

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Elisa Marsiaj Gomes

MULTIIDENTIDADES CULTURAIS:

Uma análise da construção das multi-identidades culturais nas sociedades pós-modernas, tendo como referência o vídeo FROM, uma pesquisa visual da cidade de Londres

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica sob a orientação do **Prof. Doutor Sérgio Bairon**

São Paulo 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

In memoriam de meus pais, Maria Henriqueta e Severo

AGRADECIMENTOS

Ao Sérgio Bairon pelo incentivo,
apoio e amizade durante este percurso.

Ao Luis Carlos Petry e Otávio Nascimento de
Almeida Filho pelas sugestões na qualificação.

Aos meus colaboradores Cybele Giannini,
Gustavo Marchetti e Rogério Cardoso dos Santos.

E a todos os meus queridos que
sempre estão por perto!

Muito obrigada a todos!

RESUMO

O objetivo desta abordagem é investigar o processo de construção das multiidentidades culturais nas sociedades pós-modernas pela análise do vídeo *FROM* – uma pesquisa visual da cidade de Londres – e, conseqüentemente, também refletir sobre a produção de conhecimento por um modo de pensar visual. Metodologicamente, foram fundamentais os conceitos de rizoma e de multiplicidade, de Deleuze e Guattari, somados aos dos teóricos Manuel Castells, Massimo Canevacci, Nestor Canclini e Stuart Hall, para a compreensão da rede de relações dessas sociedades. A fim de pensar sobre a produção visual no desenvolvimento da pesquisa científica, utilizei a noção de pensamento de relações, de André Parente, e os estudos sobre ambientes hipermidiáticos de Sérgio Bairon. Na primeira etapa, pelo *FROM*, esta investigação relaciona o conceito de rizoma com a malha que permeia as cidades cosmopolitas, identifica as múltiplas identidades culturais e analisa como elas são construídas e desconstruídas dentro dessa rede de conexões e fluxos, para, em seguida, analisar o processo de construção da pesquisa visual como um pensar pelas imagens e em rede. Além do texto, criou-se uma hipermídia, que mostra as relações estabelecidas durante todo o processo de trabalho. Trata-se de um resultado, visual e interativo, de uma pesquisa interdisciplinar, artístico-científica, que possibilita produção de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE

Multiidentidades, rizoma, rede, multiplicidade, sociedades pós-modernas, pensar visual.

ABSTRACT

The objective of this approach is to investigate the cultural multiidentities construction process in post-modern societies by analysis of the video *FROM* – a visual research of the city of London – and, consequently, also to reflect about the production of knowledge by visual thought way.

Methodologically, the concepts of ryzom and multiplicity by Deleuze and Guattari were fundamental, as were the theoreticians, Manuel Castells, Massimo Canevacci, Nestor Canclini and Stuart Hall, for the comprehension of the relation network in these societies.

In order to consider the visual production in the scientific research development, the notion of relation thinking, by André Parente, and the studies of hipermediatic environment, by Sérgio Bairon, were utilized.

In the first stage, based on *FROM*, this investigation relates the concept of ryzom with the mesh which permeates cosmopolitan cities, identifies the multiple cultural identities and analyses how they are constructed and deconstructed in this network of connections and fluxes, upon which the construction process of visual research is analyzed as a thought by images and in network.

Besides the text, a hypermedia was created, showing relations established during the whole work process. This is the visual and interactive result of an artistic-scientific interdisciplinary research which allows for production of knowledge.

KEYWORDS:

multiidentities, ryzom, network, multiplicity, post-modern societies, visual thought.



Multiidentidades Culturais



Cada estação conecta-se a um texto, de modo que a leitura não seja necessariamente linear e cada leitor possa traçar o próprio percurso, seja seguindo a numeração das páginas, seja optando por outro trajeto que desejar.



From Partida

Setembro de 2002. Numa cidade cosmopolita, uma multidão movia-se em diferentes direções como num enorme formigueiro, construindo seus caminhos, seus mapas; tudo estava inteiramente conectado. Uma diversidade cultural convivia e cada habitante, por mais diferente que fosse, encontrava um novo modo de ser. Naquele cotidiano, mulheres mulçumanas, vestidas de negro, com máscaras de metal, caminhavam em plena Oxford Street ao lado de indianos, judeus ortodoxos e todo tipo de tribo urbana. Os trajes demonstravam a ligação dos indivíduos com suas culturas de origem, mas, ao mesmo tempo, aquelas pessoas absorviam uma nova realidade como se sobre elas agissem duas forças: de manutenção e de mudança.

Cheguei àquela cidade, Londres, para passar um ano e, aos poucos, fui compreendendo o que se passava por lá, todo aquele emaranhado de que eu também fazia parte. A cada dia, novas sensações e novas perguntas vinham agitar meus pensamentos. Era um imenso prazer – e extremamente instigante – tentar interpretar as tensões que lá atuavam. Até hoje trago na lembrança as impressões e as emoções que aquela cidade despertou em mim. Quanta coisa acontecia ao mesmo tempo! Eram simples movimentos, como pegar um daqueles típicos ônibus ingleses de dois andares, sentar-me na parte superior e, em determinado

momento, fechar os olhos e dar-me conta de que podia escutar simultaneamente várias línguas, tais como: russo, japonês, espanhol, francês, além do inglês porque, provavelmente, a maioria das pessoas ali era londrina. Como essas tão diferentes comunidades se relacionavam? E como interagem com a cidade? Que é identidade, no mundo hoje tão globalizado? E que são as sociedades pós-modernas?

Aquilo que, no início, foi um impacto, com muitos questionamentos, originou uma pesquisa de Mestrado na Saint Martins College of Arts and Design, um vídeo chamado *FROM*: uma análise visual da construção das multiidentidades culturais na sociedade pós-modernas.

Com essa experiência, veio a descoberta de filósofos e artistas que contribuíram intensamente para este trabalho. Encontrei em Deleuze e Guattari um suporte teórico e muitas vezes me vi em meio aos seus conceitos de rizoma, de multiplicidade, de devir e de territorialização/desterritorialização, que aludem à transformação constante, às mutações da contemporaneidade. É o caso de Londres, que se transforma em rizoma, como uma malha interconectada, habitada por múltiplas identidades. Os londrinos estão vivendo suas multiplicidades, seus devires, suas experiências simbióticas.

Andar pela cidade, assistir a filmes, ver exposições, conviver com o diferente também alimentaram meu processo de elaboração e de produção. De acordo com Bairon, “a experiência do pesquisador na construção de seu texto científico deve ser aquele que resulta da soma do seu cotidiano cultural, seja ele qual for, com sua fonte de pesquisa, seja ela qual for” (2002, p. 49). Dessa forma, eu quis recriar, em vídeo, a realidade que presenciava e de que também participava: aquela heterogeneidade, o indivíduo entre as diferenças (suas e dos outros), as forças que atuam nessa diversidade, o deixar de ser ou o tornar-se um novo ser.

A preparação do vídeo *FROM* passou por um processo de estudo imagético e de seleção dos entrevistados, mas a montagem foi fundamental para a conceituação do trabalho: fazer com que as imagens se relacionassem para criar sentido, para construir uma idéia foi como escrever uma dissertação visual.

Ao voltar para São Paulo, encontrei, na PUC, um espaço onde pude continuar a pensar em toda a experiência londrina

e a desenvolvê-la. Prossegui analisando aquele processo de construção, nas cidades cosmopolitas, de multiidentidades, em incessante transformação. E, com base nessa proposta, resolvi primeiramente examinar o trabalho feito em Londres, a fim de, assim, aprofundar questões, que surgiram e que eu gostaria de retomar, num processo aberto.

Se, no caso da elaboração do vídeo, empreguei o método de pensar e de conceituar visualmente a hibridização cultural, na dissertação de Mestrado, analisei o que e como isso foi produzido. Além do trabalho escrito, a pesquisa também gerou, como continuação desse processo do pensamento visual, uma hipermídia em que foi possível, de forma interativa, apresentar mais longamente as entrevistas e as cenas no metrô, mas, principalmente, meu percurso para compor o vídeo e preparar este trabalho.

A proposta de leitura e de projeto visual foi organizada de modo a interligar a dissertação, o vídeo e a hipermídia, com base também no conceito de rizoma. Os capítulos tornaram-se estações do metrô londrino; um mapa em que cada uma faz conexão com um texto. As estações-capítulo podem ser lidas de forma não linear, sem seqüência preestabelecida, e cada leitor escolhe seu próprio trajeto. Contudo também se pode optar pela leitura seqüencial já que as páginas foram numeradas para um percurso sugerido por mim. Para isso, fundamentei-me no livro *MIL PLATÔS*, de Deleuze e Guattari, que vêem o rizoma feito de platôs:

(...) por exemplo, uma vez que um livro é feito de capítulos, ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Contrariamente, o que acontece a um livro de platôs que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como um cérebro? Chamamos de platô toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. Escrevemos este livro como um rizoma. Compusemo-lo com platôs. (1995, p. 33)

Em razão disso, as estações são platôs onde os elos se estabelecem e por onde transitam as multiplicidades. A utilização do mapa do metrô como índice dos capítulos é uma metáfora do rizoma, de uma rede integralmente conectada, também usada

como fonte pelo artista britânico Samuel Patterson, que reinterpretou esse mapa, na obra *The Great Bear*¹.

As estações-capítulos foram renomeadas de acordo com os tópicos relevantes analisados. Perderam as antigas denominações, deixaram de ser conexões físicas do metrô londrino para se tornarem elos de um novo mapa, constituído por este estudo. Assim, não há mais sentido em manter os nomes originais, usados no mapa da rede ferroviária londrina.

Então, aqui, as estações-capítulo conectam-se aos textos e às imagens.

Para apresentar uma dissertação de Mestrado, é preciso entregar um livro com observância para as seguintes regras: tamanho A4, encadernação verde e informações principais impressas (fig.1). Este trabalho, externamente, segue essas normas, mas, internamente, as estações foram montadas em pequenos cadernos soltos, junto com o mapa do metrô, que desempenha o papel de índice dos textos. Foi como formar um entorno para o projeto, associando o *lay-out* ao conteúdo a fim de discutir também o modo de pensar visual.

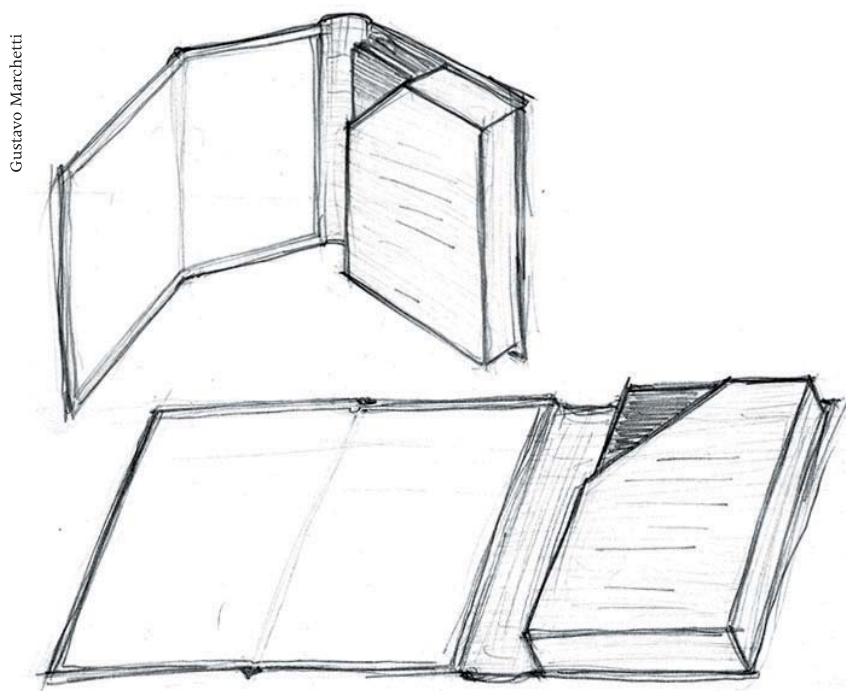


fig.1
Encadernação verde A4

As estações-capítulo, em fascículos, foram distribuídas por textos e mídias. Duas delas são acompanhadas também por DVD: uma é a estação FROM a que está anexo o vídeo FROM, objeto de e para análise deste trabalho; a outra, **Hipermídia**, que inclui a hipermídia FROM.

Nas **Multiidentidades Culturais nas Sociedades Pós-Modernas**, revelo a postura de alguns teóricos, como Máximo Canevacci, Nestor Garcia Canclini, Castells e Stuart Hall, que estudam as sociedades pós-modernas, a questão da identidade e as novas redes de relação das organizações sociais, a fim de dar subsídios para a compreensão dessa permanente mutação em que vivemos. São olhares que vêm de várias direções, mas que se cruzam ao abordar as conseqüências da globalização e das migrações na segunda metade do século XX.

Em **Rizoma: o Metrô e Multiidentidades**, relaciono os conceitos de Deleuze e Guattari sobre rizoma, devir, multiplicidade, desterritorialização e territorialização com o processo de construção das multiidentidades culturais nas sociedades pós-modernas, para esclarecer em que me baseei para a pesquisa visual que, conseqüentemente, deu origem ao vídeo, mas também para compor este trabalho, planejado como uma teia de relações. O conceito de rizoma é o paradigma deste estudo. André Parente observa:

A noção de rede vem despertando um tal interesse nos trabalhos teóricos e práticos de campos tão diversos como a ciência, a tecnologia e a arte, que temos a impressão de estar diante de um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências. (2004, p. 9)

Os textos **Entrevistas e Filmagem** narram minha vivência durante as gravações, as dificuldades e as surpresas com situações previamente imaginadas, com a finalidade de ter o material necessário para, na montagem, alcançar os resultados pretendidos. Em **Entrevistas**, descrevo, além das opções de locação, os entrevistados e o porquê de optar por eles. Em **Filmagem**, distingo as duas formas preestabelecidas de gravar: a das entrevistas e a do metrô, o que exigiu de mim posturas diferentes.

Em **Edição – Construção do Vídeo**, explico minuciosa-

mente todo o método de preparação e edição do vídeo, desde o primeiro momento – a chegada a Londres – até montagem final. Para isso, usei os princípios de organização do mundo visual, fundamentados na edição e observação, do cineasta russo Dziga Vertov.

Em **O Pensar Visual**, reflito sobre como o processo de desenvolvimento de um trabalho imagético é semelhante ao de um escrito e é também um pensamento em rede em que ocorrem diversas conexões com outras áreas do conhecimento. Assim se constrói um mapa, o percurso da pesquisa.

A constituição deste trabalho de Mestrado, composto pela dissertação e pela hipermídia, foi o mesmo empregado no vídeo *FROM*, ou seja, desenvolveu-se por um pensamento rizomático e, à medida que as relações se davam, o trabalho foi criando consistência. Foi essencial apresentar com imagens aquilo que foi conceituado, ou seja, pensado visualmente. Todas as partes, como linhas de um rizoma, conversam e conectam-se. Em razão disso, o leitor também integra essa trama, é também uma linha desse rizoma e poderá assim criar o próprio mapa, pela leitura linear ou não-linear dos textos e pela escolha do trajeto, na navegação da hipermídia.

Em **Hipermídia**, incluo a hipermídia *FROM* e a explicação desse resultado, visual e interativo, da trama de relações estabelecidas durante este estudo. Além disso, penso sobre a importância dos processos de trabalho para produção de conhecimento, independentemente do formato final. Para isso, analiso o meu percurso descrevendo os momentos, como um pensamento – em rede e em construção – de uma pesquisa artístico-científica. Nessas duas últimas etapas utilizei a noção de pensamento de relações, de André Parente, e os estudos sobre ambientes hipermidiáticos de Sérgio Bairon.

Esta dissertação não é um novo projeto, mas, sim, a continuação de uma pesquisa visual.



Multiidentidades Culturais nas Sociedades Pós-Modernas

O impacto de chegar a Londres e perceber a diversidade que lá existia fez-me procurar compreender como aquele emaranhado cultural funcionava. Que é identidade em uma organização social em que existe tamanha pluralidade? Que são as sociedades pós-modernas? Entre os teóricos, há muitas noções diferentes do que é identidade e do que é sociedade. Aqui o relevante é tratar essas noções como um rizoma, constituído de linhas com pontos de conexão, em que a identidade são linhas de “atributos culturais”, e a sociedade, uma rede de relações. Como explica Castells:

(...) entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver múltiplas identidades. (1999, p. 22)

De acordo com Canclini (2007), as sociedades pós-modernas – resultado de uma malha global interconectada – mostram que grupos sociais historicamente organizados em etnias, classes e nações se reestruturam em meio a organizações interétnicas, transclássicas e transnacionais. A convivência multicultural pode ser

vista nas grandes metrópoles onde esses grupos se apropriam de repertórios heterogêneos e geram novos segmentos sociais.

Londres era essa convivência multicultural. Parecia não pertencer mais só aos ingleses. Havia diversas comunidades que mantinham suas tradições e seus hábitos, em meio ao caos cultural de uma metrópole, era “algo bem mais plural, descentrado, fragmentário, conflitual” (CANEVACCI, 1996, p. 14). Isso estava presente na maneira de as pessoas se vestirem, nas regiões onde essas comunidades se estabeleciam, na variedade de restaurantes étnicos e, por vezes, no idioma falado ou mesmo no forte sotaque. Eram indivíduos de várias origens que carregavam todo um repertório cultural e precisavam relacionar-se à vida londrina e a um novo código de cultura. Por exemplo, mulheres mulçumanas, acostumadas às tradições rígidas de seus países de origem, entravam em contato com uma realidade em que a mulher tem direitos iguais aos do homem. Aquela identidade cultural, antes fixa, imutável, a partir dessas relações começa a sofrer influências da nova realidade. Essas mulheres mulçumanas vão tornando-se também mulheres inglesas. Por baixo dos trajes pretos usados nas ruas, começam a vestir roupas ocidentais e da última moda. Vão sendo atravessadas por outros mundos, criando novas relações e misturando-se à cidade. Não se pode mais falar de identidade una, mas de identidades plurais. Sobre isso Hall diz:

Um tipo de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século xx. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (2001, p. 9)

Aquela noção de identidade cultural baseada no fato de se pertencer a uma comunidade ou nação, dá lugar a identidades híbridas, consequência da intensificação das migrações e da globalização, quando o mundo passa a ficar interconectado, com enormes fluxos e trocas de informações. O indivíduo torna-se múltiplo.

O mundo, a partir do final do século xx, entrou num processo de transformação intenso e rápido. Os movimentos mi-

gratórios intensificaram-se com a queda do Muro de Berlim e o fim da Guerra Fria, que terminaram um período em que havia dois blocos de forças políticas. Surgiram novos países, uma nova geopolítica, novos e fragmentados blocos de poder, mas também indivíduos que fogem de seus países de origem por razões políticas, conflitos tribais, por extrema pobreza, à procura de melhores condições de vida nos grandes centros urbanos. É um desenraizamento violento, uma nova diáspora “que navega nas mudanças descentralizadas das culturas nativas e nas tecno-hibridizações das culturas metropolitanas” (CANEVACCI, 2005, p. 164). E todas essas rupturas ocasionaram e continuam ocasionando mudanças profundas.

No fim do século xx, oficialmente entre 130 e 145 milhões de pessoas viviam fora de sua terra natal contra 84 milhões em 1975, porém esse número deveria ser bem maior porque não se considerava a imigração ilegal. Uma imigração – principalmente da África e do Oriente Médio – para os países do Ocidente vai transformando as sociedades ocidentais em multiétnicas (CASTELLS, 1999).

O cenário mundial tem-se transformado rapidamente com esses novos e intensos movimentos migratórios que tornam as grandes capitais um emaranhado cultural em constante mudança. Já não existe uma cultura nacional unitária, mas, sim, múltiplas, plurais. Já não existe um centro de poder, mas vários centros dispersos. As grandes metrópoles também estão fragmentadas, tornam-se policêntricas e o antigo centro urbano passa a ser mais um nó de toda uma organização social. A sociedade como rede de relações deixa de ter um formato arborescente, hierárquico, com um centro, para tornar-se múltipla, acentrada e fragmentada. É essa a sociedade pós-moderna. Sobre esse cenário, Stuart Hall acrescenta:

Alguns teóricos culturais argumentam que a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de todas as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural (...) o que poderíamos chamar de pós-moderno global. (2001, p. 73 e 74)

Surgem, a partir daí, culturas híbridas – resultado dessas várias culturas, agora interconectadas nas malhas das grandes cidades. É o caso de Londres, hoje completamente tomada de comunidades árabes, africanas, indianas e, mais recentemente, do leste europeu. De acordo com Stuart Hall,

(...) o sentimento do que significa ser britânico nunca mais pode ter a mesma velha confiança e certeza. O que significa ser europeu, num continente colorido não apenas pelas culturas de suas antigas colônias, mas também pelas culturas americanas e agora japonesas? A categoria da identidade não é ela própria problemática? É possível, de algum modo, em tempos globais, ter-se um sentimento de identidade coerente e integral? (2001, p. 84)

Uma das entrevistadas, Hsing, originária de Cingapura, vive há mais de sete anos em Londres para onde veio a fim de estudar. Em sua entrevista, deixa claro que não pertence mais inteiramente a nenhuma das culturas. Quando volta para sua cidade, sente-se deslocada e, em Londres, não se concebe londrina. Ela já é uma mistura das duas culturas e, por isso, vem sofrendo um processo de desenraizamento ao mesmo tempo que adquire novos hábitos. Nesse processo, mesclam-se os traços culturais, “um processo de mixagem do compatível e de fixação do incompatível” (CANEVACCI, 1996, p. 22)², ou seja, culturas híbridas, fragmentadas, com características que se combinam e criam tensão entre si. Sobre essas multiidentidades, Hall observa:

A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas. São o produto das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Elas devem aprender a habitar no mínimo duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. (2001, pp. 88,89)

Essa hibridização ocorre na forma de sincretismos culturais no “contato intercultural e interlingüístico”; “é um contágio

2. Citando Vasantkumar, N.J.C. Sycretism and Globalization, Paper for Theory, Culture and Society 10th Conference, 1992

cultural, um vírus”. Os sincretismos são consequência dessa nova diáspora, dessa multiplicação cujas partes diferentes e até conflitantes convivem, se entrelaçam e se misturam. Tudo é contaminado, deglutido e embaralhado numa aparente ordem e numa desordem criativa. E isso porque “os seres humanos não aceitam automaticamente os novos elementos; eles selecionam, modificam e recombinaem itens no contexto do contato cultural” (CANEVACCI, 1996, p. 21)³.

Canevacci sugere que os sincretismos culturais são simbióticos e joga com a idéia de mobilidade/imobilidade pelas palavras *roots* e *routes*⁴. *Roots* é a imobilidade, e *routes*, o trânsito, a mudança, um aspecto das metrópoles.

Essas novas múltiplas identidades, resultantes da interconexão de várias culturas, estão em constante processo de transformação. Conectadas, misturam-se com todos os fluxos das metrópoles, da globalização; mutáveis, estão sempre se recriando. É uma mudança tão caótica, que atravessa tantos níveis socioeconômicos e culturais, que o importante não é o estudo do híbrido em si, mas, sim, o dos processos de hibridização (CANCLINI, 2007).

Não só as comunidades e os indivíduos entram nesse processo transformador, mas a paisagem física das cidades também. É toda uma malha que vai alterando-se conjunta e desordenadamente. Trata-se de uma modificação simbiótica: ser atravessado por novos fluxos informacionais e também atravessar aquilo com quem ou com que se relaciona, criando uma interdependência.

Outros fatores têm contribuído para essa intensa interconexão cultural e para as mudanças das organizações sociais. Há um tipo de migração de mão-de-obra qualificada: artistas, esportistas, cientistas, que formam a elite profissional global, com grande mobilidade e altos salários. Todos, de alguma maneira, inclusive os imigrantes ilegais, criam novos vínculos com o país de origem, criam novos mapas de relação – “fluxos globais de produção, dinheiro (remessa), informação e cultura”. Castells ressalta:

3. *Idem*.

4. *Roots* significa raízes e *routes*, rotas. Citação feita no curso *Fetichismo Visual e Sincretismo Cultural*, ministrado na PUC/SP, em março de 2006.

No mundo inteiro existe uma migração cada vez maior, o que aumenta a multiétnicidade na maioria das sociedades desenvolvidas, aumentando o deslocamento da população internacional, e o surgimento de um conjunto de camadas múltiplas de conexões entre milhões de pessoas entre fronteiras e culturas. (1999, p. 172)

Essas múltiplas camadas de conexões são mapas que compõem a sociedade pós-moderna, uma sociedade sem fronteiras e em rede; uma sociedade em movimento, produto da diversidade cultural e, por isso, em permanente tensão, que negocia as diferenças. As megalópoles multilíngües e multiculturais, como Londres, são vistas como cidades onde a hibridização fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural (CANCLINI, 2007).

O que se percebe em Londres é que, como esses processos migratórios são constantes e muito recentes, as comunidades ainda mantêm um vínculo muito forte com as tradições de origem. Para Castells, a organização “em comunas culturais” é uma tentativa de se construir um significado social, e acrescenta:

Nesse mundo de mudanças confusas e incontroladas, as pessoas tendem a reagrupar-se em torno de identidades primárias: religiosas, étnicas, territoriais, nacionais. O fundamentalismo religioso – cristão, islâmico, judeu, hindu e até budista (o que parece uma contradição de termos) – provavelmente é a maior força pessoal e mobilização coletiva nestes tempos conturbados. (1999, p. 41)

Mesmo os movimentos de preservação das tradições, como o dos fundamentalistas religiosos, sofrem inevitavelmente esse processo modificador à medida que o entorno deles é mutável. A tentativa de resistência desses movimentos na malha à qual estão interconectados leva muitas vezes à violência e até mesmo à morte, como é o caso dos homens-bomba. Quando eles “se explodem”, é como se linhas se rompessem nessa malha rizomática social, não para criar novas conexões, mas para abolir, aniquilar e destruir. As que se quebram para criar novas relações são linhas de fuga, consistentes e transformadoras⁵ (DELEUZE & GUATTARI, 1995).



5.  Entrevistas sobre linhas de fuga e abolição.

Em oposição a isso, está Salman Rushdie que, em sua obra *Versos Satânicos*, apresenta as dificuldades dos mulçumanos britânicos de se relacionarem com o diferente, o que os leva a formar guetos dentro das cidades. Por defender o hibridismo cultural, esse escritor foi jurado de morte pelos fundamentalistas iranianos. Pare ele, os que se opõem a essa idéia “são da opinião de que a mistura entre diferentes culturais inevitavelmente enfraquecerá e destruirá sua própria cultura”. Continua defendendo o livro:

O livro Versos Satânicos celebra o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação, que vêm de novas e inesperadas combinações de seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, músicas. O livro alegra-se com os cruzamentos e teme o absolutismo do Puro. Mélange, mistura, um pouco disso e um pouco daquilo, é dessa forma que o novo entra no mando. É a grande possibilidade que a migração de massa dá ao mundo, e eu tenho tentado abraçá-la. (1991 apud HALL, 2001, pg. 92)

A somali Faduma, cuja situação em Londres é bastante difícil por ser refugiada, trabalha num centro de ajuda aos imigrantes. Faz questão de manter algumas tradições, tal como a religião mulçumana, e de falar com os filhos no idioma pátrio, mas também sabe que precisa negociar as diferenças porque Londres passou a ser sua cidade. Já o iraquiano Ahmed só fala inglês, não manteve a língua materna.

Em geral, preza-se o habitual, o conhecido. Deleuze fala de forças ativas e forças reativas. As ativas são as que produzem, criam, transformam e se expandem. Já as reativas querem preservar, são conservadoras, adaptáveis e fazem parte da vida, porque são elas que regem nossos hábitos, como comer, dormir, etc. Essas forças atravessam a rede de relações (as organizações sociais rizomáticas) e regem o processo de construção das multiidentidades das sociedades pós-modernas⁶.



6.  Rizoma: metrô e multiidentidades.



Rizoma: metrô e multiidentidades

Deleuze e Guattari, opondo-se a uma organização hierárquica, arborescente e centrada, desenvolveram o conceito de *rizoma*, a-centrado e múltiplo, como uma composição de muitas raízes entrelaçadas em que “qualquer ponto (...) pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (1995, p. 15). Constituído por linhas conectadas em fluxos ininterruptos, ele não obedece a nenhuma ordem hierárquica, o que resulta em constantes transformações; e pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer e também retomar, segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. Qualquer ponto tem capacidade de criar ramificações.

O rizoma não tem limites, compõe-se de linhas e nós, cuja dimensão e forma não importam, e, sim, seus fluxos de conexão. A rede é uma versão do rizoma que, como as redes ferroviária, rodoviária, aérea e marítima, e ainda a neural, a imunológica e a informática, não se define por seus limites externos, mas por suas ligações internas. A rede é aberta, sem contorno definido, e pode por intermédio seus pontos crescer em todas as direções. Por isso “deve ser entendida com base numa lógica das conexões” (KASTRUP, 2004, p. 80).

Metrô, Um Rizoma

O metrô é uma rede, ou seja, uma organização rizomática, não hierárquica e a-centrada, com braços para todas as direções.

É uma malha de transporte subterrâneo, inter-relacionada, com pessoas que diariamente fazem variáveis percursos. Esse rizoma urbano é também tudo que o atravessa, uma trama de organizações vivas. Apesar de aparentemente ter estrutura estática, os trajetos são vivos e serão sempre diferentes porque cada usuário estabelece sempre um novo, traça sempre o próprio mapa e pode até percorrer cotidianamente o mesmo caminho, mas sua viagem nunca será igual porque ele atravessa situações distintas e é atravessado por elas.

O metrô londrino tem um mapa físico, do transporte, cujo objetivo é apontar todas as conexões possíveis aos passageiros. Aqui o termo mapa é empregado não como uma representação gráfica preestabelecida, mas como sugestão de uma viagem na qual cada pessoa continuamente faz as próprias conexões, traça o próprio itinerário. Esse mapa “não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói” e “é aberto, é conectável, em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 22). É o mapa de uma rede de organizações vivas.

As cidades cosmopolitas, como um rizoma, não têm mais o centro, tornaram-se policêntricas, isto é, possuem agora muitos centros interligados. Isso ocorre mesmo com as planejadas, como Nova York e Brasília. Sobre elas Lucia Leão diz que:

(...) irão criar contornos e aglomerados não lineares e, algum tempo depois, uma outra estrutura, mais nodular e não tão rigorosamente planejada, irá se delineando, criando um traçado sobre o desenho prévio, um mapa das organizações vivas que foram se formando com o decorrer do tempo. (1999, p. 105)

Portanto, de acordo com Deleuze e Guattari, um mapa é um sistema de linhas que funciona simultaneamente e há variados tipos delas na arte, na sociedade e em um indivíduo. Esses autores consideram que elas são os “elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos”. Deleuze ainda observa, em

Conversações, que o que há de interessante em uma pessoa são “as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado ou que ela cria”. Para os dois, “cada coisa” tem seu diagrama ou mapa (1990, p. 47).

O mapa original do metrô de Londres – com linhas desenhadas por sobre as ruas da cidade – era extremamente confuso. Harry Beck, electricista, pelo conhecimento que tinha de redes, redesenhou-o, baseado em um circuito elétrico, com uma cor para cada linha e claros pontos de intersecção, e hoje esse é o mapa oficial da cidade.

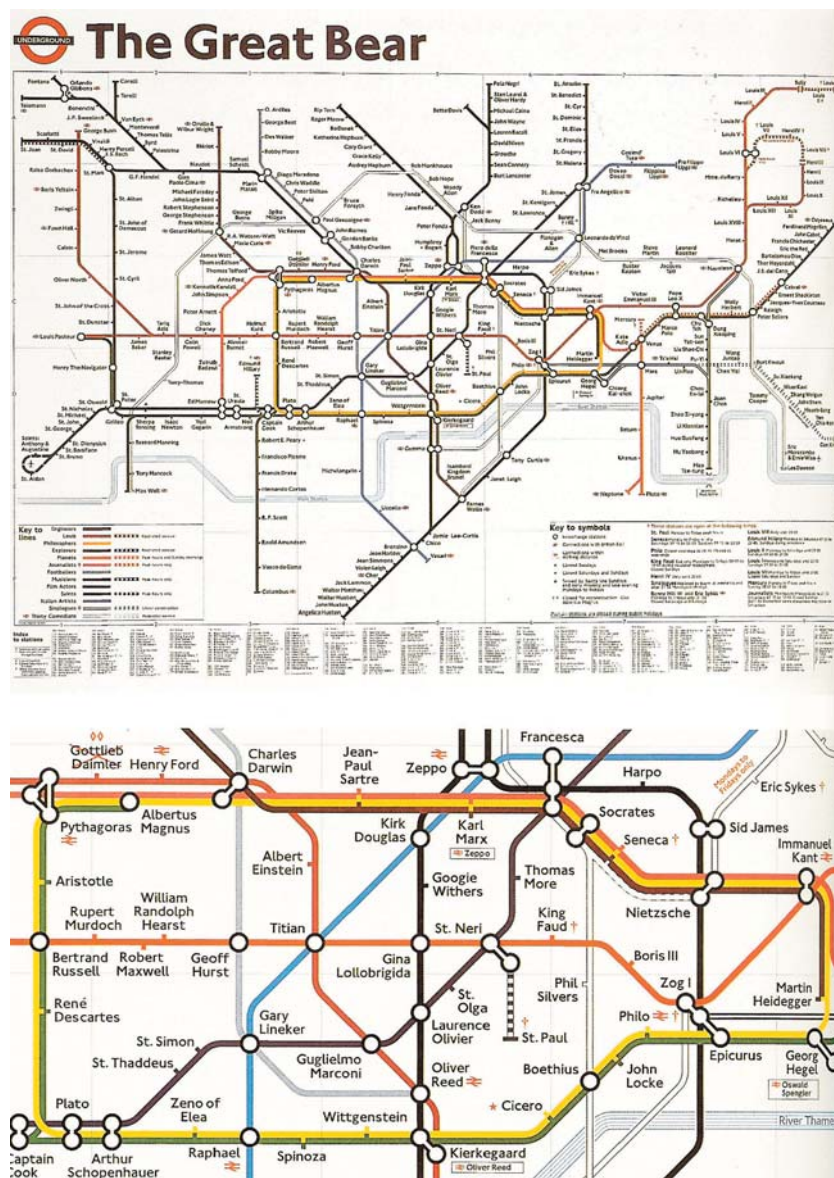


fig.2
O mapa de Simon Paterson, *The Great Bear*
GODFREY, T. (1998).
Conceptual Art. p.. 396.

Simon Patterson⁷, artista inglês, refez o mapa de Beck como um mapa neurológico que poderia ser lido por impulsos e pensamentos transmitidos eletricamente (fig. 2). Trocou todos as denominações de linhas e conexões por nomes de jogadores de futebol, filósofos, santos e comediantes. Faz-se a leitura delas por diferentes modos: algumas linhas, cronologicamente ou em ordem alfabética; outras parecem seguir uma associação de palavras ou o fluxo da consciência (GODFREY, 1998, p. 365).

O mapa do metrô, no vídeo, é outro: o das ligações das multiidentidades culturais. Nele tudo está em trânsito, é mutável e aberto. O indivíduo está em um constante devir, pelas conexões simbióticas que faz.

Para Deleuze e Guattari (1995), o devir é um rizoma, uma transformação permanente sem regras ou parâmetros, impossível de se reprogramar ou classificar, não é sinônimo de imitação ou de identificar-se com algo, é um tornar-se. Sua natureza é a aliança.

Neste trabalho, o metrô torna-se outro mapa: o das relações entrelaçadas, das organizações vivas e múltiplas. Como um rizoma, as cenas do metrô compõem um mapa sempre em mutação, dinâmico, formado pelas relações de todos os vídeos, ou seja, pelas conexões múltiplas que constroem novas multiidentidades culturais, como uma colcha de retalhos em movimento ou, melhor ainda, como um caleidoscópio.

As cenas do metrô, colocadas estrategicamente como camada de fundo, são também um rizoma e sobre elas surgem múltiplas identidades culturais ao mesmo tempo, para sugerir inter-relação e mudança.

Além disso, o conceito de rizoma também pode ser aplicado ao espectador no momento em que capta a imagem, porque também está estabelecendo relações; “a imagem não pode nem sequer fazer sentido sem tais conexões, e poderíamos ir mais longe e dizer que sequer existiria” (FUERY & FUERY, 2003, pp. 112 e 113). Para ilustrar essa idéia, a imagem poderia, técnica e conceitualmente, ser considerada um mapa porque se constrói com linhas em muitas direções.

7. <http://www.simonpattersonart.com/> : interessante ver como as suas obras estão inter-relacionadas.

Este vídeo foi projetado pela primeira vez no Cochrane Theatre em Londres, sobre um ciclorama – tela de fundo do teatro – que media aproximadamente cinco por sete metros. Dessa forma, as cenas do trem adquiriram dimensão quase natural e deram aos espectadores, sentados no palco, a impressão de que estavam em uma estação; pareciam outros usuários, outras linhas daquele rizoma.

Nesse devir, como no caso narrado sobre o eletricitista Harry Beck e o artista Simon Patterson, o mapa do metrô também se tornou o índice dos capítulos, e as estações, os tópicos desta dissertação. São as linhas do rizoma que se rompem para construir novos diagramas ou mapas. Assim, um circuito elétrico tornou-se mapa do metrô, que se tornou um trabalho artístico e, agora, estações-capítulo que se utiliza da idéia dos platôs, de Deleuze e Guattari em *MIL PLATÔS*, em que cada platô-capítulo, traça um mapa de circunstâncias, “como um conjunto de anéis quebrados” (DELEUZE, 1990) com a possibilidade de se entrelaçar ou interconectar-se.

Multiidentidades, Um Rizoma

Tomando emprestado o pensamento de Deleuze, a construção das multiidentidades pós-modernas é rizomática porque elas são como linhas, em constantes fluxos, em um plano: rompem-se conexões e constroem novas. A relação estabelecida por alguém que chega a uma cidade, com códigos próprios, como Londres, onde vivem inúmeras comunidades, ocasiona um processo de ruptura com suas origens.

Considerando que Londres e esses indivíduos que a habitam são planos que se interconectam, as relações entre eles são diagramas, mas seriam diagramas em mudança? Cada uma dessas multiidentidades poderia ser um rizoma? E a cidade, no caso, Londres, também seria um rizoma?

Para Deleuze e Guattari (1995), as linhas que formam o rizoma organizam-se, estratificam-se, têm um significado, se territorializam e, quando rompidas, tornam-se linhas de fuga, de mudança que, porém, podem reconstituir-se, reterritorializar-se.

E que é um diagrama? Também é um rizoma, mas entre dois

planos, é a interconexão de seus pontos. A multiidentidade cultural, quando em contato com Londres, transforma a cidade e por ela é transformada em um processo constante. É um tornar-se cidade e um tornar-se múltiplo, enquanto a cidade também apreende essas multiidentidades e se torna cada vez mais cosmopolita. Esses diagramas são mapas de relação, que se vão construindo permanentemente, em movimento, e dão origem a novos diagramas. São mapas de desterritorialização e territorialização – outros conceitos de Deleuze e Guattari – e cujas rupturas de linhas provocam mudança de natureza. Para criar um novo espaço, o indivíduo rompe com estruturas, ou seja, desterritorializa-se, para encontrar outras relações na nova cidade.

Esses sistemas estratificadores, Deleuze e Guattari chamam de memória longa (família, sociedade, raça ou civilização), são estruturas arborescentes que imitam a partir de uma unidade superior. Eles explicam:

Todo rizoma compreende linhas de segmentariedade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais foge sem parar. (...) Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem o sujeito. (1995, p. 18)

Essa reestratificação é o processo de adaptação pelo qual a pessoa se reorganiza para imediatamente se transformar. As multiidentidades das sociedades pós-modernas, principalmente as das cidades cosmopolitas, estão em eterno devir. Essas cidades são atravessadas continuamente por novos acontecimentos; rompem-se em linhas desterritorializantes para, em seguida, territorializar-se, e assim sucessivamente. Inúmeras relações são construídas e desconstruídas, em um processo simbiótico entre a cidade e o indivíduo.

O imigrante é um ser desterritorializado, por ter sido arrancado da terra natal, de seus hábitos e tradições; territorializa-se, porém, ao ir viver em Londres, porque vai criar uma nova rede de ligações. Já a cidade, territorializada, também



fig.3
Multiplicação, na tela,
do mesmo indivíduo.

será desterritorializada por esse imigrante que carrega forças desterritorializantes (os próprios hábitos e tradições) e assim deverá estabelecer novas relações que, quando se estruturarem, serão reterritorializadas, gerando, por exemplo, preconceitos e racismo. São forças de mudança e de conservação que atuam na construção dessas multiidentidades.

Portanto a composição de multiimagens no vídeo *FROM* teve a intenção de pensar visualmente na questão das multiidentidades culturais, fragmentar a tela para fazer a interconexão entre elas. Além disso, as cenas do metrô, como camada de fundo, sugerem fluxos e ligações dos indivíduos, sugerem o rizoma.

A multiplicação, na tela, da mesma pessoa (fig.3) é um modo de mostrar como ela possui diversas identidades. Ao colocar essas imagens superpostas às do metrô, forma-se um caleidoscópio. Sobre essas multiidentidades, Italo Calvino observa:

(...) quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combina-

tória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (1990, p. 138)

Fez-se o vídeo baseado na relação entre as imagens: múltiplas, superpostas, foram-se intermodulando e criando planos de composição que, em constante movimento, remete-nos ao rizoma, a uma fabulação.



From Filmagem

O vídeo foi filmado e editado em aproximadamente dois meses. Foram dois tipos de filmagem: uma, interna, previamente agendada com os entrevistados, e outra, no metrô, livremente, em inúmeras ocasiões. O som foi captado diretamente, ou seja, por câmeras, e depois editado com as imagens.

Optar pela gravação interna foi uma estratégia para criar retratos de moradores de Londres e poder posteriormente editar as imagens sobre uma camada de pequenos e múltiplos filmes feitos no metrô. Para isso, utilizou-se uma câmera de vídeo, com boa resolução, Sony PDX-10 com 3CCD, que permitiu, apesar das dificuldades, melhor resultado de som e de imagem dos entrevistados.

Como as filmagens não ocorreram em estúdios equipados, mas dentro do prédio da Central Saint Martins, nas casas e nos ambientes de trabalho dos entrevistados, foi preciso improvisar para, na edição, conseguirem-se os resultados almejados.

Muitos foram os problemas durante as gravações. Quanto ao som, não houve isolamento acústico em nenhuma das entrevistas. Por exemplo, as da Saint Martins foram feitas no estúdio do departamento e num espaço no subsolo da escola, áreas também usadas por outros estudantes, o que prejudicou as filmagens pela movimentação na escola: foi preciso parar


as entrevistas mais de uma vez para permitir a passagem de professores e estudantes. Isso ocorreu principalmente nas entrevistas com a alemã Chirine e com Hsing, de Taiwan. Foi curioso também perceber a diferença de reação das duas ao serem interrompidas, o que evidenciou o componente cultural no comportamento delas. Chirine reagiu de modo frio, mas estava visivelmente incomodada; já Hsing demonstrou simpatia e bom humor todo o tempo, além de facilitar a passagem das pessoas⁸. Já, nas filmagens em outros prédios que não na escola, sucederam menos problemas de som, por ocorrerem em espaços mais isolados, exceto na entrevista com Lucrecia, durante a qual, em determinados momentos, pode-se escutar, ao fundo, o som do trânsito londrino.

Entretanto, com as entrevistas realizadas fora da escola, houve outras dificuldades, como o não uso de um fundo de cor compacta, necessário para a posterior edição.

Utilizar uma cor compacta, como o azul forte, possibilitou mais tarde, na edição, a retirada desse fundo. Essa técnica chamada de *chroma key* facultou que o fundo colorido, no caso, azul, fosse removido na edição para se misturarem duas ou mais imagens em camadas superpostas. Comumente se utiliza essa técnica em estúdios profissionais de filmagem, como os de televisão. Por exemplo, as imagens da meteorologia dos telejornais mostram sempre, atrás de um apresentador, um mapa meteorológico que de fato não existe. Na verdade, o apresentador está em um estúdio *blue screen* ou *green screen*, ou seja, todo azul ou todo verde, e o mapa é colocado na edição e visto apenas pelos espectadores. O apresentador não pode vestir nenhuma roupa de cor igual à do estúdio, do contrário, ela também será tirada e o mapa será projetado sobre a roupa dele. A escolha das cores azul e verde deve-se ao fato de serem as mais diferentes em relação à cor da pele.

Improvizou-se um tecido azul na parede atrás dos entrevistados, entretanto o efeito não foi o mesmo que o de dentro de um estúdio profissional porque é impossível conseguir-se um resultado tecnicamente perfeito para uma filmagem. O tecido



8.  Hipermídia - a reação pode ser vista nas entrevistas

fazia sombras: não estava esticado ou passado perfeitamente, além de o material empregado não ser de tom azul forte e puro o suficiente para fazer o contraste necessário e assim ser facilmente tirado na edição. De mais a mais, alguns dos entrevistados vestiam trajes de alguma cor próxima a esse azul não tão puro, do fundo. Quem atualmente não veste uma calça *jeans* e quantos tons e quantos tons de azul esse tipo de calças não possui? Além disso, não foi possível, nas entrevistas com a somali Faduma e com a colombiana Lucrécia, dispor desse tecido, por isso o fundo teve de ser removido quadro a quadro, posteriormente.

Essa técnica improvisada foi fundamental na edição, porque o efeito da multiplicação dos filmes em camadas superpostas facilitou a composição do vídeo, baseada no conceito de multiplicidade.

Quanto à filmagem no metrô, o processo foi muito mais experimental porque produzido com uma pequena Panasonic que funcionava como *spy camera*, mas a qualidade do vídeo era ruim, de baixa resolução. Essa pequena máquina, lançamento recente, foi das primeiras (isso em 2003) a ter várias funções. Podia ser utilizada para vídeo, fotografia e música, e possuía, como memória, um pequeno cartão. O resultado foram cinquenta e oito pequenos vídeos que variam de duração – de um a vinte minutos – e uma experiência extremamente desafiante, porque precisei passar despercebida por uma multidão, para poder registrar imagens realistas, e não invasivas, do dia-a-dia no metrô.

Era fundamental eu não ser notada com a câmera, portanto deveria comportar-me como mais uma passageira – o que de fato era, porque os percursos registrados foram os mesmos que já faziam parte da minha rotina. Eu não saía intencionalmente para filmar, só o fazia quando estava indo aos meus compromissos ou voltando deles. Os registros foram os de uma usuária curiosa com relação às pessoas que a cercavam. Em vez do meu olhar, eu usava a câmera.


Essa Panasonic foi importante, porque, para não chamar a atenção, eu colocava o fone de ouvido, virava a câmera para a pessoa ou o lugar em que eu estava interessada e desviava o olhar. Assim ninguém percebia que estava sendo filmado e, se reparassem, eu era apenas alguém ouvindo música. Como as

duas funções, filme e música, não se produzem simultaneamente naquele aparelho, quando eu gravava, fingia que ouvia música. Com o tempo, fui adquirindo prática e conseguindo filmar mais facilmente. Por exemplo, quando eu estava sentada, a câmera deveria estar em determinado ângulo para enquadrar o rosto das pessoas, e não as pernas. Quando eu andava pelos corredores, a câmera ficava ao longo de meu corpo, como se eu andasse sem fazer uso dela, então os registros são os do olhar de uma criança. Os vídeos só podiam ser analisados depois, fora do metrô e, aos poucos, fui obtendo boas imagens. Dziga Vertov classifica essa etapa – a edição durante a filmagem – como o momento em que se orienta a câmera para o que se vai filmar, adaptando-se às condições encontradas, de acordo com as observações preliminares ⁹ (MICHELSON, 1984).

Usar essa pequena câmera trouxe grandes vantagens para o resultado. A primeira delas é que, no metrô, é proibido fotografar ou filmar sem autorização. Como as gravações não podiam ser percebidas e eu tinha prazo para entregar o trabalho (um mês e meio para a execução), não pedi essa autorização, também para não correr o risco de tê-la negada. Como fiz toda a filmagem sozinha, sem nenhuma ajuda, de fato não me notaram. Era fundamental não incomodar nenhum usuário e ter liberdade para filmar.

Dessa forma, pude registrar a espontaneidade das pessoas em alguns comportamentos típicos, como ler e dormir. A filmagem funcionou como uma câmera subjetiva, um olhar disfarçado de uma usuária, que observava as pessoas, atravessava túneis, entrava em estações e saía de outras, ou seja, tratou-se de uma vivência realista.

Esses vídeos se tornaram anotações de campo. Em vez de escrever, filmar; esse é um método de registro de padrões de comportamento, usado pelas Ciências Sociais, uma forma de ter documentação para posterior análise, mas, para isso ter valor, sugere-se algumas posturas, como registrar o cotidiano sem interferências e sem as pessoas estarem previamente preparadas (EIBL-EIBESFELDT, 1993). Um dos mais conhecidos antropólogos

9.  Edição – construção do vídeo: as etapas de Dziga Vertov foram usadas para a análise do vídeo FROM




a usar as filmagens de campo foi Jean Rouch¹⁰, e os seus filmes documentários, tais como *Os Mestres Loucos* (1955) e *Crônica de um Verão* (1960) foram extremamente inovadores na forma de pesquisar. Sobre isso Rouch disse: “era impossível descrever isto no papel, impossível fotografá-lo. Era preciso filmá-lo em cores e som. Este foi o ponto essencial que me levou a utilizar o cinema” (FERRAZ, CUNHA, MORGADO, & SZTUTMAN, 2000).

Houve uma terceira etapa de filmagem, ou melhor, uma refilmagem. A câmera Panasonic captura o vídeo em formato ASF, com que infelizmente nenhum dos *softwares* utilizados em 2003 era compatível (atualmente os *softwares* *Première* e *After Effects* já o são), e também não havia outro que pudesse transformar esse formato em AVI ou MOV. Desse modo, fui obrigada a transferir esses vídeos para o computador e então refilmá-los com câmera de melhor qualidade, a Sony PDX-10. Apesar do trabalho dobrado, a qualidade das imagens ficou melhor e não tive problema na edição, porque a Panasonic era Pal (24 *frames*) e a Sony, NTSC (30 *frames*). De qualquer maneira, eu precisava transformar as imagens PAL em NTSC, ou vice-versa, para editar todas juntas, já que são padrões incompatíveis.



Graças a esses dois tipos de filmagem, conseguiu-se todo o material para a construção de *FROM*¹¹, e deram-se ao vídeo características de documentário.

10.  O Pensar visual

11.  Edição – construção do vídeo.



From Entrevistas

As entrevistas foram concebidas como retratos pessoais das experiências em Londres. O entrevistado olhava diretamente para a câmera e sua imagem era captada no formato $\frac{3}{4}$, de fotografia de identidade, sem a presença do entrevistador.

A escolha dos onze entrevistados, de países distintos, baseou-se nas diferenças culturais, étnicas, de gênero e também na diversidade de repertório de cada um. Assim, selecionaram-se, para a amostragem, sete mulheres (Alemanha, Brasil, Chipre, Colômbia, Inglaterra, Somália e Taiwan) e quatro homens (Argélia, Grécia, Índia e Iraque). À medida que as entrevistas foram ocorrendo, alguns deles se mostraram mais interessantes para o projeto do que outros. Daí o maior espaço e destaque de certas pessoas: uma por ser mais desinibida, outra, por ter uma postura intrigante sobre a própria identidade e outra ainda, por causa das experiências culturais muito variadas. Além disso, as perguntas não só abordaram a experiência de cada um na cidade de Londres, mas também temas relevantes para eles, como questões sobre a diversidade cultural e política.

Os depoimentos mostram que essas pessoas estão em processo de constante transformação. Isso é devir; é tornar-se algo. Os entrevistados, com múltiplas referências culturais, incessantemente estão atravessando acontecimentos, dentro dessa

organização rizomática das cidades cosmopolitas, e sendo atravessados por eles. Quando optaram por vir morar em Londres, fosse pelo que fosse, foi como se conexões dessa organização tivessem sido transpassadas e por vezes rompidas. Essas multiidentidades estão constantemente desfazendo e recompondo seus elos nessa malha social. Esses rompimentos significam mudanças, mas a reconstituição de novas ligações também pode significar adaptação¹².

A ordem aqui abordada é a editada no vídeo. A primeira entrevista, no estúdio da Saint Martins, é com Michelle, escolhida por ser inglesa, do interior, e, na amostra, era importante haver alguém que representasse a Inglaterra. Michelle, que já morava em Londres havia dez anos, foi chamada a participar da pesquisa e sabia de antemão o tema a ser tratado. Curiosamente, ela quis falar sobre a questão da identidade e contar sobre um conflito físico dela – os cabelos. Para isso, trouxe o depoimento pré-elaborado e usava falsas tranças loiras. Durante a conversa, Michelle manifestou uma característica bem inglesa: o fino senso de humor. Seu testemunho, colocado à parte, poderia ser um vídeo-arte. Existem artistas ingleses, como Alan Currall¹³, que desenvolvem trabalhos com relatos extremamente pessoais, reveladores desse famoso humor.

Em seguida, vem a brasileira Leda Senise, que vive em Londres há mais de cinco anos. Sua entrevista realizou-se no meu apartamento, e foi longa. Como a maioria dos brasileiros, ela é fruto de várias imigrações: filha de paraguaia e neta de italianos. Além de inteligente, tem enorme facilidade para verbalizar. Fez um relato bastante pessoal sobre suas experiências culturais, a educação que recebeu e seu repertório, com uma visão muito crítica da cidade. A meu pedido, como, aliás, todos os entrevistados, ela deu suas declarações também em outros idiomas para se criarem várias possibilidades de montagem. No caso dela, usou o português, o inglês, o italiano e o espanhol. A aparição de Leda na introdução e na apresentação dos entrevistados ficou bastante atraente porque mostra seus diferentes *backgrounds*: a brasileira,

12.  Rizoma: metrô e multiidentidades.

13. http://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Currall

a italiana, a paraguaia e, mais recentemente, a inglesa. Em sua segunda manifestação, ela explica como a própria pluralidade se reflete no seu trabalho e na maneira de ela enxergar o mundo.

Todos os depoimentos mostram como os indivíduos vão tornando-se plurais em contato com novas culturas. Canevacci emprega a palavra *multívíduo*, pela supressão do prefixo *in-*, de algo indivisível, e o acréscimo de *multi-*, de plural, para indicar a multiplicação do *eu* (2005, p. 105). Essas experiências ocorrem de várias maneiras: desde nascer em uma família já plural, ou imigrar por motivos políticos, estudantis e econômicos, até viver em uma cidade tomada por novas culturas, cada vez mais fragmentadas e híbridas¹⁴.

O depoimento seguinte é do grego Yoannis, de 21 anos. Mora, há quatro, em Londres, onde fez graduação em Arquitetura e foi meu colega de mestrado. Filmada no estúdio da Saint Martins, sua entrevista foi também bastante pessoal e mostra um pouco a crise por que passa no momento: tinha dúvidas sobre se deveria continuar em Londres ou voltar para Atenas. Como fora morar lá muito jovem, para estudar, não havia ainda cumprido o serviço militar obrigatório. Então, não sabia se retornava para resolver definitivamente aquela pendência. Ao mesmo tempo, queria continuar estudando, fazer doutorado ou ter possibilidade de trabalhar, mas optar por viver em Londres – tornando-se assim cada vez mais inglês – significava distanciar-se da família e das origens. Tempos depois, Yoannis voltou para Atenas, a fim de cumprir o serviço militar e lá trabalhar. Com toda a experiência adquirida em Londres, tornou-se um grego um pouco londrino. Yoannis também é músico e, ao final do seu depoimento, cantou uma linda música grega.

Os outros entrevistados deram declarações de caráter mais político e étnico. A primeira desse grupo é a cipriota Anna que contou sobre a divisão de Chipre entre gregos e turcos e sobre como é viver em estado de guerra. Anna fala grego, mas, em Chipre, utiliza um dialeto variante do grego.

Logo em seguida, é a vez de Hsing, de Taiwan, que vive em Londres há mais de oito anos e, como Yoannis, foi para lá estudar.

14.  Multiidentidades Culturais nas Sociedades Pós-Modernas.

Extremamente simpática e extrovertida, expôs como foi difícil adaptar-se e perceber que não pertence mais inteiramente a sua terra natal e, ao mesmo tempo, não se sentir inteiramente em casa, em Londres. Um dos problemas de ajustamento mais comuns é o que se refere à comida. Por ter uma cultura alimentar muito diferente da europeia e dificuldade em encontrar, em Londres, os ingredientes para confecção dos pratos típicos de seu país, ela, bem-humorada, aludiu à grande falta que lhe faz a comida da sua terra.

Um dos testemunhos mais interessantes é o da somali Faduma. Refugiada política em razão da guerra civil na Somália, veio para Londres sozinha depois de perder os familiares. Em muitos momentos, ficou visivelmente emocionada. É a única entrevistada que não está naquela cidade por vontade própria. Formada em Medicina, Faduma tem encontrado inúmeros obstáculos para adequar-se à nova situação. Originária de uma cultura muito diversa, seus problemas começaram no aprendizado do inglês. Além disso, ficou impossibilitada de trabalhar como médica no Reino Unido, por não haver ali equiparação profissional. Acabou empregando-se na adaptação dos refugiados somalis. Porém, apesar de saber da atual impossibilidade de voltar para a Somália e de fazer enorme esforço para se relacionar e criar pontos de contato com a nova cultura, ainda não sente que pertença àquela nova cidade. Sua entrevista foi feita em um escritório onde ela trabalhava eventualmente com as comunidades somalis. O fundo desse vídeo conservou a cor da parede (do mesmo tom da roupa dela), o que dificultou mais tarde a edição.

Chirine, de pai alemão e mãe iraniana, nasceu em uma família com características culturais muito contrastantes e conflitantes. É pontual sua percepção da diferença entre as duas culturas ancestrais, dos aspectos positivos e negativos de uma sociedade mais aberta e moderna em contraponto aos de uma sociedade milenar e extremamente tradicional.

A colombiana Lucrecia deu, na própria casa, longa entrevista, que, infelizmente, na edição, não foi muito aproveitada. Apesar de em Londres há muitos anos, seu inglês é muito precário porque convive quase praticamente com a comunidade hispânica. Trabalha como faxineira e seu sonho é voltar para a Colômbia. Seu depoimento mostrou o lado extremamente

religioso da cultura pátria e a dramática experiência como interna em um colégio religioso. Essa religiosidade ela abandonou completamente ao ir morar em Londres.

Há um grupo secundário de entrevistados cujas declarações foram menos utilizadas. É o caso dos rapazes algeriano, indiano e iraquiano. Os jovens falaram mais de temas do cotidiano como os hábitos alimentares, que variam da pizza à cozinha indiana. É uma geração que mantém as tradições, mas já busca novos paladares, e está mais ajustada às novidades. Um exemplo é o iraquiano, que já vive em Londres há muitos anos, e não sabe falar árabe. A comida, a religião e o idioma são referências culturais facilmente visíveis e identificáveis, e conservadas pelas comunidades. É principalmente em relação à língua que se mostra a dificuldade ou a facilidade em incorporar uma nova cultura.

A sociedade pós-moderna, especialmente nos grandes centros, está em processo ininterrupto de territorialização e desterritorialização¹⁵. Às vezes, meio à deriva, as conexões são feitas e desfeitas, o que leva a mudanças. A linha de fuga é uma linha rompida que, para sobreviver, ramifica-se em muitas outras. Eventualmente, essas linhas podem ser cortadas em definitivo: são as destrutivas, linhas de abolição. Deleuze & Guattari dizem que “é em cada caso que se dirá se a linha é consistente, isto é, se os heterogêneos funcionam efetivamente numa multiplicidade de simbiose, se as multiplicidades transformam-se efetivamente em devires de passagem” (1995, p. 34).

Todos os entrevistados são multiidentidades em incessante destruição e reconstrução de conexões, num eterno transformar-se, e fazem parte das organizações rizomáticas que são as grandes metrópoles. Eles misturam-se a outras culturas e são misturados por elas, criando uma sociedade extremamente híbrida, heterogênea e fragmentada. Portanto o importante não é aquilo em que se estão tornando, mas o processo de mudança. Essa é a característica das sociedades pós-modernas, o ininterrupto devir.

15.  Rizoma: metrô e multiidentidades



Edição – Construção do Vídeo

A elaboração do vídeo *FROM* passou por um processo de pesquisa das imagens e de seleção dos entrevistados, entretanto a montagem foi fundamental na conceituação do trabalho. Fazer com que as cenas se relacionassem, criando sentido, foi como redigir uma dissertação visual. Para planejar a montagem dos seus filmes, Eisenstein apoiou-se na escrita oriental por ser pictórica e organizar-se por associação, “uma escritura que faz articular imagens para produzir sentidos.” Assim, “juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, por meio de processos de associação, chega-se à idéia abstrata e invisível” (MACHADO, 1997, p. 195).

O vídeo foi concebido a partir de uma experiência real; não como ficção, mas, sim, documentário. Por isso, para a análise da construção desse vídeo usaram-se, como referência, os princípios de organização do mundo visual, baseados na edição e na observação, do cineasta russo Dziga Vertov. Esses princípios, desenvolvidos na década de 20, foram revolucionários e formaram o alicerce para aqueles que produziram o cinema-verdade, o cinema-documentário e, principalmente, para antropólogos, como Jean Rouch, que utilizaram o registro visual em suas pesquisas de campo.

Vertov é o introdutor do que ele chamou de cinema do olhar, o cine-olho¹⁶, e José Ribeiro explica que que:

se baseia em três princípios fundamentais: o cinema como processo de desvelar o real, a atualidade, a vida cotidiana, utilizando todas as técnicas de filmagem, todas as potencialidades das imagens em movimento, todas as invenções e métodos, demonstrando a superioridade da câmera em relação ao olhar humano e uma nova concepção de montagem. (2006, p. 41)

Atualmente, com o evento da era digital, o que se fazia com câmeras de celulóide, e se editava na moviola, pode-se fazer sozinho, com pequenas câmeras e um *laptop* – caso do vídeo *FROM*. Temos agora inúmeras possibilidades tecnológicas para o desenvolvimento de trabalhos artísticos e científicos. Ribeiro afirmou que, “com uma simples câmera fotográfica digital e um computador portátil, é possível a produção de um filme com razoável qualidade técnica de som e de imagem, mas sobretudo com valias científicas notáveis” (2006, p. 39).

As etapas de filmagem, pensadas por Vertov, hoje estão mais interligadas porque se podem, por exemplo, ver as imagens ao mesmo tempo que se filma, portanto há maior flexibilidade de mudança e de adaptação, além, é claro, do baixo custo em relação ao que era no começo do século XX. O próprio Vertov sugere combinar etapas, de acordo com as condições encontradas (MICHELSON, 1984).

As seis etapas da montagem, introduzidas por Vertov (RIBEIRO, 2006, p. 49 e 50) (MICHELSON, 1984, p. 72), serão empregadas para a análise do vídeo *FROM*, mas adaptadas às situações que se apresentaram:

I. Montagem no momento da observação – um olhar desarmado em qualquer lugar ou momento.

Esta primeira etapa é a da chegada a Londres e do impacto que tive ao me deparar com uma cidade cosmopolita, tomada por diferentes comunidades. Além disso, a opção de viver por um

16. *Kino-eye* é o termo usado por Dziga Vertov.

ano em meio a essa transformação trouxe intensa experiência desse cotidiano e foi em razão das primeiras observações e vivências que escolhi o tema do trabalho.

2. Montagem depois da observação – organização mental do observado anteriormente, de acordo com determinados aspectos.

A primeira idéia que surgiu para conceituar e elaborar o vídeo foi a da multiplicidade, porque era isso o que se via nas ruas de Londres: múltiplas comunidades, múltiplas identidades. O indivíduo, além de estar inserido em uma metrópole múltipla e conectado com ela, trazia o próprio repertório que ia construindo-se e desconstruindo-se nas relações com a cidade. Era um permanente tornar-se algo: uma cidade e seus habitantes em transformação constante. Essa era a “cara” que também o vídeo teria: seria múltiplo, ou seja, haveria vários pequenos filmes simultâneos e relacionados. Essa idéia começou a surgir por causa da observação, transformada depois em imagem visual.

Outra constatação foi o fato de o metrô londrino fazer parte essencial da cidade por transitar por muitas regiões, transportar um número sem-fim de pessoas e por se estender além dos limites urbanos. A malha é feita de vários planos horizontais superpostos e cada linha viaja em uma profundidade diferente, mas sempre com pontos de conexão, as estações, para a troca de uma linha por outra. O metrô liga e distribui; é um rizoma que permite a toda uma população relacionar-se num emaranhado, que lembra um enorme formigueiro em constante movimento transformador. São essas conexões que trazem o diferente e admitem as mudanças. O indivíduo tornando-se plural.

A partir dessa reflexão, o vídeo também poderia ser desenhado em planos horizontais que, colocados em camadas, autorizariam uma leitura dos multivídeos relacionados horizontalmente, mas também na superposição das imagens. Baseado nesses conceitos de rizoma e de multiplicidade, o vídeo foi produzido.

Em função disso, elaboraram-se alguns poucos rascunhos para transformar os conceitos de rizoma e de multiplicidade em pro-

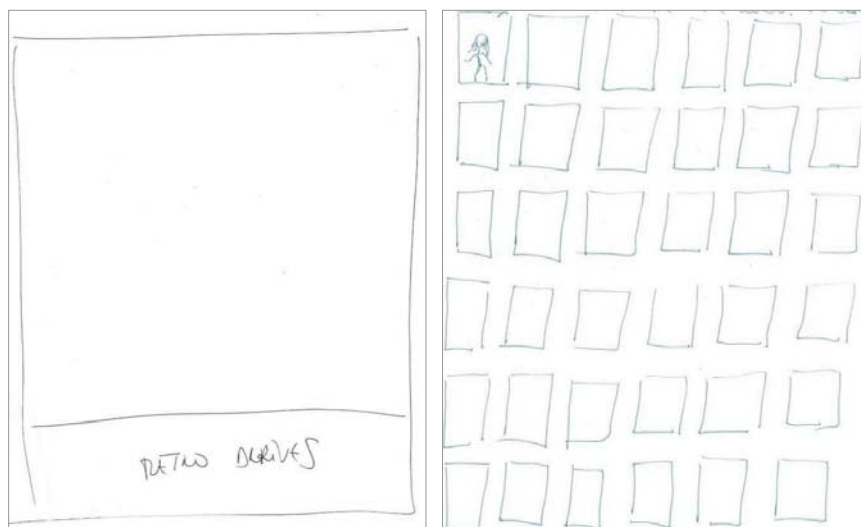


fig.4 (esquerda)
Metrô chega à estação

fig.5 (direita)
Múltiplas imagens no mesmo quadro

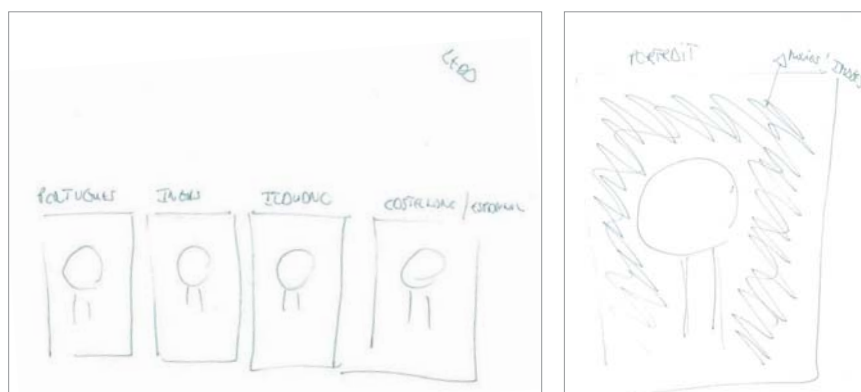


fig.6 (esquerda)
Repetição da imagem do entrevistado no uso de suas várias línguas

fig.7 (direita)
Imagem do entrevistado superposta à do metrô.

posta de narrativa visual. Esses esboços foram os primeiros fundamentos da filmagem (etapa 3) e da futura montagem (etapa 4). Os primeiros desenhos são a chegada do metrô (fig.4) e a multiplicação de pequenos vídeos no mesmo quadro (fig.5); o seguinte diz respeito à colocação de filmes paralelos do mesmo entrevistado (fig.6); e o último é relativo às entrevistas com sugestão de recorte do fundo da cena e conseqüente remoção, de modo que, na montagem, fosse possível colocar camadas superpostas (fig.7).

3.Montagem durante a rodagem – posicionamento da câmera para aquilo que foi observado e analisado na primeira etapa, mas adaptado às condições modificadas.

Para Vertov, esse momento baseia-se no olhar desarmado, nas primeiras escolhas. Nesse caso, a conceituação visual foi impre-

sindível para a construção do vídeo e as etapas seguintes são consequência desse prévio planejamento.



Nesta etapa, houve dois tipos de filmagem: a das entrevistas pré-agendadas e elaboradas¹⁷ e as livres, no metrô, feitas de maneira experimental, com cenas comuns do cotidiano dos seus usuários¹⁸. Porém ambas foram cogitadas anteriormente, a fim de se conseguirem resultados passíveis de edição nas etapas seguintes.

4. Montagem depois da rodagem – organização do material filmado, de acordo com os aspectos determinados anteriormente, com atenção aos fragmentos de imagens necessários à montagem.

Nesta fase, captou-se o material filmado digitalmente e, a partir dele, fizeram-se as primeiras montagens. Foi uma maneira de testar o que havia sido imaginado nas etapas anteriores. Aqui, as etapas 3 e 4 confundiram-se e alteraram-se.

A filmagem e a edição foram ocorrendo praticamente ao mesmo tempo, portanto as idéias do que já havia sido traçado também foram construindo-se simultaneamente. O trabalho foi meticuloso e experimental, com muitas e diferentes possibilidades de combinação por haver grande número de vídeos. Foi como montar um dinâmico caleidoscópio das várias imagens em movimento que se relacionavam para contar algo, criar uma narrativa.

O vídeo foi finalizado digitalmente na pós-produção com dois diferentes *softwares*: o *Première* e o *After Effects*. O *Première* foi utilizado no primeiro momento para a transferência dos vídeos para o computador, para a seleção dos trechos a serem usados e, na última fase, para ajustes no som e para a montagem final. Já o *After Effects* foi fundamental para editar e compor os multivídeos no mesmo quadro e para trabalhar efeitos, como o *blue screen*, que permitiram a retirada do fundo das cenas das entrevistas para a camada do metrô aparecer e

17.  Entrevistas.

18.  Filmagens.

mostrar-se, assim, a superposição de imagens. A fim de possibilitar esse efeito em quase todas as entrevistas, usou-se um tecido azul, de fundo¹⁹. Nos casos em que esse recurso não foi empregado – depoimentos de Faduma e de Lucrecia – foi preciso remover os fundos, quadro a quadro, com o *After Effects*, o que foi extremamente trabalhoso.

Todo esse processo foi feito em um *laptop* PC, com 512 MB de memória RAM, e dois *hard disks* externos.

5. Avaliação pelo olhar, busca de fragmentos da montagem – orientação instantânea, no espaço visual, à procura das ligações essenciais das imagens, com excepcional atenção.

Esta etapa exigiu muito cuidado e excessiva minuciosidade, além de presteza na utilização do *software After Effects* (com o qual grande parte do material foi finalizado) para a colocação dos multivídeos no mesmo quadro e o uso de efeitos, como a retirada dos fundos, a transparência das camadas e a correção das cores.

Por se tratar de um trabalho experimental, desde o início o propósito foi de o vídeo não passar de vinte minutos. Com essas duas formas de composição, a horizontal (composição-quadro) e a em camadas (composição-camada), ele dura dezessete minutos e três segundos.

A composição-quadro consiste de vários vídeos, lado a lado, no mesmo quadro, organizados de maneiras distintas, de acordo com o que se queria mostrar. Em geral, nesse tipo de composição, a edição foi feita com diferentes multivídeos simultâneos e paralelos. Porém montaram-se outras formas, como um mesmo vídeo reproduzido várias vezes. Por exemplo, na primeira cena – a passagem do trem pelo quadro –, o mesmo vídeo (resultado da gravação de pequena parte do trem) foi multiplicado oito vezes e essas cenas, coladas lado a lado, para dar a ilusão de ser uma única tomada, ou seja, um único trem, de passagem (fig.8). Na chegada dele à estação, empregou-se igual processo: é a mes-

19.  Filmagem.

fig.8
Oito vezes sugerem
um só vídeo..

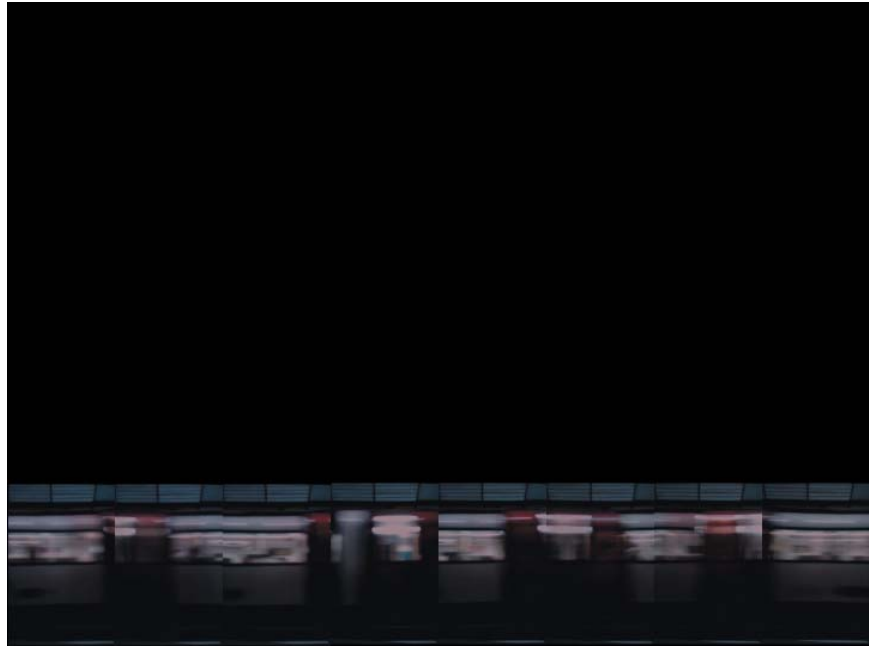


fig.9
Oito vezes o mesmo
vídeo simultanea-
mente: um convite
para o embarque.



ma imagem repetida oito vezes lado a lado, para fazer supor um único trem que, com a abertura simultânea das portas, convida os passageiros, e também os espectadores, a embarcar (fig.9).

A idéia de esses multivídeos idênticos criarem uma única imagem em movimento surgiu da dificuldade de filmar o trem inteiro, porém originou um trem múltiplo, o que corroborou, com ênfase, o conceito de multiplicidade. Naquele momento, foi necessário

refilmar só um pedaço do metrô que, quando editado, resultou em um só trem. Então, voltou-se à etapa 3, a da filmagem. Trabalhar com filme digital flexibiliza muito ao ter de refazer etapas.

O outro caso de usar um mesmo vídeo várias vezes ocorre também no início, na entrada da estação com a escada rolante descendente e o trajeto até a plataforma. Essa cena é intencionalmente repetida no mesmo quadro inúmeras vezes, mas com pequeno intervalo de tempo entre elas para sugerir o fluxo de passageiros entrando na estação (fig.10).

Esses múltiplos vídeos em ritmos desencontrados lembram um caleidoscópio em que as imagens tentam, de alguma maneira, caber no quadro e vão-se reajustando, assim como os usuários que, prontos para fazer seus trajetos e conexões, procuram espaço na escada e na plataforma.

A composição-camada é a superposição de dois ou mais planos de vídeos, ou seja, de composições-quadro. Essa forma foi empregada na montagem das entrevistas que ficam em primeiro plano, sobrepondo-se às imagens do metrô e construindo assim a narrativa pela leitura de ambas camadas. Essa superposição leva a crer que os entrevistados pertençam àquela rede interconectada. Enquanto os depoimentos apresentam as pessoas, o metrô sugere metaforicamente a malha rizomática e conexões, espaços

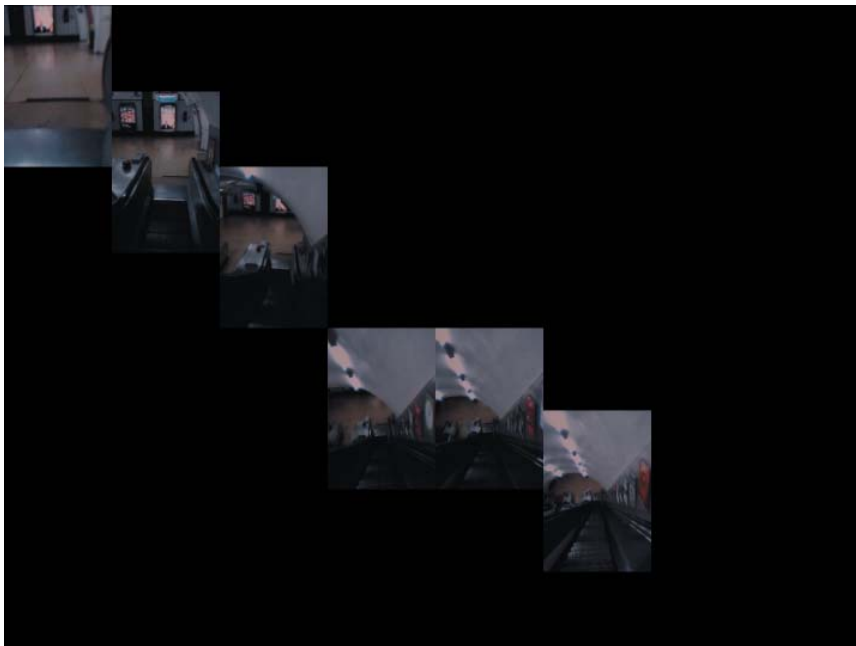


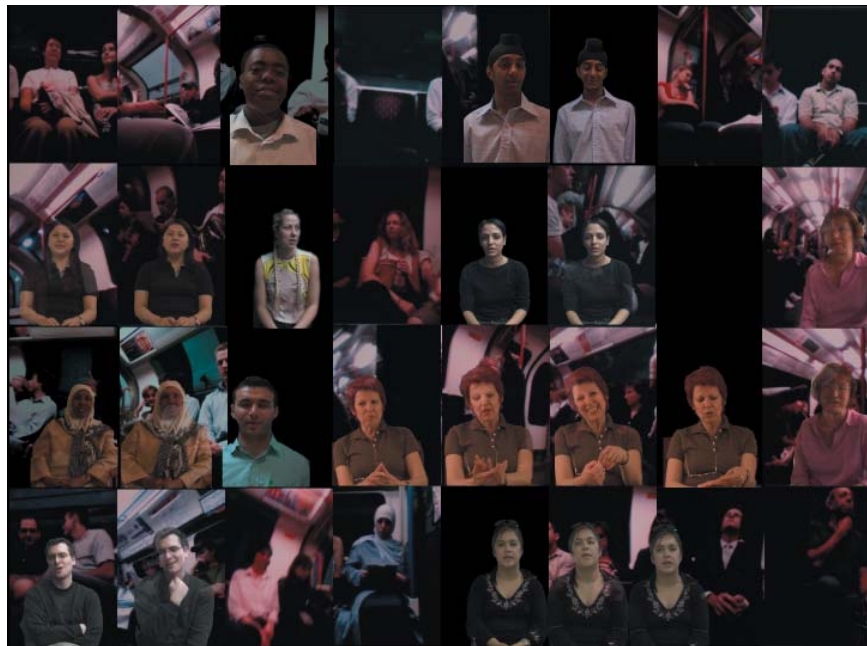
fig.10
Várias vezes o mesmo vídeo com pequeno intervalo de tempo entre si.

pelos quais elas fazem seus percursos diários, mas, sobretudo, o processo de elas criarem novas referências à medida que se inserem na cidade e vão fazendo os próprios mapas.

A camada do metrô tem por objetivo conduzir o espectador como se ele também fosse um usuário desse transporte. Por isso, o vídeo começa com as escadas rolantes descendentes, para aludir à entrada, e termina com as ascendentes e o elevador, existente nas estações mais profundas, para imaginar-se a saída. Assim, além de ser o fio condutor, essa camada também estabelece o tempo do vídeo.

A entrada na estação do metrô é a introdução do vídeo e, em seguida, começam as entrevistas. As imagens desses trechos são feitas em composições-camada, ou seja, camadas de entrevistas sobre cenas do metrô. Os vídeos de entrevistas são sutilmente transparentes para insinuar a interligação dessas camadas e o pertencer dos entrevistados à cidade. Na cena de apresentação, cada um deles aparece uma ou mais vezes, segundo sua origem – o que enfatiza suas múltiplas identidades – sobre imagens internas do trem, como se lá estivessem (fig. 11). Já depois, quando relatam sentimentos e experiências, as imagens deles sobrepõem-se às tomadas da movimentação interna e das passagens que interligam as estações (fig. 12).

fig. 11
Ênfase nas múltiplas
identidades.



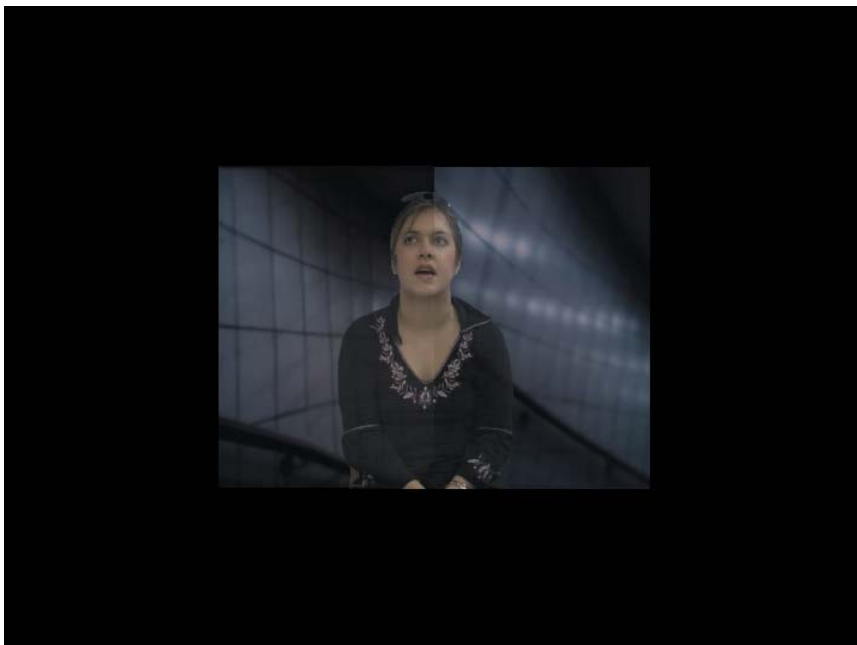


fig.12
Entrevista superposta
à camada das passa-
gens do metrô.

Terminadas as entrevistas, a última parte induz o espectador ao fim da jornada e gera a atmosfera de que os passageiros estão saindo da estação. As escadas rolantes são ascendentes. Há também a entrada no elevador, momento em que, temporariamente, a cena escurece, mas em que se escuta, ao fundo, uma voz em *off* no elevador que avisa do fechar e abrir da porta, o que cria suspense e contrasta com as imagens finais: uma cena com a luz estourada remete à sensação ofuscante de se sair do escuro do metrô para o exterior.

6. Montagem final – reorganização de todo o material na melhor seqüência, para trazer à tona a alma do filme.

A junção de todas as composições anteriores, por meio do *software Première*, forma a parte final da montagem e foi o que deu o ritmo e a duração total do vídeo.

A última imagem é também a primeira (a passagem do trem que atravessa o quadro) e leva a pensar não só na partida, mas também numa continuidade de movimento, num processo.

Portanto a montagem traçada desde o início é essencial para a conceituação e a produção de um projeto visual. Por isso José

Ribeiro apontou: “Todo o processo é um processo de montagem: desde a análise das imagens recolhidas, à descoberta do tema central e dos assuntos periféricos, à reorganização final de todo o material” (2000 apud BAIRON, 2007, p. 5).

As etapas de Vertov servem para explicar como se produziu o vídeo *FROM* e como a prévia elaboração pode, além de facilitar o trabalho, ser método para se construir a narrativa de um vídeo experimental. Somados a isso, novos recursos tecnológicos de edição e de processamento digital resultaram nesse caleidoscópio de imagens que expõe as relações interconectadas na malha de cidades cosmopolitas, como Londres.



O Pensar Visual

Pensar como conceituar visualmente a fim de produzir uma narrativa pelas imagens está diretamente vinculado com o desenvolvimento desse projeto. Por isso é preciso retomar a análise do processo desse trabalho acadêmico que teve como resultado em um primeiro momento, um vídeo, e agora, uma hipermídia. E a partir daí refletir sobre o pensar visual e em rede.

O vídeo e a hipermídia são resultados de um pensar visual e não meras ilustrações de um texto. Poderia dizer que aqui os textos ilustram as imagens porque servem de suporte para uma explicação. Apenas os textos não seriam suficiente para compreensão daquilo que está sendo dito visualmente. Cada vez mais o mundo visual está se incorporando no nosso cotidiano e torna-se complexo e articulado. Para Bairon: “A linearidade lógica da escrita não revela a totalidade do fenômeno cultural” (2002, p. 38).

A elaboração de um relato escrito é o mesmo a de um visual. Esse pensar em imagens é também estabelecer relações, é um pensamento em rede. O processo de trabalho é o mesmo, apenas em diferentes linguagens.

Esse projeto começou a partir de um impacto visual ao me deparar com uma cidade tomada por uma diversidade cultural. Dessa percepção surgiu a pesquisa pelas imagens de entender como se dava aquela dinâmica. Para isso, me utilizei da obser-

vação, de leituras, das aulas e de todo o tipo de interação com meu entorno que foram aos poucos sedimentando o estudo na forma de esboços e de anotações. Utilizei-me tanto da imagem quanto da escrita. Ou seja, é o mesmo processo que antevê um trabalho de criação, e que pode também se transformar num trabalho acadêmico: uma dissertação ou uma tese.

A experiência de pesquisar, filmar, leituras, anotações, e tudo que envolve uma pesquisa, inclusive o próprio cotidiano, era como se alinhavasse o material que ia sendo recolhido. Por ter trabalhado muitos anos na área têxtil, faço sempre a associação com o tecido que vai sendo tramado e criando corpo, espessura, tessitura e até cheiro. E assim foram essas coletas. No plural porque são múltiplas e entrelaçadas.

O processo é rizomático. Pesquisar é estar aberta e disponível, é estar em rede, conectada e a fim de travar relações, pensar sobre elas, só assim consegue-se consistência. Portanto, em uma trama, tece-se, busca-se, mas também se é atravessada por acontecimentos. Faz parte muitas vezes se perder e se reconectar. E assim fui construindo um mapa da minha pesquisa. Para Deleuze e Guattari, escrever tem haver com cartografar mesmo que sejam regiões por vir (1995, p. 13), da mesma maneira é construir uma narrativa visual, que vai compondo-se à medida que se vai caminhando, e estabelecendo relações.

O mundo visual cada vez mais presente no cotidiano é um objeto de pesquisa científica, porém, uma dissertação ou uma tese que apresente como resultado um vídeo, um ambiente hipermediático, ou qualquer obra artística ainda é recente e controvertido, até talvez por não haver critérios pré-estabelecidos para poder analisá-los e “essa competência ainda está para ser criada” (BAIRON, 2002, p. 130).

Porém, muitos pesquisadores estão em uma área simbiótica entre o artístico e o científico produzindo resultados usufruídos tanto pela universidade quanto pelo público interessado. Participam da vida acadêmica, mas também de mostras e festivais, e têm um papel importante por terem abertos novos caminhos para pesquisa científica. Esse foi o caso do antropólogo francês, Jean Rouch, e de muitos outros artistas e pensadores que navegam entre vários mundos. Em entrevista ao documentário *Jean Rouch: Subvertendo Fronteiras*, Dominique Gallois diz que sua contribuição foi:

(...) de mostrar que os antropólogos devem trabalhar mais com a expressão, que é a fala, corpo, imagem e manifestações culturais completas que são diretamente transmitidas através de um filme com menos filtros, que na escrita que é uma seleção muito menos acessível ao público. (FERRAZ, CUNHA, MORGADO, & SZTUTMAN, 2000)

Nesse mesmo documentário Kiko Goifman, também um artista antropólogo, falando sobre a questão da interdisciplinaridade, diz não existir ser mais cineasta ou mais antropólogo, mas alguém que está nesta área de contaminação, nesta área de interface, um lugar possível de estar. Um lugar conectado, em rede, onde as várias áreas do conhecimento se relacionam. Além disso, fala da importância de incorporar a paixão na produção de conhecimento, que era o caso de Jean Rouch.

O cineasta Jean-Luc Godard sempre optou por não se apoiar em roteiros escritos para fazer seus filmes e, na década de 80, os substituiu por ensaios-vídeo que permitiram o seu trabalho de colagem de imagens e assim, pensar visualmente de maneira a não ficar prisioneiro à escrita. O vídeo, por ser digital, permite esta articulação de imagens executada na montagem. Para ele “o vídeo será pensado como modo de escrita e pelas imagens e sons” (DUBOIS, 2004, p. 274) que funcionavam como seus rascunhos e anotações na pesquisa de seu próximo filme. Arlindo Machado na apresentação do livro de Dubois, observa:

O pensador de agora já não se senta mais à sua escrivaninha, diante de seus livros, para dar forma a seu pensamento, mas constrói as suas idéias manejando instrumentos novos – a câmera, a ilha de edição, o computador -, invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos – sua midiateca, enfim. (2004)

Outra forma de se pensar em imagens, promovida pelas novas tecnologias digitais, são os ambientes hipermidiáticos que permitem uma edição com uma diversidade de informações além de construir uma narrativa não-linear onde o percurso é feito pelo leitor. Como exemplo, e também inspirado no estudo do

urbano Bruno Latour apresenta no seu site²⁰ o livro virtual *Paris: Ville Invisible* onde cartografa a cidade de Paris. Um livro onde se navega através de quatro rotas-volume e em cada uma existe pontos de conexão que são mapas-capítulo. Latour explora a construção de um pensar em imagens, hipermidiático, e produz de conhecimento.


Esse pensar visual segue o paradigma do pensamento das relações de André Parente, que considera que:

(...) a contemporaneidade se caracteriza cada vez mais pela edição ou a forma como as partes do sistema são montadas e articuladas. Se vivemos a época do homem dividido, do homem sem qualidades, ou sem essência é porque operamos cada vez mais como editor ou montador, e nossa memória é cada vez mais uma ilha de edição não-linear. Quando falamos e pensamos, nossas falas e pensamentos já não exprimem uma essência que neles se exterioriza: eles são como que colagens que apenas indicam os padrões das redes que nossas articulações tecem. (2004, p. 95)

Sobre a intensa transformação que ocorre na contemporaneidade, Arlindo Machado cita os recentes trabalhos de Godard e de outros artistas e também as modalidades computadorizadas de multimídia ou hipermídia, como a possibilidade de uma nova “gramática” dos meios audiovisuais e também, para a “necessidade de novos parâmetros de leitura por parte do sujeito receptor” (2007, p. 75).

Se se constrói pelo pensar pelas imagens e em rede, também para o leitor as imagens só fazem significado a partir das suas várias conexões com todo o seu entorno. Sobre a relação espectador- obra de arte, e que também pode ser aplicada ao receptor, Jean Claude Bernardet diz que:

Fiquemos atentos ao trabalho do espectador. Ele observa os elementos dos quais extrai determinadas informações. Estas serão de natureza diversa e não serão as mesmas para todos os espectadores. A partir daí ele vai tentar construir conexões, o que

20.  <http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html>.

provavelmente será o momento mais denso da sua relação com a obra.(...) podemos dizer que a área mais produtiva para o espectador não são os elementos em si, mas a potencialidade existente entre eles. (2003)

Com a acessibilidade às novas tecnologias, além de receptor qualquer um torna-se um pensador em potencial que, com máquinas digitais e celulares, anota sem parar o seu cotidiano. Na passagem de ano na praia de Copacabana no Rio de Janeiro, o show não é mais dos fogos de artifício e sim de um milhão de flashes a fim registrar aquela festa. Pode ser apenas a vontade de congelar um instante, mas também uma relação que se estabelece de um processo de construção visual. Esse processo de pensar visual que atravessa várias tribos urbanas multiplica-se em novas formas de expressão. É um devir imagem.




From Hipermissão

Março de 2008. A conclusão a que cheguei, ao retomar e analisar o vídeo *FROM*, foi que, nessa pesquisa, o importante foi apresentar o processo de um pensamento em construção, no caso, um pensar visual²¹. O mesmo ocorreu com o tema, a construção das multiidentidades culturais, em que abordei a relevância do processo de hibridização. Ambos são abertos e entrelaçados. Pode-se dizer que a hipermissão, desenvolvida como conclusão, é o mapa do encontro desses processos.

São essenciais e estão interligados todos os momentos da pesquisa que deve ser vista “não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo” (SALLES, 2006, p. 19), porque está conectando-se a novas informações em um constante processo transformador. É um trabalho artístico que contamina um trabalho científico e vice-versa. Nesse limite de contágio, Bairon também toma emprestado o método de Vertov²² para refletir sobre o desenvolvimento de uma pesquisa científica:

Ao primeiro momento equivaleria à escolha do tema e à defi-

21.  Pensar Visual.

22.  Edição – Construção do Vídeo: os princípios metodológicos de Vertov .

nição das unidades de análise. Ao segundo momento, à formulação das hipóteses de trabalho. Ao terceiro momento, à disposição dinâmica da observação sobre o terreno. O quarto momento equivaleria à classificação dos dados, à organização conceitual. O quinto elemento seria o instante da emergência dos elementos imprevistos, o alcance de questões não necessariamente lógicas enquanto conseqüências da compreensão do todo, ou seja, o momento das redações definitivas. O sexto momento, por fim, seria equivalente à redação final, a conclusão como deve ser, ou seja, a síntese que é fruto da análise (BAIRON, 2007, p. 8).

Por pensar em todos esses momentos, que começaram com a minha chegada a Londres, e por se tratar da análise de um processo que lá começou, diria que esta pesquisa compõe-se de duas etapas interconectadas cujas características são de um trabalho aberto, sempre em construção, que leva a vários resultados, isto é, a todos os eventos gerados desde o início, tais como: o vídeo *FROM*, textos, apresentações sobre o tema em salas de aula e em Mostras de vídeo²³ e, por fim, a composição da hipermídia. Além disso, existem outros trabalhos em curso fora da Universidade, derivados desta investigação das multidentidades culturais²⁴.

A primeira etapa resumiu-se ao período em Londres e foi descrita em *Edição*²⁵, quando comento sobre a produção do vídeo *FROM*, com base na metodologia de Vertov; a segunda, aqui em São Paulo, com a proposta de fazer Pós-Graduação.

Essa segunda fase constituiu-se em diferentes momentos. No primeiro, comecei a freqüentar, como ouvinte, cursos no programa de Comunicação e Semiótica, da PUC, e decidi fazer o Mestrado, e analisar o vídeo *FROM*, ou seja, dei continuidade àquele trabalho. Enquanto cursava os créditos, novas dúvidas e questões vieram à tona, conseqüências do contato com um novo curso e muitas e novas informações. Foram-se acumulando diversas anotações. Então, o segundo momento foi a tentativa de, dentro daquela rede fragmentada pelos novos acontecimentos,

23. O *FROM* foi apresentado no 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica, VÍDEOBRASIL (2005) e na MOSTRAVÍDEO do ItaúCultural (2007).

24. *D. Helena*, o primeiro vídeo de uma série de porta-retratos vivos.

25.  Edição – Construção do Vídeo.



pelas leituras, pelas aulas e por tudo o mais que me atravessou, fazer com que as idéias fossem alinhavando-se.

Essa busca se expandiu naturalmente para fora da Universidade. Por exemplo, várias vezes me deparei com notícias sobre a migração, tais como a diáspora do futebol e a recente imigração palestina no Brasil, fatos extremamente interessantes para um trabalho sobre a construção das multiidentidades culturais. Eram artigos em que se detectavam as mesmas ocorrências e, sem dúvida, podem ser aproveitados futuramente, em outra etapa. Porém, naquele momento, o vídeo *FROM* – a construção das multiidentidades culturais na cidade de Londres – era a referência para a análise e era preciso escolher o material para organizar os dados. Mas essas interferências são enriquecedoras porque abrem novos caminhos e “provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra. Essas possibilidades levam a seleções e ao conseqüente estabelecimento de critérios” (SALLES, 2006, p. 26).

O terceiro e quarto momentos sobrepueram-se sem um percurso linear e sem fases claramente organizadas e definidas, que ocorreram quase simultaneamente, sempre se recombinando, talvez porque boa parcela do material já havia sido produzida na primeira etapa, em Londres, ou mesmo porque um processo desses esteja sujeito a ininterruptas interações. Até o final, sempre surgia algo que poderia vir a fazer parte da pesquisa. Portanto rever o vídeo *FROM*, ordenar o material recolhido das leituras e das aulas e até pensar visualmente a pesquisa, quando se definiram o mapa-índice, as estações-capítulo e os primeiros textos para a qualificação, foram momentos simultâneos e interconectados.

Entretanto, depois da qualificação, quando se resolveu fazer, além do relato escrito, a hipermídia, foi necessário reorganizá-lo para montar também um projeto visual. Esse foi o quinto momento: o dos imprevistos. Construí a hipermídia ao mesmo tempo que a redação final, mas, até a conclusão, ainda reescrevi trechos, refiz etapas e inclusive descobri outras possibilidades. Essa navegação aberta levou a um estudo vivo e mutável no qual as relações se estabeleceram por acontecimentos no entorno. Mas foi a partir dessas interações que o trabalho foi

criando consistência, como uma trama que surge à medida que é tecida. O mesmo se dá com a obra em que “são as relações estabelecidas durante o processo que constituem a obra” (SALLES, 2006, p. 33).

A construção da hipermídia é, portanto, o resultado visual dessa segunda etapa. A proposta foi a desconstrução do vídeo *FROM*, e os vários trechos ficaram mais expostos e disponíveis para maior interatividade. Navegando pela hipermídia, percorrem-se as entrevistas e os vídeos do metrô – minhas anotações visuais de campo (assim consideradas porque resultado da minha rotina em Londres²⁶), e também as anotações escritas – citações marcadas e recolhidas durante leituras.

Utilizou-se, como interface, o próprio vídeo *FROM* que, por ser composto de múltiplas imagens tem a vocação de se tornar interativo. Cada imagem, ou melhor, cada vídeo, sugere outra possibilidade de navegação.

Desse modo, o *FROM* é a interface, que corre ao fundo, sem som, e, a partir dele, navega-se. As imagens passam por nossos olhos e algumas foram programadas como botões para promover a interatividade. Por exemplo, muitas das cenas dos entrevistados permitem navegar, ou seja, podem-se ver mais minuciosamente as entrevistas, como elas foram feitas, as dificuldades encontradas por causa dos ruídos e algumas das minhas interferências em *off*. Como os vídeos do metrô foram produto de meus trajetos cotidianos em Londres e como também os relaciono a meus caminhos para a construção deste trabalho, eles estão vinculados, na hipermídia, às minhas anotações e ganharam *links* que remetem às citações e a minha voz em *off*. Essas referências tomaram a forma de *post-it*, isto é, notas de leituras relevantes durante o processo. A escolha desse formato deve-se ao fato de fazer parte da minha rotina o uso desses adesivos para marcar páginas e assinalar trechos. Já o *off* serve para narrar minha vivência em Londres. Além de fazer uma pesquisa formal acadêmica, foi primordial utilizar meu dia-a-dia para construir a hipermídia, porque, nesse processo, está-se em uma rede de relações de que a realidade faz parte. Não existe isolamento e, sim, múltiplas conexões.

É importante dizer que o vídeo de fundo passa em *loo-*

26.  Edição – Construção do Vídeo.

ping, sem possibilidade de parar, ir para a frente ou para trás. Sugerem-se, dessa forma, alguns princípios da navegação que fazem o leitor, ao embarcar, sujeitar-se ao movimento ininterrupto do trem, mas também ter inúmeras opções de interatividade. Então, como as escolhas são muitas para viajar por tudo, ou quase tudo na primeira passagem, é preciso fazer o percurso algumas vezes. Assim cada caminho será diferente de outro, como ocorre com um usuário do metrô, que escolhe o destino, mas que nunca fará uma viagem idêntica a outra. Portanto essas seleções é que fazem “daquele que está navegando co-editor da montagem” (BAIRON, 2007). O vídeo *FROM*, ao fundo, em *looping*, só pode ser interrompido se se sair definitivamente da hipermídia.

Encontra-se também, no canto direito, abaixo, minimizado, o mapa-índice da redação, com as estações-capítulo. Quando aumentado, pelo clique, ele torna-se interativo e é possível ler os textos. Ao clicar sobre uma estação, chega-se a um texto. Além da navegação pelas estações, que admite leitura não-linear, também é possível transitar de uma página a outra, caso se queira ler seqüencialmente, sem necessidade de voltar ao mapa-índice.

Na redação, criaram-se vários *links* entre os textos por meio de notas de rodapé que sugerem leituras não-lineares. Mas, na hipermídia, construiu-se de fato essa interatividade, o hipertexto, de modo que palavras, quando clicadas, vão de um trecho de um texto a outro de outro texto, estabelecendo diferentes relações.

Uma hipermídia possibilita uma navegação rizomática pela qual inúmeras conexões promovem uma maneira de pensar em rede e essa “expressividade multimidiática, não-linear e interdisciplinar” é um novo caminho da construção do pensamento científico. Bairon ainda ressalta:

Não se trata, em nível de produção de conhecimento, de uma simples ruptura com a tradição metodológica que até os dias de hoje está presente no meio científico, mas de construirmos uma interlocução produtiva entre expressividades estéticas para propostas interdisciplinares, tendo como meio tecnológico não mais o livro em sua versão de códice, mas ambientes digitais. (2007, p. 123)

Produzir essa hipermídia significou construir a rede das relações desenvolvidas durante todo este trabalho. Trata-se de um resultado visual e interativo de uma pesquisa baseada principalmente no conceito de rizoma para entender o processo de construção das multiindentidades culturais em que se constata um ininterrupto devir, mas também para, nessa última etapa, desenvolver um pensamento em rede na produção de um trabalho simbiótico, artístico-científico.

Por ser uma pesquisa constituída pelas relações estabelecidas durante o processo e por ter como fundamento a noção de uma rede com fluxos constantes e, portanto, em transformação, este projeto continua em construção, ou melhor, entreabre a possibilidade de se criarem novos resultados.



From Bibliografia

- BAIRON, S. (2002). *Interdisciplinaridade. Educação história da cultura e hipermídia*. São Paulo: Futura.
- BERNARDET, J. C. (13 de julho de 2003). O Processo como Obra. *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*
- CALVINO, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. (I. Barroso, Trad.) São Paulo: Companhia das Letras.
- CANCLINI, N. G. (2004) *Diferentes, Desiguales y Desconectados*. Barcelona, Gedisa.
- _____. (2007). *Culturas Híbridas :estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- CANEVACCI, M. (2005). *Culturas Extremas*. (A. Olmi, Trad.) Rio de Janeiro: DP&A.
- _____. (1996). *Sincretismos - Uma exploração das hibridações culturais*. (R. Barni, Trad.) São Paulo: Studio Nobel.
- CASTELLS, M. (1999). *A Sociedade em Rede. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura; vol. 1*. (R. V. Major, Trad.) São Paulo: Paz e Terra.
- _____. (1999). *O Poder da Identidade. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura; vol. 2*. (K. B. Gerhardt, Trad.) São Paulo: Paz e Terra.
- DELEUZE, G. (1990). *Conversações*. (P. P. Pelbart, Trad.) São Paulo: Editora 34.

- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1995). *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. 1). (A. G. Neto, & C. P. Costa, Trans.) São Paulo: Editora 34.
- _____. (1995). *Mil Platôs- Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. 4). (S. Rolnik, Trad.) São Paulo: Editora 34.
- DUBOIS, P. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. (M. A. Silva, Trad.) São Paulo: Cosac Naify.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1993). *Biología del Comportamiento Humano*. (F. G. Abati, & L. Cencillo, Trans.) Madrid: Alianza Editorial.
- FUERY, P., & FUERY, K. (2003). *Visual Cultures and Critical Theory*. Londres: Arnold.
- GODFREY, T. (1998). *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press.
- HALL, S. (2001). *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. (T. T. Silva, & G. L. Louro, Trans.) Rio de Janeiro: DP&A.
- KASTRUP, V. (2004). A Rede: uma figura empírica da ontologia do presente. In: A. Parente (org). *Tramas da Rede*. Porto Alegre: Sulina.
- LEÃO, L. (1999). *O Labirinto da Hipermissão*. São Paulo: Iluminuras.
- LOVEJOY, M. (1997). *Postmodern Currents: art and artists in the age of electronic media*. New Jersey. Prentice-Hall.
- MACHADO, A. (2007). *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- _____. (1997). *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus.
- MANOVICH, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge. The MIT Press.
- MICHELSON, A. (Ed.). (1984). *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. (K. O'Brien, Trad.) Berkeley and Los Angeles: University of California.
- PARENTE, A. (2004). Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade. In: A. PARENTE (org), *Tramas da Rede*. Porto Alegre: Sulina.
- _____. (2004). Prefácio. In: A. PARENTE (org). *Tramas da Rede*. Porto Alegre: Sulina.
- RIBEIRO, J. (junho de 2006). Homem da Câmera de Filmar: o cinema ou uma história do cotidiano. *Revista Galáxia*, 37-55.
- SALLES, C. A. (2006). *Redes de Criação*. Vinhedo: Editora Horizonte.

Hipermídia

BAIRON, S. (2007). Hipermídia e Antropologia Visual. In: *Antropologia Visual e Hiperm(é)ídia*. BAIRON, S & RIBEIRO, J (org). São Paulo-Porto.

Filmes

GALLOIS, D. (s.d.). In: FERRAZ, A. L., CUNHA, E. T., MORGADO, P., & SZTUTMAN, R. (Diretores). (2000). *Jean Rouch: Subvertendo Fronteiras*. Vídeo Filmes.

ROUCH, J. (1955). *Os Mestres Loucos*. Vídeo Filmes.

_____. (1960). *Crônica de um Verão*. Vídeo Filmes

Sites

<http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>. Acesso em setembro de 2006.

<http://www.simonpattersonart.com>. Acesso em abril de 2007.

http://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Currall. Acesso em dezembro de 2007.

<http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html>. Acesso em março de 2008.

<http://www1.folha.uol.com.br/>. Acesso em fevereiro de 2008.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)