

Uma videótica flusseriana para a coleção de videoarte *The Refugee Memorial*

A flusserian videotic for The Refugee Memorial videoart collection

Un video de Flusserian para la colección de videoarte The Refugee Memorial

Ruy César Campos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ
<czr.campos@gmail.com.>

Yuri Garcia

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ
<yurigpk@hotmail.com>

Thaís Inácio

Universidade Federal do Rio de Janeiro
<thaisirs42@gmail.com>

Resumo

Vilém Flusser encarava o vídeo como uma ferramenta epistemológica que opera sem se reduzir ao *logos* da lógica, gestando uma “videótica” marcada pela capacidade de instaurar uma atmosfera dialógica, não linear e potencialmente multiplicadora de pontos de vista ao pensamento. Ao mesmo tempo, ele também refletia sobre os exilados, refugiados e imigrantes como naturais instauradores (pela própria demanda de hospitalidade que colocam para seus novos vizinhos) dessa atmosfera dialógica, suscitando problemas cujas soluções passam pela ética, política, técnicos e estética. Nesse sentido, desenvolvemos o artigo movimentando tais entendimentos de Flusser sobre vídeo e os “expelidos”, associando-os com reflexões resultantes de uma entrevista com o curador do memorial de videoarte *The Refugee Memorial*, Wilfried Agricola de Cologne, e com um recorte de obras que integram a coleção.

Palavras-chave: Imigração. Refugiados. Videoarte.

Abstract

Vilém Flusser faced video as an epistemological tool that operates without reducing itself to the logos of logic, gestating a “videotics” marked by the capacity of establishing for thought a dialogical atmosphere that is non-linear, potentially multiplier of point of views. At the same time, he also reflected about people in exile, refugees and migrants as natural establishers (by their demand to hospitality towards their new neighbors) of this dialogical atmosphere, fostering problems which solutions pass through ethical, political, technical and aesthetic matters. In this sense, we develop the article moving such understandings of Flusser about video and “the expelled”, associating them with reflections resulting of an interview with the curator of the videoart memorial *The Refugee Memorial*, Wilfried Agricola de Cologne, and with a selection of artworks integrating the collection.

Keywords: Immigration. Refugees. Videoart.

Resumen

Vilém Flusser vio el video como una herramienta epistemológica que opera sin reducirse a los logotipos de la lógica, creando una “videotape” marcada por la capacidad de establecer una atmósfera dialógica, no lineal y potencialmente multiplicadora de puntos de vista del pensamiento. Al mismo tiempo, también reflexionó sobre los exilados, refugiados e inmigrantes como instigadores naturales (por la propia demanda de hospitalidad que colocan para sus nuevos vecinos) de este ambiente dialógico, planteando problemas cuyas soluciones incluyen la ética, la política, la técnica y la estética. En este sentido, desarrollamos el artículo moviendo tales entendimientos de Flusser sobre el video y los “expulsados”, asociándolos con reflexiones resultantes de una entrevista con el curador del videoarte memorial *The Refugee Memorial*, Wilfried Agricola de Cologne, y con un recorte de obras que forman parte de la colección.

Palabras clave: Inmigración. Refugiados. Videoarte.

Introdução

Em dezembro de 2019, o Secretário Geral das Nações Unidas, Antonio Gutierrez, declarou que 2010 se definiu como “a década do deslocamento”, considerando o nível sem precedentes de refugiados que escaparam de conflitos, guerras, desastres climáticos e escassez de recursos (NAÇÕES UNIDAS, 2019).

O artigo que aqui apresentamos promove um enquadramento sobre essa característica dos anos 2010 ao cruzar reflexões sobre as experiências de deslocamento feitas pelo teórico checo-brasileiro Vilém Flusser, com um recorte de obras de videoarte presentes no *The Refugee Memorial*,¹ um memorial criado em 2015 pelo curador alemão Wilfried Agricola de Cologne e que conta com 108 artistas participantes de 35 países e 4 edições, lançadas tanto *online* quanto para circulação global em museus, galerias de arte, simpósios, festivais de videoarte e performances.

Como arcabouço teórico central sobre a abordagem flusseriana, fundamentamos as articulações, principalmente, através do livro *Gestures* (2014) e de dois textos específicos sobre deslocamento, *Taking up residence in homelessness* e *Exile and Creativity*, ambos presentes no livro *Writings* (2012). No último, Flusser se utiliza do termo “expelidos” para aglutinar a figura dos migrantes, refugiados e exilados. Para ele, os expelidos (como ele) não devem ser tratados a partir de uma abordagem assistencialista ou penosa, mas a partir de uma abordagem pautada na criatividade e que os considere pioneiros do futuro. Esse processo se dá

devido à noção do “expelido” estabelecer uma atmosfera dialógica polêmica, causando uma estranheza que carrega a síntese de novas informações.

Através de uma exploração bibliográfica de Vilém Flusser, de uma entrevista realizada com Wilfried Agricola de Cologne e de um olhar para obras audiovisuais do *The Refugee Memorial*, o artigo tem como objetivo colaborar para o desenvolvimento de uma compreensão crítica sobre o fenômeno global dos refugiados, enfatizando como a arte se posiciona como um vetor capaz de afetar a percepção e a experiência dos processos de deslocamento que ocorreram nos anos 2010.

Vilém Flusser e a questão do deslocamento

Nascido em meio à cultura germânica de Praga no ano de 1920 e em uma família de origem judia, Vilém Flusser ainda em 1930 emigrou para Londres. Em 1940, seus pais, irmã e avós foram mortos em campos de concentração na Alemanha, levando-o a se refugiar em 1941 no Brasil. Naturalizando-se brasileiro e nutrindo grande esperança pelo país, partiu profundamente decepcionado em 1972. Ele morou, então, na Itália, na França e na Alemanha, vindo a falecer em 1991 em um acidente de carro nos arredores de Praga, sua cidade natal, durante uma visita a trabalho.

Em vida, engajou-se no meio cultural e acadêmico germânico e francês, mas, especialmente no Brasil, esforçou-se para sintetizar a cultura brasileira como sendo uma

¹ O memorial pode ser acessado através do website: <http://refugee.engad.org>.

grande mistura de culturas do mundo inteiro, uma cultura potencialmente livre dos autoritarismos característicos do patriotismo e seus pretensos laços ontologizantes. Essa mobilidade e a mistura catalisaram os processos reflexivos do seu próprio gesto de filosofar: “esse fato de vida se expressa diariamente no meu trabalho. Eu me sinto em casa em pelo menos quatro línguas. Eu sinto uma necessidade e uma certa quantidade de pressão para traduzir e retraduzir tudo que precisa ser escrito.” (FLUSSER, 2012, p. 91; tradução nossa).

Com base nessa relação entre Flusser e os processos de tradução, podemos conceber, através de suas próprias palavras, que “se sentia em casa” na língua portuguesa em suas variações linguísticas brasileiras. O teórico se engajou em construir no país o que definia como “uma *Heimat* [casa, pátria, país de origem] nova, humana e livre de preconceitos” (FLUSSER, 2012, p. 97; tradução nossa). Após o golpe militar em 1964, o projeto de construção deu lugar à desilusão com os rumos que o país tomava. Com a ascendência do autoritarismo no Brasil, ele afirmou o reconhecimento do que faz do patriotismo algo tão devastador: “[...] unge os laços humanos que nos amarram e nega os laços que nós aceitamos livremente; privilegia laços de família sobre afinidades eletivas, bem como sobrevaloriza as relações biológicas em detrimento das relações de amor e amizade” (FLUSSER, p. 94, 2012; tradução livre). Quando chegou no Brasil, Flusser caiu em uma febre de liberdade: sentia-se livre para escolher seus vizinhos.

O desapontamento com o Brasil foi a descoberta de que toda casa é nada mais que a sacralização do banal, este-

ja você nascido ou envolvido na síntese dessa banalidade sacra. Não importa a forma, a *Heimat* não é mais que um lugar para se viver cercado de mistérios. Se você quer preservar a suada liberdade de não ter uma casa, deve-se abdicar de participar na mistificação de hábitos. No caso da minha experiência com o Brasil, eu tenho que preservar as conexões que estabeleci lá, pois sou responsável pelos meus vizinhos, assim como eles são responsáveis por mim. Entretanto, eu tenho que estabelecer outras conexões fora do Brasil, e tenho que integrar minha experiência em novas conexões. Brasil não é minha *Heimat*. *Heimat* são as pessoas pelas quais escolhi ser responsável. (FLUSSER, 2012, p. 99; tradução nossa).

Sua compreensão sobre o que significa *Heimat* não podia ser mais antagônica às compreensões lançadas na década de 2010 (mais especificamente em 2013) pelo partido de extrema direita *Alternative für Deutschland* – AfD, que polemicamente retomou um projeto de peso político institucional para o termo. O AfD proclamava palavras de ordem conclamando a *Heimatschutz* (proteção da pátria), influenciando outros partidos políticos a pensarem uma *Heimatspolitik* (uma política para a pátria), chegando a especular a criação de um ministério específico para a *Heimat* (AUGUSTIN, 2019). Há 20 anos, o emprego desse termo por agentes políticos alemães era impensável, conforme vinha a inflamar a memória do nazismo e soava como neonazismo. Essa relação continua visível, no entanto, seus defensores hoje já ocupam cargos públicos em certas localidades germânicas.

Flusser jogava bastante com as palavras, explorando polissemias, encontros e desencontros entre sentidos, como o faz com *Heimat*. Para ele, *Heimat* não seria um valor eterno como o é para a AfD, mas a função de uma certa técnica. Aquele que está ligado à sua *Heimat* está ligado a ela por muitos fios secretos, que se colocam para além da consciência. O rompimento desses fios causa a dor de uma cirurgia, e foi vivendo essa dor que ele reconheceu que os fios amputados no Brasil o haviam amarrado (FLUSSER, 2012, p. 93). No deslocamento, uma energia criativa libertadora gerou-se para o filósofo.

Distanciando-se radicalmente da perspectiva xenofóbica por trás da apropriação conceitual do AfD, Flusser percebe todos os expelidos como pioneiros do futuro. Sua noção os identifica não como ameaça à um nacionalismo-eugenista ou como vítimas dignas de pena e assistência para retornarem à terra natal, mas como modelos de um exemplo, como portadores de um futuro mais livre. Ainda que emigrar seja doloroso, é uma atividade criativa que desfaz “o mal do patriotismo”:

Assumir responsabilidade sobre seus vizinhos, atar-se a eles por vontade própria e não pela imposição de ter nascido em um lugar. Aceitar essa responsabilidade de vontade própria. O expelido não se torna livre negando sua *Heimat*, mas a superando. Eu sou um cidadão de Praga e São Paulo e Robion. Eu sou judeu e pertenço à cultura germânica. Eu não nego isso. Na verdade, eu enfatizo isso, para poder negar. (FLUSSER, 2012, p. 95, tradução nossa).

Os nativos de um lugar que recebe uma onda de imigração costumam ter seus códigos como dados, naturalizados e sagrados. O expelido, ao buscar fazer *Heimat* na casa do outro, sujeita-se a aprender seus códigos, revelando que tais códigos são banais, não são sagrados, ontológicos. Cria-se um diálogo polêmico que, para Flusser, envolve uma atribuição de feiura à estranheza e de beleza à natividade, ou seja, que cria um problema que é tão político quanto estético e ontologicamente/culturalmente desestabilizador.

Esse diálogo pode evoluir para *Pogroms* (uma marca da estetização total do nazifascismo) ou para modificações da *Heimat*, libertando o nativo dos fios que o prendem. Em cada *Heimat*, esses fios fazem nós gordios. Os nós de Flusser, ele diz, se romperam em Praga, Londres e, o mais doloroso, em São Paulo. Com esses rompimentos, ele chegou à conclusão de que sua *Heimat* não é um lugar onde tudo é habitual, mas as relações com os seus vizinhos. Sua compreensão relacional é profundamente ecológica se pensarmos a definição etimológica do conceito de ecologia como “ciência das relações”, como o próprio Flusser o emprega na sua reflexão sobre “o gesto de plantar uma árvore” (FLUSSER, 2014, p. 103, tradução nossa).

O Outro dos outros, os refugiados são para Flusser uma alteridade que produz um contato que pode culminar em novos laços significativos ou em violência patriótica. Do encontro com essa alteridade sempre se dá uma síntese e essa síntese deve ser criativa se o refugiado “não quiser virar comida de cachorro” (FLUSSER, 2012, p.104, tradução nossa). Sendo assim, a atmosfera dialógica que Flusser percebe no

deslocamento não é parte necessária de um reconhecimento mútuo, mas é principalmente polêmica, pois o expelido ameaça a “natureza particular dos nativos originais”, a estranheza dele dá presença a questionamentos ao que se fundamenta como natural (FLUSSER, 2012, p. 109, tradução nossa). Até mesmo tal diálogo polêmico é criativo, pois carrega a síntese de novas informações.

Sendo assim, destacamos a maneira como Flusser encarava a questão dos refugiados: como uma oportunidade de atividade criativa hospitaleira, de ação transformadora a partir da possibilidade de síntese ecológica/relacional. Não importa para o filósofo a forma de exílio experienciada, constitui-se um terreno fértil para a atividade criativa, para o novo, para a instauração de uma atmosfera dialógica e hospitaleira que opera a troca e síntese de informações a partir de questões estéticas e relacionais. O expelido carrega consigo os mistérios de todas as *Heimat* pelas quais passou, mas não incorpora nenhum desses mistérios:

Ele não é misterioso, mas transparente para os outros. Ele não vive o mistério, mas a evidência. Ele é uma janela e um espelho: os nativos só podem ver o mundo através dele e, ao mesmo tempo, eles veem a si mesmos de maneira distorcida. Essa falta de mistério dá aos nativos um sentimento esquisito. Sua evidência não pode ser negada. A feiura do não familiar vem de todos os lugares e penetra todas as casas, pois o nativo confunde *Heimat* com *Wohnung*, ele coloca sua existência no mundo em questão. A estranheza de um homem sem casa é que ele evidencia ao nativo que não existem apenas

muitas casas, mas também muitos mistérios. Ele é a evidência de que no futuro próximo não haverá mais mistérios desse tipo. (FLUSSER, 2012, p.102, tradução nossa).

Assim, viver na evidência coloca para o expelido não um sentimento esquisito, mas um problema. Ele se abre para um diferente tipo de mistério: o segredo de estar com o Outro. O mistério, entendemos aqui, envolve o inconsciente comum entre o eu e suas alteridades: aquilo que está em mim e no Outro sem que saibamos previamente e aquilo que não se sabe sobre o Outro que não encontro em mim. Para Flusser, as questões que surgem são: “como posso superar os preconceitos que estão no interior do mistério que eu carrego comigo? Como posso romper os preconceitos dos meus vizinhos que incorporam o mistério? Como eu posso me juntar a eles para criar beleza ou feiura?” (FLUSSER, 2012, p.102, tradução nossa).

Considerando esse entendimento, adentramos no tópico seguinte apresentando o *The Refugee Memorial* a partir de uma entrevista que realizamos com o seu curador Wilfried Agrícola de Cologne. Cruzaremos as concepções de Vilém Flusser sobre o tema com as reflexões do curador para, ao fim, apresentarmos algumas das obras presentes na coleção a partir de uma leitura flusseriana.

The Refugee Memorial

A abordagem de Flusser nos parece potencialmente interessante para se relacionar com processos criativos envolvendo o tema dos refugiados. Nesse sentido, para o artigo entrevistamos o curador do projeto *The Re-*

fugee Memorial. O projeto é parte de uma coleção de 7 memoriais tematizados a partir de distintas experiências traumáticas, contando com obras audiovisuais de 108 artistas de 35 países, lançadas em quatro coleções anuais desde 2016.

Como Vilém Flusser, Wilfried Agricola de Cologne carrega em sua ancestralidade os traumas da *Shoah*, palavra em hebraico utilizada para se referir ao Holocausto promovido pelos nazistas. Os memoriais partiram, assim, da primeira coleção – *Shoah Film Collection* –, com obras de arte abordando o tema do holocausto. Durante os anos de 2010, Agricola foi compondo outras coleções, resultando em sete: *The Refugee Memorial*; *The d/i/light Memorial*; *The Wake Up! Memorial*; *The Cambodia 1975-1979 Memorial*; *The Hiroshima//Fukushima Memorial*; *The iTERROR Memorial*; e *The Sonic Memorial*.

Esses memoriais são concebidos como uma escultura virtual multidimensional, operando entre espaços físicos e virtuais. Enquanto os memoriais são acessíveis *online* permanentemente, eles ocupam espaços temporários fisicamente ao redor do mundo em museus, galerias, simpósios, festivais, encontros de artistas, performances etc. Para o curador, a mensagem comum entre as coleções (com temas diversos) é “nunca mais!”: “nunca mais guerra, nunca mais perseguição e expulsão política, nunca mais genocídio, nunca mais racismo, nunca mais terrorismo, nunca mais ameaças nucleares, nunca mais destruição dos habitats naturais para os animais, plantas e humanos individuais, nunca mais razões para se refugiar”.

Em sua resposta para as nossas perguntas, Agricola se apresenta como profissional da curadoria desde a década de 1990,

com um foco em videoarte e arte com novas mídias desde os anos 2000. Para ele, a curadoria consiste em uma interação em rede entre artista, curador e audiência, sendo o curador o agente que instala um tipo de responsabilidade social mútua entre as partes envolvidas.

Lançamos para ele perguntas que demonstravam um interesse em saber como se dava seu processo de curadoria de videoarte focado sobre o tema dos refugiados e como a evolução dos eventos migratórios durante a segunda metade da década de 2010 foram influenciando sua percepção sobre a curadoria. Também questionamos o que ele destacaria como uma percepção geral das abordagens que os videoartistas dão para a questão, ou, em outras palavras, o que ele consideraria especialmente relevante de destacar sobre os papéis desempenhados pela videoarte para abordar esse evento dramático.

Para Agricola de Cologne, transformar a coleção em um “site memorial” significa avançar na relevância pública das obras de arte e dar à curadoria um tom mais político em termos de relevância e presença pública, utilizando-se do meio audiovisual para engendrar uma forma coletiva de percepção contrária ao caráter consumista das imagens de cinema tradicional, “estimulando a audiência permanentemente ou pelo menos regularmente a ser ativada repetidamente, refletir e re-refletir – e, no caso, também como um objetivo maior da arte que vai além da sensação visual ou sensual.” (COLOGNE, 2019).

O vídeo, enquanto meio para exercer esse possível diálogo, é posicionado por ele como inteiramente diferente do fenômeno do vídeo testemunhado nas redes sociais,

no cinema, na televisão e na propaganda, onde o espectador seria bombardeado com imagens em movimento e efeitos especiais vazios, “com a imagem individual perdendo relevância e não mais sendo reconhecida enquanto tal”. O vídeo como arte, para Agricola, seria um meio distinto.

Essa distinção, acreditamos aqui, ressoa com a formulação de Vilém Flusser sobre o vídeo como uma ferramenta de “memória dialógica” potencialmente epistemológica: “apresenta, especula e faz filosofia” (FLUSSER, 2014, p. 146, tradução nossa). Para Flusser, o gesto de criar com vídeo imprime uma nova forma de estar presente no mundo e abre o seu operador para uma “especulação dialógica”: “levanta uma suspeita de que se os ancestrais tivessem refletido em vídeo ao invés de palavras, nós teríamos arquivos de vídeo ao invés de livrarias e videóticas ao invés de lógica” (FLUSSER, 2014, p. 146, tradução nossa). A “videótica” seria um modo de pensar não logocêntrico, portanto manipulador da linearidade do tempo (filosoficamente relacionada com a linearidade da escrita histórica), implicando um tipo de engajamento que não seria histórico, mas pós-histórico: compõe eventos alternativos e viscosos em vez de simplesmente promover entretenimento e avanço linear.

Aproximando o pensamento cibernético de Flusser com o humanismo quase utópico de Agricola em relação à coleção de obras sobre os refugiados, encontramos a figura do curador de videoarte como alguém que deve potencializar essa “memória dialógica”, essa “videótica”. Assim, aproximando o pensamento expresso pela entrevista que realizamos e as concepções flusseriana, encontramos um entendimen-

to da curadoria como aberta e transparente, apresentando aspectos e conceitos diversos, motivando os artistas a refletir sobre o mundo e transformar as cognições políticas, sociais e culturais em linguagem individual para a arte, sensibilizando o espectador e dando-lhe a escolha de se tornar um curador em si mesmo ao revisar e refletir sobre a diversidade apresentada de produção videoartística:

Então, é parte do conceito curatorial provocar os artistas e a audiência em formas diferentes, é claro. Também o é demonstrar, nos termos da Refugee Film Collection, a variedade de diferentes razões para migrar focadas na dimensão individual, e individualizar o fenômeno de “massa” dos refugiados. Exercitar diferentes posições artísticas, demonstrar como eles lidam com o desafio criativo, levando consequentemente a diferentes pontos de vista de ambos – o artista e a audiência. (COLOGNE, 2019, tradução nossa).

The Refugee Memorial, portanto, se propõe a ir além de um foco em questões estéticas e de um desejo de se compilar obras de arte sobre o tema. Busca produzir um *statement político* sobre responsabilidade social no circuito das artes, não meramente celebrar a história, mas articular um memorial de formas “videóticas” encontradas para se afetarem eventos. Ainda que a coleção tenha se iniciado em 2015 e esteja vinculada à onda de refugiados que atingiu a Europa, sua intenção era olhar para além desse próprio evento e enxergar o horizonte para além do presente, encarando a migração como o curador acredita que ela seja de fato:

[...] o verdadeiro motor da evolução da civilização humana, oferecendo oportunidades não só para os migrantes, mas principalmente para aqueles que recebem os imigrantes, refrescando antigas estruturas genéticas. Em dimensões históricas, os imigrantes sempre simbolizaram uma grande transformação, o fim da era atual e o começo de algo novo, causando naturalmente o medo do desconhecido. Essas mudanças representavam passos adiante nessa evolução, mesmo que o preço fosse algumas vezes resultar em inúmeras vítimas. Hoje em dia as vítimas não são só indivíduos humanos, mas animais, plantas e o planeta Terra como um habitat vivo para todos nós. (COLOGNE, 2019, tradução nossa).

Sua visão converge em pontos relevantes, portanto, com a de Flusser, especificamente no ponto em que reconhece na experiência dos refugiados uma potencialidade eventual de transformação e produção do novo, de inovação. Também aponta um entendimento sobre o fenômeno como profundamente relacional, ecológico, incluindo não só os humanos na reflexão sobre o tema, mas diversos agentes do ecossistema.

A assim chamada crise dos refugiados atual, em todas as suas dimensões, é em fato uma crise permanente da civilização humana na Terra, desde a colonização e a posterior industrialização. É o resultado, assim, de impactos positivos e negativos [...] que fazem a atual crise visível em sua

complexidade, mas, de fato, seria errado falar de uma crise, porque uma crise representa um estado excepcional ou de emergência, enquanto sempre houve razões para migrar durante todos os tempos da humanidade, que se espalhou pelo globo. Esse estado de emergência na forma de crise sempre esteve presente – uma crise permanente não é uma crise, mas as circunstâncias comuns de se viver – o usual, assim, nada excepcional. (COLOGNE, 2019, tradução nossa).

É interessante, por ora, destacar como converge entre Flusser e Agricola de Cologne um entendimento do potencial político da experiência artística. Para o curador, o artista é um imigrante que cruza fronteiras de tempo, espaço, forma e cor do ambiente em que vive e reflete. Os artistas seriam, assim, especialistas em migração, tão expelidos quanto foi Flusser.

No entorno familiar, a mudança é reconhecida, mas não a permanência. Quem quer que more em uma casa acha a mudança informativa, mas considera a permanência redundante. No exílio, tudo é incomum. Exílio é um oceano de informação caótica para ser percebida como mensagens significativas. Por ser incomum, o exílio é “invívivel”. Nele se deve transformar em mensagens significativas a informação que fica zumbindo ao nosso redor. Nele se devem processar os dados. É uma questão de sobrevivência: se a pessoa falha em transformar os dados, é engolida pelas ondas do exílio. A transformação dos dados é sinônimo

de criação. (FLUSSER, 2012, p.104, tradução nossa).

Os expelidos devem aceitar a função de mensageiros do futuro como profissão: são um problema tanto político como estético, sendo a ação criativa o caminho que o filósofo aponta como alternativa mais significativa para a violência do patriotismo. No tópico que segue, destacamos como algumas obras de videoarte presentes na coleção podem se relacionar com a abordagem aqui apresentada até então.

Olhares flusserianos sobre as obras da coleção

Inserimos, no presente tópico, um recorte curatorial próprio para o memorial, orientado pelo pensamento desenvolvido nos tópicos anteriores e pela possibilidade “videótica”. Destacamos algumas obras para possibilitar um vislumbre geral de

como certas estratégias criativas resultam em termos de linguagem audiovisual e como podem se encontrar em uma abordagem flusseriana.

Começamos pela obra *Res Nullius* (2014), de Cristobal Catalan que transita, curiosamente, nas relações que Flusser chegou a fazer entre pele e geografia. O vídeo foi realizado a partir de “imagens still” de superfícies do corpo humano em detalhe, promovendo uma jornada através da dinâmica espacial desse corpo ao apresentar uma pequena figura humana caminhar por suas montanhas e depressões. Superfície do primeiro território que habitamos, território em movimento, continente:

Considerada assim (como um lugar para fatos), a pele é uma superfície que sobressai na terceira dimensão do espaço e o faz dinamicamente ao longo da dimensão do tempo. É um *continuum* de espaço-tempo sem perder



Figura 1 - *Res Nullius* (2014), de Cristobal Catalan. Fonte: cortesia do autor.



Figura 2 – *As Long As I Can Hold My Breath* (2016), de Mohamed Thara. Fonte: cortesia do autor.

suas características bidimensionais. As curvas da pele são seus “acidentes geográficos” e sua dinâmica seus “acidentes históricos”. Alguns acidentes são mais ou menos permanentes (como o abismo “boca”); outros mais efêmeros (como feridas ou outros vales rasos). Os mapeamentos da pele vão ter que mostrar suas características. Mas também terão que delinear as características do continente “pele”. (FLUSSER, s.d., p. 2; tradução livre).

É a nossa pele que determina, assim, uma fronteira que Flusser filosoficamente cruza em obras como *Vampyroteuthis Infernalis* (2012) e na sua série *Bichos* (1973) – a fronteira que separa o humano de seu ambiente, bem como dos outros animais, ao mesmo tempo a fronteira que guarda memórias genéticas comuns entre diversas espécies. O filósofo buscava promover nosso engajamento com o ponto de vista animal,

com a alteridade bichana, para que pudéssemos encarar melhor os mistérios que envolvem nossas relações socioecológicas.

O cruzamento de referências humanas e não humanas para pensar a alteridade dos refugiados também se faz presente na coleção *The Refugee Memorial*. A obra *As Long As I Can Hold My Breath* (2016), de Mohamed Thara, investe na imagem do pássaro para traçar paralelos com o movimento dos refugiados. O vídeo começa com longos planos de uma árvore seca repleta de pássaros, que fazem dela uma moradia temporária. A câmera nos apresenta a árvore compartilhada como casa por alguns minutos, para depois nos mostrar belos planos do bando alçando voo coreográfico pelos céus. No decorrer do vídeo, alteram-se cenas apropriadas de refugiados em barcos, situações repressoras e desesperadoras registradas publicamente desse drama e o movimento dos pássaros que fazem moradia coletiva nas enraiza-

das árvores. Os pássaros e os humanos em deslocamento são enquadrados, assim, como tipos de alteridade que confundem, como Flusser, o significado de *Heimat* e evidenciam aos nativos que existem tanto muitas casas quanto diferenças desconhecidas e em constante movimento no entorno habitual, familiar.

A presença animal também se coloca na obra *Meine Heimat* (2012), da artista Lisi Prada. No vídeo, o título da obra é escrito por uma pena de pássaro sobre um piso congelado. Após a escrita, a pena é deixada sobre a pedra e cercada de vidros estilizados, que são varridos. Dividindo o quadro em três telas, vemos o céu e pássaros voando. As imagens que seguem intercalam, entre as telas, animais e humanos em movimento. Enquanto as imagens passam, a artista lê uma poesia que ressoa significativamente com as colocações de Flusser sobre a estranheza, a estética e a ecologia humana e não humana da migração:

Eu esqueci o nome dos grandes pássaros. Em cada junho caem os ninhos da calha que agora está vazia. Com o passar do ano, eles permanecem no campo. À distância, o cheiro de aço, de rametes e os corpos brancos vestidos pelas ruas. Afetada pela tempestade do dia anterior: minha *Heimat*. Na *Heimat* se rompem os nomes no chão. Em palavra, em uma palavra, aí se cultiva o que parece estranho.

Como vimos anteriormente, Flusser se dedica a pensar a *Heimat*, os fios secretos que nos atam a ela para além de nossa consciência, bem como sobre a dor cirúrgica e não anestésica que o rompimento desses

fios causa. De maneira mesmo ilustrativa, também encontramos na coleção a obra *God Will Know his Owns* (2014), do artista Mo'Mohammed Benhadj, uma vídeoperformance onde o vemos caminhando sem rosto por uma rodovia argelina movimentada, atado por cordas com pedras pesadas e correntes de cadeados grandes. Durante 8 minutos, Benhadj busca transmitir a dificuldade de caminhar com esses fios dolorosos, para ao fim se desfazer deles.

A *Heimat*, para Flusser, não consiste nesses fios que atam alguém a um lugar, mas nas relações de vizinhança que se estabelecem e se cultivam. A obra *Throwtogetherness* (2015), lançada na primeira coleção do *Refugee Memorial* por Ruy César Campos, traz o registro do drama de uma desocupação de refugiados no centro de Berlim, que durante duas semanas a polícia tentou desalojar criando bloqueios e impedindo manifestações, sendo derrotada depois que a vizinhança no interior dos bloqueios começou a se manifestar e desconcertar o cerco policial. As imagens documentais ocupam um dos três quadros da tela. Escutamos, na banda sonora, os gritos dos manifestantes ecoarem: “*say it loud, say it clear: refugees are welcome here!*” e “*oh, la, la, oh, le, le, solidarité avec les sans-papier*”. Os outros dois quadros simultâneos da tela são compostos de imagens de uma mesma pessoa, um imigrante brasileiro: em um quadro, sua presença lúgubre, de luto, contrasta com uma paisagem de conto de fadas europeu; no outro quadro, seu corpo flutua sobre a água segurando um barco de papel que boia a lançar uma fumaça vermelha, como que emitindo um sinal de SOS.

A imagem de barcos é recorrente nas obras da coleção. Por vez, na obra *Voyage*

(2017), de Felice Hapetzeder, vemos um grupo de crianças navegar em uma grande praça, no interior de uma caixa de papelão no formato de uma embarcação, sem verem nem saberem para onde estão indo. O vídeo fica alternando planos do interior do barco, com o ponto de vista das crianças, e planos das pessoas encontrando aquela brincadeira na praça.

Na obra *Mare Mediterraneum* (2015), de Beate Hecher e Markus Keim, visualizamos sete sequências de imagens experimentais que nos colocam no ponto de vista de alguém que cruza o Mediterrâneo, cemitério de tantos corpos em deslocamento na década de 2010. Na primeira sequência, a imagem do céu é vislumbrada pelo plano que parece ser coberto pelo movimento de pálpebras cansadas. Na segunda sequência, a câmera treme nervosamente ao som de um motor e do barco em atrito contra as ondas do mar. Já na terceira sequência,

a câmera assume uma posição discreta e observa um navio patrulheiro. Em seguida, vemos a imagem de uma câmera de função bélica apontar seu alvo para um barco. Após isso, somos apresentados a um muro onde estão pendurados sapatos de crianças e adultos, com um barco velho ao fundo. O vídeo conclui, por fim, com o *close-up* de uma cerca e o mar ao fundo, seguida de um plano do movimento das ondas.

Imagens de cercas, ondas do mar e navios apreendidos por transportar refugiados são comuns também à obra *Migrant Dream* (2015), da brasileira Sonia Guggisberg. A artista foca na questão das travessias rumo a Lampedusa, na Itália. Em vez de explorar apenas o posicionamento do espectador em uma experiência audiovisual dessa travessia e seus riscos, a artista realiza entrevistas com refugiados instalados em instituições de apoio e acolhimento, perguntando a eles quais seriam



Figura 3 – *Skaramanga Camp* (2017), Sonia Guggisberg. Fonte: cortesia da autora.

seus sonhos. Ainda em consonância com as reflexões de Flusser sobre o potencial criativo do encontro com o Outro, Sonia Guggisberg vai ao encontro dos refugiados no campo de Skaramanga, na Grécia, em sua outra obra no memorial, *Skaramanga Camp* (2017), utilizando-se do mapa para que os refugiados desenhem suas rotas ao mesmo tempo que refletem sobre seus sonhos, seus desejos e expectativas para o futuro. Guggisberg também registra o cotidiano da vida no lugar e o modo como os corpos habitam o campo, o que constantemente envolve situações criativas, como rodas de *break* e oficinas de dança.

Destacamos, por fim, duas obras que aprofundam a dimensão colaborativa do fazer sentido sobre a experiência dos refugiados.

A obra *Patterns of Inclusion* (2013) é uma colaboração entre Mariken Kramer e um grupo de estudantes e professores de uma escola de Ensino Médio norueguesa onde majoritariamente estudam jovens enquadrados pelas políticas de asilo e imigração. Dividindo a tela em dois quadros, em um deles vemos um plano de cima de um círculo de pessoas de mãos dadas, enquanto no outro vemos as faces e mãos dadas dos estudantes. Eles vão trocando de posição, correndo em torno do círculo. As imagens jogam com a ideia de inclusão/ exclusão, união/desmembramento, enquanto na banda sonora escutamos uma batida que ressoa um coração tenso.

Já para a obra *I Have a Dream* (2018), o artista Vito Alfarano contou com financiamento da *Amnesty International* e com a colaboração dos refugiados Tourè Lanfia, Alpha Bah, Samuel Adel, Emmanuel David, Lamine Soure Mohammed, Mike Eghe. Na

obra, eles dançam as memórias corporificadas do processo de deslocamento, transformando gestos violentos e deprimentes em beleza e potencial criativo, ao som de um discurso de Martin Luther King. A dança começa com apenas um jovem no interior de um círculo, alterando seu corpo entre expressões de encantamento, esperança, tremulação e tensão. O círculo é rompido e o corpo parece insinuar o movimento de um barco. Daí, aparecem os outros dançarinos, que juntos olham para o sol e o céu, ou juntos olham cabisbaixos para o chão. Da dança coletiva que vai se coreografando, vemos a tradução da experiência de estar à espreita de ser interceptado por controladores de fronteiras. Percebemos que o barco afunda e todos dançam com pulmões cheios d'água, até serem atingidos por uma luz e encontrarem, com olhares esperançosos, terra firme. Os refugiados dançam o tremer de frio, o pedido de socorro, a vida depender de estar com o outro ou a violência de precisar estar contra o outro. Dançam o deixar o próprio corpo cair e ser segurado repetidamente por esse outro até simplesmente se morrer. Com o fim da coreografia sendo um dos corpos dançantes estirado no chão, escutamos a conclusão do clássico discurso de Martin Luther King: *"I have a dream that my four children will one day live in a nation where they will not be judged by the colour of their skin, but by the content of their character"*. O vídeo não é concluído, todavia, com o corpo estirado no chão: logo chegam todos os dançarinos e começam a brincar com o corpo, que se levanta e ri alegre e em conjunto se satisfaz com o resultado do seu trabalho criativo. Um dos dançarinos, então, começa a cantar uma música a qual se destaca a frase: *"this*

world is not our home, we're all just passing through".

Pele, *Heimat*, criação colaborativa, dialogismo, deslocamento e videótica. O que interessou foi inserirmos nosso enquadramento, nossa costura, entre obras presentes na coleção e elementos do pensamento flusseriano que nos parecem relevantes, tanto para pensar a produção de vídeoarte, como para estimular o leitor a assistir aos vídeos e se inserir, dialogicamente, nesse "exercício videótico".

Entre *The Refugee Memorial* e o pensamento de Flusser, destacamos nessa heterogeneidade imagética um enquadramento que contém uma ênfase na pele, na multiplicação dos pontos de vista (manifesta inclusive em vários dos vídeos na multiplicidade de quadros em uma mesma tela), o exercício de se colocar ou se permitir ser colocado no ponto de vista do outro, o pensamento não linear, a produção de eventos mais do que a mera documentação de tais, a solidariedade e a defesa das relações de vizinhança e hospitalidade escolhidas de vontade própria em detrimento das impostas por supostos laços ou fios ontologizados, a criação colaborativa e a possibilidade de se sonhar com o cruzamento das fronteiras e com a liberdade de movimento dos pássaros.

Considerações finais

O pensamento gestado por Vilém Flusser é tão polivalente quanto ainda aberto para leituras e interpretações e inserções dialógicas. O filósofo oscilava entre um humanismo que para os pessimistas pode soar utópico e um realismo que para os otimistas pode soar fatalista, sem permitir um enquadramento sobre si que

seja determinante, tornando-se ambíguo, pós-objetivo. O fato é que ele via o mundo contemporâneo como nosso enquadramento aqui posicionou os refugiados: repletos de potencial ao sintetizar informações e instaurar uma atmosfera dialógica, ao mesmo tempo que sujeitos à agressividade daqueles que não conseguem se abrir para acolher novos vizinhos.

O artigo, nesse sentido, colabora para uma compreensão sobre esse fenômeno global demonstrando como o movimento de cruzar fronteiras não deve ser visto apenas por um viés humanista e, sim, relacional, ao ponto de incorporar as alteridades não humanas que também são afetadas pela agressividade dos paladinos do progresso a qualquer custo e contra a dinâmica do planeta. A *Heimat*, assim, refere-se à uma ecologia de relações planetárias e não às raízes fincadas no imaginário patriótico ou a um determinado pedaço de Terra delimitado por bordas imaginárias.

Os anos de 2010, como "a década do deslocamento", devem ser investigados, também para se densificar o que se criou de arte a partir desses deslocamentos. Destacamos como o vídeo, para Flusser, tinha o potencial de operar para além da lógica, em uma atmosfera dialógica, não linear, que multiplica pontos de vista e possibilita montagens confusas ao serem traduzidas para a linearidade de um texto escrito. Daí, o artigo enfatiza o termo "videótica", presente na versão em inglês do artigo "Gesto em Vídeo". Buscamos amplificar tanto o pensamento de Flusser, quanto ao valor do memorial, quanto ao trabalho dos artistas e dos seus colaboradores, migrantes entre imagens, fronteiras, expectativas e sonhos.

Referências bibliográficas

- ALFARANO, Vito. **I Have a Dream**. 2018 (11m 32s). Disponível em: <http://refugee.engad.org/vito-alfarano/>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- AUGUSTIN, Magdalena. Vom Denkmalschutz zum Heimatschutz?. **sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung**, v. 7, n. 1/2, p. 211-222, 2019. Disponível em: <https://zeitschrift-suburban.de/sys/index.php/suburban/article/view/469>.
- BENHADJ, Mo'Mohammed. **God Will Know His Owns**. 2014 (8m 32s). Disponível em: <http://refugee.engad.org/mo-mohamed-benhadj/>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- CAMPOS, Ruy César. **Throwtogetherness**. 2015. Disponível em: <http://refugee.engad.org/rc-campos/>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- CATALAN, Cristobal. **Res Nullius**. 2014 (3m46s). Disponível em: <http://refugee.engad.org/cristobal-catalan/>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- COLOGNE, Wilfried Agricola de. **Entrevista concedida a Ruy César Campos Figueiredo e Thais Inácio**. Rio de Janeiro, 16 ago. 2015. Disponível em: <https://www.ruycezarcampos.com/post/entrevista-com-wilfried-agricola-de-cologne-sobre-the-refugee-memorial>.
- FLUSSER, Vilém. **Writings**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **Vampyroteuthis infernalis**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- FLUSSER, Vilém. **Gestures**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- FLUSSER, Vilém. **Skin**. S.d. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-skin02.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2019.
- HAPETZEDER, Felice. **Voyage**. 2017. (2m30s). Disponível em: <http://refugee.engad.org/felice-hapetzeder/>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- HECHER, Beate; KEIM, Markus. **Mare Mediterraneum**. 2015 (9m). Disponível em: <http://refugee.engad.org/beate-hechermarkus-keim/>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- GUGGISBERG, Sonia. **Migrant Dream**. 2016 (9m1s). Disponível em: <http://refugee.engad.org/sonia-guggisberg-1/>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- GUGGISBERG, Sonia. **Skaramanga Camp**. 2017. (9m). Disponível em: <http://refugee.engad.org/sonia-guggisberg-2/>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- KRAMER, Mariken. **Patterns of Inclusion**. 2013 (9m36s). Disponível em: <http://refugee.engad.org/mariken-kramer/>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- PRADA, Lisi. **Meine Heimat**. 2012. (3m14s). Disponível em: <http://refugee.engad.org/lisi-prada/>. Acesso em: 10 ago. 2019.

NAÇÕES UNIDAS. **A Decade of Displacement** – Remarks by UN Chief. (11m16s). Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=64bD05StLJQ>. Acesso em: 27. abr. 2020.

THARA, Mohammed. **As Long As I Can Hold My Breath**. 2016 (9m40s). Disponível em: <http://refugee.engad.org/mohamed-thara/>. Acesso em: 10 ago. 2019.

 Data de submissão: 30/05/2020

Data de aceite: 16/06/2020

Dados dos autores:

Ruy César Campos

<http://lattes.cnpq.br/6862937083112396>

Doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, Ceará.

Email: czr.campos@gmail.com.

Yuri Garcia

<http://lattes.cnpq.br/4060828192531818>

Doutor em Comunicação Social na linha de Tecnologias da Comunicação e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Comunicação Social na linha de Tecnologias da Comunicação e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisador de pós-doutorado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisador bolsista do programa de Pesquisa e Produtividade da Universidade Estácio de Sá (UNESA). Contato: yurigpk@hotmail.com

Thaís Inácio

<http://lattes.cnpq.br/1965207619435437>

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Integrante da Diretoria EDT/RJ (2020) e Montadora em <https://01010101.space/>. Contato: thaisirs42@gmail.com.