.

As páginas de *Sem título* ilustram um passaporte. Esse documento foi escolhido como motivo porque sintetiza questões da identidade e não-lugar, tais como: a nacionalidade, a inocência e os ambientes de fronteira.

O terceiro capítulo abordou a identidade. Foram escolhidos autores segundo os quais o sujeito do mundo contemporâneo é fragmentado e descentrado para permitir que esse estudo pudesse ser articulado com o conceito de não-lugar de Marc Augé.

Nesse capítulo desenvolveu-se considerações sobre a identidade segundo o sociólogo Zygmunt Bauman (2005), para quem ela surge como problema e tarefa na modernidade, resultante de uma crise de pertencimento. Versou-se sobre a “identidade nacional” como instrumento de legitimação do Estado-nação, e sobre a crise da identidade na modernidade líquida, gerada pela liquefação das estruturas tradicionais de poder e instituições sociais. Também comentou-se sobre os dois polos da hierarquia global emergente: em uma extremidade os que podem constituir e desarticular suas identidades mais ou menos conforme a própria vontade, no outro aqueles aos quais o acesso à escolha da identidade foi negado, e a quem identidades humilhantes e desumanas são impostas.

Foi possível, a partir destas das reflexões de Bauman (2005), estabelecer conexões entre o passaporte e a identidade. O passaporte distingue os indivíduos a partir de sua nacionalidade, e este é um critério muito caro aos discursos de identidade. Segundo o autor, quando surge a identidade como tarefa, o Estado-nação assimila-a e coloca (através de coerção e convencimento) a identidade nacional como uma resposta à tarefa da identidade.

O passaporte também é representativo do poderoso fator na estratificação que é a identificação, comentado por Bauman. Foi desenvolvido o argumento que apenas pessoas que podem provar, repetidas vezes, ser “inocentes” que tem acesso a esse documento.

No terceiro capítulo foram abordados também outros autores que aprofundaram a questão da identidade. Tratou-se dela enquanto figura discursiva, tendo sido analisadas, a partir de Stuart Hall (2006), três concepções do sujeito: do Iluminismo, a pessoa humana como indivíduo centrado; sociológico, do sujeito cujo centro é formado e modificado num diálogo com os mundos culturais; e o pós-moderno.

Delineou-se, na última parte desse capítulo, a figura do sujeito pós-moderno. Nessa compreensão, desenvolvida a partir de Hall, Kathryn Woodward, Thomaz Tadeu da Silva e Judith Butler, o sujeito é fragmentado e assume, concomitantemente, várias identidades. Foram pensadas as constituições discursivas e psicanalíticas da identidade. Defendeu-se o argumento de que não existe identidade “natural”, mas que todas elas são fictícias.

Este projeto contemplou também o conceito de não-lugar, uma categoria de espaço que muda as relações dos indivíduos da supermodernidade com o espaço que o percebem. Viu-se, a partir de Augé, que os não-lugares, embora não estabeleçam nem identidade, nem história e nem relação, criam o “homem médio” do mundo contemporâneo.

A elaboração do livro de artista *Sem título* e a pesquisa teórico-prática que envolveram sua criação suscitarão à autora a vontade de construir um novo livro de gravuras, agora uma investigação do espaço e das fronteiras nacionais.

## REFERÊNCIAS

ARTUR BARRIO. **Cadernos-livros**. Disponível em <<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/>> acesso 10 abril 2012.

AUGE, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 1ed. Campinas: Editora Papyrus, 1994.

BAUMAN, Zygmund. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. 1ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. 1ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BIENAL DO MERCOSUL. **Artistas**. Disponível em <<http://www.bienalmercosul.art.br/artista/11>> acesso 10 abril 2012.

BUTI, Marco, LETICYA, Anna (orgs). **Gravura em Metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa oficial do Estado, 2002.

BROOKLYN. **Keith Smith**. Disponível em <<http://www.booklyn.org/artists/%3Ch2%3EKeith%20Smith,%20Keith%20Smith%20Books,%20Rochester,%20NY%3C/h2%3E.php>> acesso 15 abril 2012.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of “sex”. Nova Iorque: Routledge, 1993.

CADERNOS AFETIVOS. **Cadernos afetivos**. Disponível em <<http://cadernosafetivos.blogspot.com.br/2009/10/inicios-do-livro-de-artista-no-brasil.html>> acesso 15 abril 2012.

CARRIÓN, Ulises. **The new art of making books**. Disponível em <<http://centerforbookarts.org/art/carrion.html>> acesso 03 setembro 2011.

CONTEMPORARY AESTHETICS. **Contemporary Aesthetics**. Disponível em <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=588>> acesso 10 abril 2012.

CONWELL, Donna. **Personal Worlds or Cultural Strategies?** Disponível em <[http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/notes/essay/e003\\_text.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html)> acesso 28 abril 2012.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. 1ed. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

DARTMOUTH. **Picasso**. Disponível em <[http://www.math.dartmouth.edu/archive/c2w99/public\\_html/wklyimages/Ambroise.Vollard.Picasso.jpg](http://www.math.dartmouth.edu/archive/c2w99/public_html/wklyimages/Ambroise.Vollard.Picasso.jpg)> acesso 08 abril 2012.

DIETER ROTH FOUNDATION. **Dieter Roth**. Disponível em <<http://www.dieter-roth-museum.de/en>> acesso 15 abril 2012.

DONNA CONWELL. **Ulises Carrión**. Disponível em <[http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/notes/essay/e003\\_text.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html)> acesso 15 abril 2012.

ECO, Umberto. **A obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

FONTS IN USE. **Barbara Kruger**. Disponível em <<http://fontsinuse.com/barbara-kruger-kim-kardashian-futura/>> acesso 15 abril 2012.

FROM CAVE PAINTINGS TO THE INTERNET. **1,000 BCE to 300 BCE Timeline Outline**. Disponível em <<http://www.historyofinformation.com/index.php?era=-1000>> acesso 15 abril 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.

ITAU CULTURAL. **Anna Bella Geiger**. Disponível em <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_IC/Enc\\_Obras/dsp\\_dados\\_obr\\_a.cfm?cd\\_obra=66125&cd\\_idioma=28555&cd\\_verbete=552&num\\_obra=31](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obr_a.cfm?cd_obra=66125&cd_idioma=28555&cd_verbete=552&num_obra=31)>

> acesso 10 abril 2012.

JANET ZWEIG. **Janet Zweig**. Disponível em <<http://www.janetzweig.com/gallery/03.html>> acesso 15 abril 2012.

JOHN PAUL MAYE. **John Paul Maye**. Disponível em <<http://www.johnpaulmaye.com/index.php?/projects/fictional-portraits/>> acesso 15 abril 2012.

KANE, Sarah. **4:48 psicose**. Disponível em <<http://www.scribd.com/doc/46025569/Psicose-4-48-Sarah-Kane>> acesso 05 maio 2012.

KARL MUELLER. **Airport**. Disponível em <<http://www.flickr.com/photos/khym54/61178967/>> acesso 15 abril 2012.

LINE MAGAZINE. **Morimura**. Disponível em <<http://linemagazine.tumblr.com/>> acesso 15 abril 2012.

MARX, Karl. **O 18 do Brumário de Louis Bonaparte**: capítulo I. Disponível em <<http://www.marxists.org/portugues/marx/1852/brumario/cap01.htm>> acesso 08 abril 2012.

MEDIENKUNSTNETZ. **Medienkunstnetz**. Disponível em <<http://www.medienkunstnetz.de>> acesso 15 abril 2012.

MOINHO AMARELO. **Moinho amarelo**. Disponível em <<http://www.moinhoamarelo.com/2011/06/terra-poesia-concreta-de-decio.html>> acesso 15 abril 2012.

PANEK, Bernadette. **Livro de artista**: o desalojar da reprodução. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

POLÍCIA FEDERAL. **Requerer passaporte**. Disponível em <<http://www.dpf.gov.br/servicos/passaporte/requerer-passaporte>> acesso 05 maio 2012.

PORTAL BRASIL. **Salário mínimo brasileiro de 2012**. Disponível em <[http://www.portalbrasil.net/salariominimo\\_2012.htm](http://www.portalbrasil.net/salariominimo_2012.htm)> acesso 05 maio 2012.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

SAATCHI GALLERY. **George Segal**. Disponível em <[http://www.saatchi-gallery.co.uk/museums/FullSizeMuseumPhotos/ac\\_id/193/image\\_id/1127/imageno/14](http://www.saatchi-gallery.co.uk/museums/FullSizeMuseumPhotos/ac_id/193/image_id/1127/imageno/14)> acesso 10 abril 2012.

SAPIR, Edward. **Language: An Introduction to the Study of Speech**. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/12629/12629-h/12629-h.htm#ch7#ch7>> acesso 23 abril 2012.

SESCPR. **Artes Visuais**. Disponível em <[http://www.sescpr.com.br/eventos/artes-universitarias/artes\\_visuais.pdf](http://www.sescpr.com.br/eventos/artes-universitarias/artes_visuais.pdf)> Acesso em 07 abril 2011.

SILVA, Thomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Katheryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 7ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. **O livro de artista como lugar tátil**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.