

**Anna Cavalcanti**

Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul – UFRGS  
E-mail:  
annacavalcanti@gmail.com

**Ruy Figueiredo**

Universidade Federal  
Fluminense – UFF  
E-mail:  
czr.campos@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob  
uma licença [Creative Commons  
Attribution 4.0 International  
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Copyright (©):**

Aos autores pertence o direito  
exclusivo de utilização ou  
reprodução

ISSN: 2175-8689

## O pesquisador contemporâneo de Vilém Flusser: contra o logocentrismo na Comunicação

*The contemporary researcher of Vilém  
Flusser:  
contra el logocentrismo en la Comunicación*

*El investigador contemporáneo de Vilém  
Flusser:  
contra el logocentrismo en la Comunicación*

Cavalcanti, A., & Figueiredo, R. O pesquisador contemporâneo  
de Vilém Flusser: contra o logocentrismo na Comunicação.  
Revista Eco-Pós, 26(3), 319–339.  
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i3.28007>

## RESUMO

Por mais que a arte e práticas artísticas tenham amplamente contaminado o modo de Vilém Flusser gestar suas reflexões epistemológicas, ainda é necessário aglutinar, articular e dialogizar como essa contaminação se deu, bem como recordar no que ela resultou como proposição metodológica, cruzando fronteiras que separam arte e ciência. Neste artigo, fazemos uma colagem de textos, experiências e reflexões flusserianas para reforçar a fibra e tessitura dos modelos de pesquisa baseados em arte propostos pelo filósofo para o campo de estudos de mídia e comunicação. Flusser apresentou um entendimento sobre o pesquisador contemporâneo que nos parece tão atual quanto ainda timidamente exercido. O artigo resulta em uma vazante que reafirma a possibilidade aberta pelo tcheco-brasileiro de se pesquisar, nos estudos de mídia e comunicação, a partir de métodos e práticas artísticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Pesquisa; Artes; Metodologia; Epistemologia.*

## ABSTRACT

As much as art and artistic practices have largely contaminated Vilém Flusser's way of gestating his epistemological reflections, it is still necessary to unite, articulate and dialogize how this contamination took place, as well as to recall what it resulted in as a methodological proposition, acting across borders that separate art and science. In this article, we make a collage of Flusserian texts, experiences and reflections with the aim of reinforcing the fiber and fabric of the art-based research models proposed by the philosopher for the field of media and communication studies. Flusser presented an understanding of the contemporary researcher that seems as current as it is still timidly exercised. The article results in an ebb that reaffirms the possibility opened by the Czech-Brazilian to research, in media and communication studies, from artistic methods and practices

**KEYWORDS:** *Research; Arts; Epistemology; Methodology.*

## RESUMEN

Si bien el arte y las prácticas artísticas han contaminado en gran medida la manera de gestar sus reflexiones epistemológicas de Vilém Flusser, aún es necesario unir, articular y dialogar cómo se produjo esa contaminación, así como recordar en qué resultó como propuesta metodológica, actuando más allá de las fronteras que separan el arte y la ciencia. En este artículo hacemos un collage de textos flusserianos, experiencias y reflexiones con el objetivo de reforzar la fibra y el tejido de los modelos de investigación basados en el arte propuestos por el filósofo para el campo de los estudios de medios y comunicación. Flusser presentó una comprensión del investigador contemporáneo que parece tan actual como todavía tímidamente ejercitada. El artículo resulta en un reflujo que reafirma la posibilidad abierta por el checo-brasileño a investigar, en estudios de medios y comunicación, desde métodos y prácticas artísticas.

**PALABRAS CLAVE:** *Investigación; Artes; Epistemología; Metodología.*

Submetido em 13 de fevereiro de 2023

Aceito em 30 de abril de 2023

## Introdução

Não há pensamento que não tenha sido articulado através de um gesto, nos disse Flusser (2014, p. 24) no início da década de 1990. Conforme uma elite passou a se expressar na programação de bancos de dados cibernéticos e instalações computacionais que estão estruturadas por meio de códigos que operam diferentemente do gesto de escrever (Flusser, 2014, p. 24), todos os nossos gestos têm passado por grandes mudanças, especialmente o gesto que o filósofo aponta como sendo o paradigma de todos os outros: o do método científico (Flusser, 2014, p. 147).

Flusser escreveu, então, sobre as possibilidades que se colocavam para que o gesto de pesquisar abrace a intersubjetividade em detrimento do distanciamento característico da objetividade científica, pautando-se na experiência vivida em diálogo e proximidade com as alteridades humanas e não humanas, ludicamente e ecologicamente<sup>1</sup>. Tais possibilidades, para ele, traziam consequências epistemológicas, éticas e estéticas direcionadas a um entendimento do mundo não mais como objeto de manipulação de sujeitos humanos, mas como nosso ambiente comum, “no qual e com o qual nos engajamos, e que nos engaja; e nós estamos começando a ver os seres humanos, incluindo sua manipulação de objetos, como uma pantomima do próprio ambiente” (Flusser, 2014, p. 155).

Por outro lado, o autor temia que essas possibilidades escapassem pelo apego científico ao objetivismo, como se pode constatar ao longo do seu livro *Pós-História* (2019), em capítulos como “Nossa saúde”, “Nossa comunicação”, “Nosso receio”, “Nossa imagem” e “Nosso jogo”. Hoje, aparentemente, vivemos em um ponto crucial desse temor, que envolve pensar sobre o quanto o gesto fundante do método científico, a separação entre sujeito e objeto, resiste às possibilidades dialógicas, relacionais e ambientais de saber e conhecer.

Foi no exercício dessas possibilidades que Flusser projetou sua concepção do que seria o pesquisador contemporâneo. Cremos aqui que ainda há uma carência de margem institucional, na Comunicação, para que esse projeto de pesquisador concebido por Vilém Flusser exerça e

---

<sup>1</sup> Fica bastante clara essa proposição em sua teoria geral dos gestos, se destacarmos, por exemplo, seu desenvolvimento sobre o gesto de se plantar uma árvore ou o gesto de jogar.

comunique o conhecimento conforme ele era vislumbrado pelo filósofo, para além de meios logocêntricos.

Essa figura, como veremos, borra as fronteiras entre prática artística e prática científica a favor da produção de um conhecimento que incorpora, no seu processo de gestação epistemológica, ações que são características da arte contemporânea, como a performance, a criação estética colaborativa, a espacialização através da instalação multimeios, a reflexão mediante imagens técnicas etc.

A partir de textos publicados na década de 1980 sobre a relação entre texto e imagem, de suas reflexões sobre suas colaborações com o artista Fred Forest e especialmente da sua última obra em vida, *Gestos* (2014b), nossa questão aqui é fibrar na Comunicação fundamentos sobre modelos flusserianos de pesquisa, fortalecendo as tessituras metodológicas entre Arte e Comunicação para que os pesquisadores do campo vislumbrem mais claramente as possibilidades de gestarem e apresentarem suas pesquisas não só a partir de uma orientação logocêntrica, favorecendo um conhecimento menos objetivo e mais intersubjetivo, flusserianamente dialógico.

Ao longo deste texto, assim, iremos procurar desenvolver de que forma Flusser ancorou-se sobre pontes entre a Arte e a Comunicação para projetar o que entendia como pesquisador contemporâneo. Para isso, fazemos uma colagem com suas proposições sobre o *gesto de pesquisar*, justapondo sua experiência como “curador” na Bienal de São Paulo de 1973, suas reflexões sobre a criação do vídeo *Gesto e Fenomenologia* e sua análise sobre o modelo germinal de pesquisa baseada em arte nos processos de criação de Fred Forest. Apesar de não se considerar formalmente um trabalhador do campo artístico, ao longo de toda sua vida, Flusser esteve imerso nesse meio, trabalhando com ou escrevendo sobre artistas e mantendo um vínculo estreito que, em diversos casos, tornou-se exercício de amizade e de viver.

## 1. Flusser e a Comunicação não logocêntrica

Em 1967, a partir do movimento de fundação do primeiro curso de Comunicação do Brasil, na Faculdade de Comunicação e Humanidades da Fundação Armando Alvares Penteado

(FAAP), Flusser propôs uma reflexão seminal sobre a disciplina de Teorias da Comunicação, a qual reservou para si mesmo ministrar. Pensando como a cadeira deveria ser abordada, o filósofo retirou um suposto caráter cientificista desse estudo em prol do que ele chamou de “engajamento em valores”. Para Flusser (2007, p. 206), sendo um “*Studium Generale*”, ou seja, um ponto de cruzamento de várias cadeiras, a Teoria da Comunicação deveria sintetizar e generalizar várias disciplinas, “visando superar o saber tecnocrático por um saber engajado no homem”.

Em busca de dar profundidade ao campo, Flusser (2007, p. 206) elaborou uma redefinição original para a disciplina, explicando que Teoria da Comunicação é um “metadiscurso de todas as comunicações humanas de maneira que a estrutura de tais comunicações se torne evidente, a fim de poder modificá-la”. Ao continuamente propor novos métodos e critérios para a constituição do campo, o entendimento sobre os *gestos* tornou-se fundamental nos seus estudos para compreender a interioridade da articulação humana, essencialmente no que diz respeito à forma de comunicar-se.

Em sua proposição acerca da disciplina, Flusser entendia que a Teoria da Comunicação funcionaria como uma interface do que ele chamou de Teoria Geral dos Gestos, percebendo que comunicar é um dos aspectos dessa unidade de interpretação mais ampla. Para o autor, fundar uma teoria geral dos gestos é necessário, pois é preciso encontrar um lugar “orgânico para a teoria da comunicação em tais estruturas novas” e, com isso, “reestruturar as universidades e demais instituições acadêmicas” (Flusser, 2014, p. 14). Interessado em circunscrever sua proposta, o filósofo explica que o “gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade” (Flusser, 2014, p. 16), mas que não permite necessariamente ao seu observador decifrar a liberdade que se exprime nele, pois o gesto pode revelar ou se velar para o outro. Gestos, além disso, podem consistir no movimento de partes do corpo humano ou no movimento de outros corpos (incluindo não humanos).

Em cada ensaio do seu último livro publicado em vida, Flusser observa gestos e, a partir de cada um deles, desenvolve discussões filosóficas. Aqui, nos debruçaremos com mais

especificidade sobre o gesto de pesquisar<sup>2</sup>, no qual o autor pensa, de forma preditora, a crise do fazer científico. Ao longo do percurso, entendemos que Flusser propõe o gesto como o grande diferencial da comunicação caracteristicamente humana.

Nesse entendimento se delineiam caminhos que nos permitem entender sua compreensão do gesto como um vetor resultante de forças que os aparatos projetam em nós. Numa ação em resposta, nós projetamos esses gestos em direção ao mundo, com a ação intencional de afetar o outro: de acordo com outra definição do próprio Flusser, “gestos são movimentos do corpo que expressam uma intenção” (Flusser, 1994, p. 8).

No entanto, os gestos e intenções de Flusser foram pouco compreendidos à época. Os aspectos negativos na experiência de seu engajamento na cadeira de Teoria da Comunicação se sobrepuseram aos positivos, especialmente pela situação cultural brasileira e pela conjuntura acadêmica na virada 1960/1970. Em *Bodenlos* (2007), Flusser declara sua “aversão pelo jogo de status em que estavam empenhados os colegas” e o desespero que sentia ao ver que a maioria dos seus alunos visava unicamente ao diploma e à carreira.

Dessa forma, pode-se perceber a importância que o autor dava à dimensão gestual do que seria teorizar a comunicação na era das imagens técnicas, reconhecendo, nas entrelinhas, o quanto os estudos e a pesquisa em Comunicação se perdem quando os cursos e os alunos se voltam de maneira restritiva a um profissionalismo tecnicista, pouco aderente às práticas teóricas experimentais que ele vislumbrava para o campo.

Assim, em consequência às condições adversas de ensino juntamente ao golpe militar em plena vigência, Flusser abandonou o seu pensamento idealizador em relação ao Brasil e acabou deixando o País, em 1971. Voltando para a Europa, o filósofo foi morar na Itália e, em seguida, viajou para França e Alemanha, onde encontrou melhores condições para o desenvolvimento dos seus jogos reflexivos:

---

<sup>2</sup> Optamos por trabalhar com a versão brasileira do texto, intitulada “O gesto de pesquisar”, escrita originalmente pelo próprio Flusser. Sabemos que o livro foi publicado inicialmente em alemão e conta já com diversas traduções, algumas feitas integralmente pelo próprio autor. Nancy Ann Roth, nas notas de tradução que introduzem a versão em inglês do *Gestos* (2014), aponta que “O gesto de escrever”, por exemplo, foi escrito em sete versões em, ao todo, quatro línguas. No caso de “O gesto de pesquisar”, tendo em vista outras traduções possíveis, como *El gesto de buscar* ou *The gesture of searching*, entendemos que o viés polissêmico interpretativo deve ser acionado para que se entenda a amplitude conceitual que o autor procurava atingir. Assim, optamos por essa escrita original de Flusser sabendo que outros sentidos devem emergir a partir dela, pois sua tradução baseava-se na transformação, e não na equivalência.

Foram vários os motivos de Flusser para deixar o Brasil, dentre os quais, destacam-se as condições desfavoráveis do ensino e a ditadura militar. Com o golpe militar de 1964, Flusser perdera seu sonho de que a cultura brasileira seria uma alternativa para a decadência ocidental. Também, cientificamente, perdeu a confiança num projeto de racionalidade neopositivista que ele seguiu inicialmente, e substituiu, como fio condutor da interpretação da realidade, a ciência pela arte (Hanke, 2004, p. 62).

Assim, o pensamento flusseriano estabeleceu para o campo comunicacional brasileiro, no encontro com desdobramentos teóricos recentes, uma possibilidade ainda a ser mais bem explorada em termos de experiência epistemológica e metodológica: de que as pesquisas incorporem uma diversidade de gestos de pensamento para além do gesto de escrever, em um jogo de tradução entre línguas e entre meios.

Flusser vislumbrava, então, como a tradução de gestos de um meio para outro é um ponto de gestação epistêmica (de texto para imagem, de imagem para ação corporal, de ação corporal para texto). Ele fazia isso, principalmente, a partir da produção de uma multiplicidade não teleológica de traduções de seus próprios textos, que jogavam com aproximações e distanciamentos, profundidades e superficialidades. Rainer Guldin (2010) explora bem essa teoria da tradução trabalhada por Flusser:

O jogo de tradução que salta daqui para ali entre os diferentes climas de cada língua particular é a maneira específica de Flusser aproximar-se das coisas. Escrever significa, portanto, denominar as coisas com as diferentes palavras que lhes correspondem em cada língua, de maneira que surja uma nova palavra densa a partir da adequação recíproca das palavras, ou seja, da congruência e incongruência entre elas (Guldin, 2010, p. 196).

Em Flusser, vemos que as contínuas traduções e retraduições operam como pontes de entendimento e superação das limitações impostas pelo alcance singular oferecido por uma única e determinada língua. Em cada atualização de uma tradução, o autor via uma oportunidade para reorganizar seus pensamentos, num processo de reformulação constante entre diversas línguas. No ensaio não publicado *Retradução enquanto método de trabalho* redigido em meados da década de 1970, na França, Flusser define o surgimento do próprio plurilinguismo como a superposição de camadas linguísticas sobre o núcleo do tcheco e do alemão, línguas que influenciaram fortemente a formação do seu pensamento, seu bilinguismo original.

Nesse sentido, Guldin (2010) argumenta que toda a obra de Flusser — até mesmo sua Teoria da Comunicação e da Mídia — pode ser compreendida como uma interminável e

complexa reflexão sobre o fenômeno da tradução. Dessa forma, em paralelo, a Comunicação sempre irá depender da mídia, como uma forma de linguagem específica. Essa descoberta, a qual Flusser levava para diversos âmbitos de sua pesquisa, apontava que todas as mídias possuem uma lógica própria.

Sendo assim, cada uma delas também traduz informações sobre a realidade de acordo com suas especificidades. Portanto, se mudamos a estrutura da mídia, mudamos também a forma de perceber nosso entorno. A teoria da tradução, em Flusser, apresenta-se igualmente como uma forma de romper com formas estruturantes do pensamento, as quais estão inscritas em cada língua, em cada mídia, e são muitas vezes pouco refletidas no movimento tradutor.

O gesto tradutor de Flusser, então, não se submetia a um caráter logocêntrico, relativo exclusivamente ao lócus de traduções idiomáticas, mas elaborava um movimento epistêmico em todas as outras dimensões do seu fazer pensar. O movimento de tradução, para o autor, dizia respeito também à tradução entre meios, como do vídeo para a escrita, do telefone para a televisão, da fotografia para a ação corporal etc. Assim, embora a fotografia seja o protótipo de tecnoimagem flusseriana, o autor irá aproximá-la ao filme e aos códigos superficiais tradicionais, como a pintura e o mosaico. Ainda que os temas sejam os mesmos em ambos os meios, o formato e o público-alvo são fundamentalmente distintos; dessa maneira, a comparação entre meios chama a atenção para a forma diferente de trabalhar um mesmo assunto, tendo em vista que se parte de pressupostos midiáticos distintos.

Nesse movimento de saltos entre meios, vemos reunidas a teoria da tradução e a teoria das mídias. Conforme explica Guldin (2010), isso significa um desdobramento em quatro tópicos: mudança de mídia, comparação entre mídias, mídia como instância de tradução e desenvolvimento histórico da mídia. Flusser utiliza o método da comparação múltipla entre mídias, tanto para desvelar de forma mais clara o específico de uma nova mídia, quanto para igualmente poder lançar luz a suas potencialidades encobertas.

Para ele, seus textos eram pré-textos (um jogo de pretexto) para imagens, como se pode notar em sua confiança em carta para a ex-aluna e colaboradora Maria Lília Leão:

Quanto ao título ‘ficção filosófica’: há muito tempo estou com a idéia de que o tratado filosófico (texto alfanumérico sobre) não mais se adequa à situação da cultura; de que os



filósofos acadêmicos são gente morta, e que a verdadeira filosofia atual é feita por gente como Fellini, os criadores de clips, ou os que sintetizam imagens. Mas como eu próprio sou prisioneiro do alfabeto, e como sou preso da vertigem filosófica, devo contentar-me em fazer textos que sejam pré-textos para imagens. A maneira de fazê-lo é escrever fábulas, por que o fabuloso é o limite do imaginável (Flusser *apud* Bernardo; Mendes, 2000, p. 18).

Ao dizer que a verdadeira filosofia atual é feita por pessoas como Fellini e criadores de clipe, chamando-os de sintetizadores de imagens, Flusser dá enlevo à arte como produtora da vertigem filosófica que o anima. Assim, as relações entre Arte e Comunicação, vislumbradas há décadas por ele, hoje devem ser vistas com mais atenção, conforme nos permitem pensar a pesquisa acadêmica a partir dos gestos não logocêntricos. Aqui, acredita-se que o campo da Comunicação deve reencontrar ou gerar protocolos e valorações para que os modelos flusserianos afetem a infraestrutura de suas instituições e os meios através dos quais o campo se reafirma como ciência, ainda bastante aquém de se aproximar da visão que Flusser projetava para o futuro da pesquisa em Comunicação.

Não com significância ignorável, o primeiro professor de Teoria de Comunicação no Brasil colocava que os modelos de teoria científica são modelos que se querem isentos de valores, mas são o valor da razão pura e, ao supervalorizarem-na, infra-humanizam seu cientista (Flusser, 1998, p. 173). Segundo o autor, objetividade, o distanciamento e precisão são ideais da ideologia burguesa, e não existe um suposto conhecimento absoluto o qual deveria ser buscado. Como alternativa, ele propõe a figura do “pesquisador contemporâneo”.

## 2. O pesquisador contemporâneo

Ao abordar o gesto de pesquisar, Vilém Flusser não poupa críticas aos enviesamentos embutidos no gesto de escrever, o qual ele julgava ser o gesto mais característico de expressão do pensamento científico e a forma oficial de representação do pensamento no Ocidente, “que inaugura a História e torna o seu sujeito universalizante o representante da sociedade que pensa por meio do que está escrito” (Flusser, 2014, p. 23). A objetificação exclusiva do conhecimento pela escrita é, para ele, mais um gesto em crise dessa sociedade e dos seus modos de fazer

pesquisa, uma crise que se instaura principalmente em relação ao que é conhecimento, afetando nossos gestos, inclusive o gesto de pesquisar:

Ao contrário, parece que os gestos dos pesquisadores em laboratórios, nas livrarias, nas salas de aula, são mais ou menos os mesmos que eram cem anos atrás, por mais que outros gestos, tais como o de dançar, sentar ou comer, estejam hoje estruturados diferentemente. A tese que quero apresentar aqui parte da alegação de que todos os nossos gestos (nossas ações e pensamentos) estão estruturados como pesquisa científica e que, se nossos gestos estão mudando, é porque o gesto de buscar está prestes a mudar (Flusser, 2014a, p. 147, tradução nossa).

Daí emerge a afirmação de Flusser da possibilidade de um “pesquisador contemporâneo” que, nas entrelinhas, revela-se um *feedback loop* do artista contemporâneo.

O pesquisador contemporâneo, o teórico contemporâneo, mede a proximidade do ambiente, não para observar sua forma nem para hipoteticamente a explicar. É para transformar as possibilidades de abordagem em liberdade. Mesmo em seu aspecto teórico, o gesto de pesquisar está novamente se tornando um gesto de viver (Flusser, 2014a, p. 157).

A arte contemporânea tem se relacionando com o pensamento vetorizado através de todo tipo de gesto e todo tipo de meio, estabelecendo fluxos e linhas de inflexão e reflexão, de múltiplos meios, nas escritas existentes em planos materiais ou em flutuantes discursos de desmaterialização de seus objetos. Quando Flusser se projeta como *pesquisador contemporâneo e teórico contemporâneo* (Flusser, 2014, p. 157), não é demasiado arriscado pensá-lo arqueologicamente como um artista pesquisador ou pesquisador-etc. para aproximá-lo de Ricardo Basbaum (2006), meio frustrado com o sistema das Artes e o sistema da Academia, mas insistente diante da consciência de sua relevância, validade e do valor de seu pensamento.

Pensa-se, aqui, nessa linha flusseriana, o pesquisador contemporâneo a partir da proximidade com o ambiente de sua pesquisa, como alguém reflexivo em torno de seus gestos, de suas respostas à densificação do universo das imagens técnicas e que rejeita o projeto tecnocrático de objetificação do mundo através do gesto fundante do método científico, insistindo nas possibilidades dialógicas, relacionais e ambientais que a projeção de conceitos possibilita. Fazer teoria não é um exame contemplativo de formas eternas, nem escrever um grupo de hipóteses coerentes, mas uma estratégia para estar vivo no mundo.

Destaque-se que, para Flusser, o pesquisador está envolto no ambiente no qual ele está materializado e pelo qual ele se interessa<sup>3</sup>. A realidade de um aspecto do ambiente se faz conforme o pesquisador se aproxima desse ambiente. Essa realidade é estabelecida como uma intensidade de interesse de onde a pesquisa como estrutura se ergue espontaneamente (Flusser, 2014, p. 156)<sup>4</sup>. Essa intensidade de interesse é proximidade contraposta ao distanciamento crítico; uma proximidade onde as noções de alteridade estão embutidas, pois o gesto de pesquisar não se desliga do gesto de viver que, por vez, não é possível sem o gesto de estar em busca dos outros.

Mas essa proximidade não é de modo algum “subjetiva”. O pesquisador contemporâneo não é sujeito solipsista querendo ascender acima do mundo. Os outros estão sempre no mundo com ele. Eles, também, medem seus ambientes pela proximidade. E conforme esses ambientes estão ligados aos meus ambientes, essas várias medições também afetam umas às outras mutuamente. Nós medimos juntos. Então a pesquisa se torna dialógica. A proximidade é uma dimensão intersubjetiva. Ela mede o ser que eu compartilho com os outros no mundo. Eu encontro os outros espontaneamente no curso de pesquisar o meu ambiente. Eles estão mais ou menos perto de mim, são mais ou menos interessantes. Eu devo aplicar a medida da proximidade nos outros. Mas se eu os encontro, então nós podemos medir juntos. Então o gesto de pesquisar novamente se torna o gesto de estar em busca do outro (Flusser, 2014a, p. 157, tradução nossa).<sup>5</sup>

Friccionar categorias de sujeito e objeto a partir de uma busca por alteridades radicais está como característica distintiva de suas proposições para definir o pesquisador contemporâneo, para quem práticas artísticas (criar, agir com o corpo inteiro e não apenas sentado, fazer curadoria, projetar) são objeto, meio e resultado da pesquisa, causando efeitos em termos materiais, estéticos, socioafetivos e discursivos.

<sup>3</sup> No original: “Suddenly it becomes clear that the researcher is embedded in an environment that interests (matters to) him”.

<sup>4</sup> No original: “There are aspects of the environment that interest him intensely and others that hardly touch him. The more an aspect of the environment interests the researcher, the more “real” it is for him. This intensity of interest, this “proximity,” becomes a measure of how real it is. And from this mass, the structure, the “mathesis” of his research arises spontaneously, providing a map for orientation”.

<sup>5</sup> No original: “But this proximity is by no means “subjective.” The contemporary researcher is no solipsistic subject wanting to rise above the world. Others are always in the world with him. They, too, measure their environments by proximity. And inasmuch as these environments are bound to mine, these various measurements, too, mutually affect one another. We measure together. So research becomes dialogic. Proximity is an intersubjective dimension. It measures the being I share with others in the world. I encounter others spontaneously in the course of researching my environment. They are more or less close to me, more or less interesting. I must apply the measure of proximity to others. But if I meet them, we can then measure together. So the gesture of searching once again becomes a gesture in search of others”.

O pesquisador contemporâneo, assim, opera sinteticamente várias camadas de significado de um fenômeno experienciado. Nessa circunstância, a arte torna-se um processo filosófico e existencial, mostrando que Flusser não atua dentro de um conforme padronizado do sistema artístico. O autor “usa a arte como subterfúgio, se apropria dela. A arte é um pretexto — uma ponte — que serve não só à própria arte, mas sobretudo ao questionamento do próprio saber: trata-se de um artifício para a elaboração do conhecimento” (Grossmann, 2000, p. 187).

Ensaando uma crítica infraestrutural ao conhecimento científico, Flusser aponta equivalência entre o conhecimento científico e as artes. Em sua crítica, o cientista tradicional seria um *infra-humano* (Flusser, 1998, p. 173). Ele enquadra tal cientista tradicional apontando como, para esse, Ciência e técnica, quando funcionam mesmo, não são humanas. Se elas funcionam, são infra-humanas: extraéticas, extrapolíticas, extraestéticas, resultando, para Flusser, em um conhecimento *anestético*.

Para que novos valores ético-políticos da sociedade sejam informados, Flusser acredita que os cientistas têm de ser artistas, e os artistas, cientistas; o cientista informando seu discurso pelas vivências e os fazeres artísticos pelas teorias científicas, fazendo que as faculdades científicas e as escolas de arte se confundam (Flusser, 1998, p. 175). Isso se faz possível conforme os cientistas se tornem mais conscientes do seu problema epistemológico, conforme tirem o véu que invisibiliza as estruturas de sua própria razão, em uma tomada de responsabilidade política sobre a técnica para irem contra uma tendência tecnocrática.

O engajamento em uma sociedade é um engajamento epistemológico e estético, ultrapassando a crise não só da ciência e da arte, mas também a crise das relações humanas e não humanas. Libertar a arte do seu gueto e fazer com que substitua a técnica — e libertar a ciência da sua crise epistemológica ao abri-la ao momento estético —, é também, e sobretudo, ir contra o perigo da tecnocracia e abrir campo para novas formas de atuar politicamente (Flusser, 1998, p. 174).

A partir dessa abordagem sobre o pesquisar, retomamos o princípio do primeiro curso de Teoria da Comunicação no Brasil: a comunicação como metadiscurso sobre si mesma. Se a comunicação hoje se faz em uma diversidade de meios, qual o sentido de que o metadiscurso feito sobre ela esteja carente de políticas institucionais de equiparação entre os da escrita linear

e os das imagens técnicas, em valor epistemológico? Quão decepcionante, vale especular, seria para Flusser pensar que os principais encontros e revistas de Comunicação do Brasil na década de 2020 são logocêntricos, ou que ensaios visuais, audiovisuais ou multimídia sejam escassos em seus periódicos?

Esses questionamentos não podem ser ignorados por muito tempo. De acordo com o contexto que Flusser percebeu ainda no seu germe, já nos encontramos em um outro ponto ainda mais adensado em relação às imagens técnicas e ainda mais tecnocrático em relação às crises ecológicas, biológicas, epistêmicas, estéticas e políticas que se apresentam para a sociedade na virada das décadas 2010-2020. Ainda na década de 1970 é possível encontrar exemplos exercidos e refletidos por Flusser que podem indicar caminhos os quais ainda temos tempo de seguir.

### 3. A arte para nos vermos melhor morrer

O espaço expositivo de arte como um laboratório, ou uma certa cientifização do espaço de arte simultânea a uma proposição de artificação do pensamento científico, colocou-se como um projeto no Brasil em 1971, com o engajamento de Flusser na XIII Bienal de São Paulo, que ocorreu em 1973.

O comunicólogo trabalhou na programação de um espaço expositivo onde a relação de pessoas atuantes tanto no sistema artístico quanto científico apresentaria um caminho de reformulação para uma Fundação Bienal em crise (Mendes, 2006, p. 3). Em meio à tecnocracia da ditadura militar brasileira e ao boicote da classe artística à Bienal promovido na edição de 1969<sup>6</sup>, Flusser acreditou que poderia em 1973 criar um espaço de exercício de pensamento estético anti-tecnocrático em uma instituição artística de relevância internacional. Vilém Flusser como curador é a faceta que Ricardo Mendes propõe observar, considerando que o filósofo participou da elaboração conceitual do projeto do segmento Arte e Comunicação da XIII

---

<sup>6</sup> Conhecida como a “Bienal do Boicote”, a 10ª Bienal de São Paulo ocorreu um ano após o AI-5 sob o boicote de 80% dos artistas nacionais convidados, consternados ou em solidariedade diante do recrudescimento da ditadura militar e da interferência governamental as instâncias administrativas e artísticas da Bienal.

Bienal paulista, bem como da articulação com os artistas, da estratégia operacional do evento e de sua estruturação temática (Mendes, 2006, p. 2).

Sem ser artista conceitual, tampouco artista ou um crítico de arte propriamente dito, Flusser esperava encontrar um espaço para realizar teorias sobre arte e comunicação. Nessa perspectiva, fez uma certa crítica institucional e talvez infraestrutural ao propor o espaço expositivo como um *laboratório mundial*. Sua proposta envolvia:

1) estudar um método de fazer participar o consumidor da programação das Bienais futuras, transformando-as de "exposições" (na realidade: "imposições"), em *diálogos* com *feedback*; 2) decidir provisoriamente se a meta da próxima Bienal é informar (apresentar máxima originalidade), ou comunicar (apresentar alguma originalidade em ambiente parcialmente redundante); 3) instituir um grupo de comunicólogos (inclusive sociólogos, psicólogos etc.) que acompanhem constantemente os trabalhos preparatórios e executivos das Bienais futuras" (Ramiro, 2007, n.p.).

Da lista de participantes originalmente proposta por Flusser<sup>7</sup> para o setor Arte e Comunicação, apenas permaneceram no projeto a obra *Mostrando São Paulo para São Paulo* de Eric Marshall McLuhan e novamente Fred Forest, que recebeu o prêmio internacional no evento, a despeito de ter sido detido para interrogatório devido a uma performance "viral" em via urbana.<sup>8</sup>

O início da década de 1970 parece ser marcante para que o filósofo começasse a vislumbrar a diluição das fronteiras entre arte e ciência como um caminho para se jogar com alternativas às crises da representação do pensamento científico, começando a pensar e a articular experiências curatoriais e videográficas na produção de seu conhecimento filosófico, utilizando-se de múltiplos meios contemporâneos como ferramentas epistemológicas para a projeção de conceitos.

<sup>7</sup> Em carta de 1972 (Mendes, 2006, p. 10), Flusser cita em sua proposta o desejo de convidar Horia Damian, Fred Forest, Joseph Cornet, McLuhan, Institut de L'Environment, Rodu Varia, Ritzi Iacobi, Bozo Bek e Instituto Nacional de Bellas Artes do México.

<sup>8</sup> Fred Forest apresentou uma série de ações provocadores visando criar espaços simbólicos de expressão popular livre tanto na rua, quanto nas mídias de massa, desafiando as regras da junta militar. Ele fez ligações telefônicas massivas usando linhas especialmente instaladas para o projeto, abriu espaços em branco em periódicos para que as pessoas tivessem um espaço para expressão individual, estabeleceu um "mini museu do consumismo" através de vídeos expostos na Bienal, e realizou uma manifestação pública (a causa da detenção) na qual os participantes carregavam cartazes sem nada escrito, em branco, uma performance que chamou de "A Cidade Invadida pelo Espaço em Branco".

Ressaltamos aqui, portanto, uma outra experiência dele na década de 1970 que nos parece esclarecedora sobre o que vislumbrava como interseção entre arte, comunicação e pesquisa. Começamos com a sua introdução em primeira pessoa: “Era uma tarde quente, 1974, ocasião em que Forest me visitava em Fontevrault, Touraine, onde eu começava a redigir uma fenomenologia dos gestos humanos” (Flusser, 2009, n.p.).

O chão de sua experiência de reflexão verbal sobre os gestos foi catalisada por gestos de suas mãos e de seu corpo afetados por uma dialógica presença da câmera de vídeo do artista franco-argelino no trabalho colaborativo *Gesto e Fenomenologia* (1974). “A câmera que Forest tinha em suas mãos seguia obrigatoriamente meus gestos por “gestos movimentos” correspondentes. Mas esses gestos obrigavam, por sua vez, meus próprios gestos a se modificarem, em resposta” (Flusser, 2009, n.p.).

Para Flusser, a dimensão dialógica dessa experiência se deu em numerosos níveis não inteiramente conscientes. Se no começo dos anos 2020 discutimos a validade do conhecimento artístico como meta-discurso sobre pesquisa com arte na Comunicação, em 1974 Flusser apontava as possibilidades de o conhecimento emergir na relação entre gesto, vídeo e corpo em um “meta-diálogo, talvez, em recuo infinito” (Flusser, 2009, n.p.).

Conforme relatado por Flusser, a câmera afetava pensamento e gesticulação, bem como a posterior visualização das imagens, gravadas na fita, provocava a discussão sobre a relação entre a fita e o tema dos gestos, tendo a própria materialidade da fita transformando o próprio tema da discussão.

Posteriormente, em uma conferência sobre fotografia em Arles, na França, Fred Forest apresentou a fita novamente no meio *exposição* e Flusser foi surpreendido com “um ponto de vista radicalmente novo” (Flusser, 2009, n.p.), ao estar pública a fita na especificidade do território de reflexão científica sobre fotografia e vídeo de um vilarejo francês. Ele aponta, aí que não só os meios utilizados para se pensar afetam o que resulta como conhecimento, mas também os lugares a partir dos quais se pensa. As materialidades, os lugares e os meios a partir dos quais se pensa revelam suas virtualidades enquanto são manipulados e o propósito inicial de uma teorização muda sob o impacto das novas virtualidades descobertas na tradução entre meios, línguas e lugares:

A câmera tornava-se, como que espontaneamente, uma ferramenta epistemológica, um instrumento para compreender. Mas este instrumento tinha um efeito direto sobre a "coisa a ser compreendida": sobre o meu discurso. Quando Forest sentia que seu esforço em compreender modificava minha explicação, seu propósito modificava-se mais uma vez. A partir deste momento, ele queria o diálogo comigo ao nível da fita. Mas o resultado desta ação era de uma ordem diferente de todos esses propósitos diversos. No contexto arlesiano, havia se tornado uma fita que provocava diálogos não previstos, com participantes imprevisíveis, em situações não previstas (Flusser, 2009).

Na pesquisa de base artística que surge do diálogo entre Flusser e Forest, o método conceitualmente definido pelo tcheco-brasileiro é caracterizado por consistir em uma participação ativa, por tornar mais opacas as fronteiras entre arte e técnica, reconhecendo que os instrumentos impõem uma atitude ativa sobre o observador, por sua própria estrutura e por sua função.

Os instrumentos podem dar vazante, portanto, a métodos transgressores que, uma vez descobertos, podem ser aplicados a fenômenos sociais os mais variados. Como explica Flusser (2009, n.p.), "Forest situa-se na fase de aprendizagem e eu duvido que ele tenha percebido todo o parâmetro de ação aberto por seu método". A análise que Flusser faz sobre a forma que Forest se utiliza do vídeo, enquanto uma ferramenta de participação ativa de fenômenos sociais, nos permite pensar que desse diálogo surge um apontamento claro de reflexão germinal sobre pesquisador contemporâneo de Comunicação no contexto de pensamento ecológico. A partir disso, Flusser aborda duas práticas do artista argelino.

Uma delas ocorreu como uma intervenção na materialidade das mídias, com a inserção de anúncios vazios em páginas de jornais franceses e internacionais, convidando as pessoas a tomarem espaço, remetendo um recorte com a intervenção resultante por correio como resposta ao artista, para que esse as ordenasse, estudasse e as expusesse.

Existia nesse engajamento também sua convicção de que o "artista" (se ele existe no presente) deve evitar duas armadilhas: ser recuperado pela mídia de massa ou ignorá-la e se tornar, assim, elitista. A saída para este dilema consistia, para Forest, em se amparar nas mídias de massa como se fosse um material e não um meio de comunicação. Agir *sobre* e não *na* mídia de massa. Havia também, nesse engajamento, a convicção de que é preciso "animar" as pessoas em torno de si para facilitar a expressão, pois que a civilização de massa abafa toda tendência criativa. Ele queria forçar as pessoas a se tornarem criativas (Flusser, 2009 [1973], n.p., grifo do autor).



A outra prática artística de Forest analisada por Flusser foi uma pesquisa sobre a situação de proletários idosos “mergulhados em um luxo e um lazer sem outro futuro que aquele da morte após viverem uma vida de pobreza e trabalho duro” (Flusser, 2009, n.p.). A equipe consistia em sociólogos, o artista e o comunicólogo. Através da inserção do instrumento videográfico e sua projeção na produção do cotidiano de um asilo, os idosos à beira da morte eram convocados a sair da passividade fazendo alguma coisa que desse novas significações às suas existências, entrando em um jogo de “metapropósitos”:

O efeito da projeção sobre os velhos era normal: eles se viam de fora, “alterificados”, e ficavam fascinados. Ele lhes explicava as manipulações elementares do equipamento e os convidava a utilizá-lo eles próprios, com sua ajuda. Grupos se formavam entre os velhos, e cada grupo realizava uma fita, uma espécie de filme (...) eles se tornavam atores, cantores, dançarinos, palhaços etc. Os diversos filmes eram a seguir projetados no curso de uma espécie de festival fílmico onde a competição era seguida de uma viva discussão, ao mesmo tempo das querelas senis. Forest gravava mais este evento em sua fita. No exemplo dessa ação, havia *diversos propósitos que se cruzavam de uma maneira complexa*. Inicialmente havia *propósitos sociológicos*: estudar uma dada situação social e utilizar *Forest como instrumento de investigação*. Havia *os propósitos dos velhos*: divertirem-se a fim de escapar um pouco do estupor cotidiano se apoiando na presença da equipe de animação. Havia *meu próprio propósito*: observar a ação de Forest em um contexto muito específico para poder *criticá-la*. E havia enfim *o propósito de Forest*: amparar-se da oportunidade oferecida para *realizar uma experiência*. O que é fascinante em tal engrenagem, complexa de propósitos, é o seguinte fato: todo propósito individual tinha a tendência de transformar os outros participantes em ferramentas, tendo em vista que se tomavam por “*metapropósito*”, mas o resultado era uma cooperação de todos, com todos: uma espécie de síntese de propósitos (Flusser, 2009, n.p, grifos do autor).

Desviar o olhar do passado e da morte iminente para o presente enquanto uma realidade é o que o artista e pesquisador argelino fez, para Flusser, podendo ser a experiência promovida entendida como uma miniatura que generaliza a sociedade ocidental atual, uma experiência de micropolítica — para pensarmos em termos mais em tendência recentemente. Da experiência, resultaram filmes grotescos “para que possamos melhor nos ver morrer” (Flusser, 2009, n.p.). Ler esse texto de 1974 no sombrio início da década de 2020 (marcada pela pandemia de SaRS-COV-2, fascismo e desinformação em redes sociais) é estarrecedor em sua atualidade.

Se associarmos essa experiência enquadrada pelo discurso flusseriano com a sua noção de uma *ciência relacional* enquanto “*oikos* para que se evite que os seres humanos sufoquem em seus próprios excrementos” (Flusser, 2015, p. 104), podemos entender sua crítica à ciência que

se fecha para o pensamento estético, perpetuando o campo como um sistema controlado, em vez de agir e reagir ecologicamente.

O pesquisador contemporâneo de Comunicação, diante desse cenário, “não é mais um sujeito encarando um objeto, mas um programador em um contexto de relacionamentos” (Flusser, 2015, p. 104), através de uma multiplicidade de meios como pontos de vista espelhados remetendo-se uns aos outros, atuando contra a programação tecnocrática que nos tirará de todos o chão, como ameaçou fazer e para muitos o fez em torno de 1945. “Um espaço labiríntico de reflexões refletoras e refletidas é uma ferramenta excelente para a compreensão intelectual, ética, estética e existencial de uma situação”, (Flusser, 2009, n.p.) destruindo pontos de vista estabelecidos e permitindo a escolha entre algo que se coloca sob múltiplas facetas.

### Considerações finais

Flusser, então, já operava com um saber da arte que ainda depois dos anos 2000, se pensarmos com Basbaum (2006), a universidade ainda não encontrou caminho para ramificar e deixar fluir, com seu funcionamento altamente tributário a de tradição basicamente cientificista do conhecimento, filtrada por cristalizações tecnocráticas e produtivistas (Basbaum, 2006). Talvez, se Flusser tivesse encontrado no Brasil o espaço que seu pensamento merecia, a figura do pesquisador contemporâneo nos entremeios entre arte e comunicação, por exemplo, ainda não soaria tão fresca quanto possa soar no campo da comunicação.

Mais brasileiro do que tcheco, em uma carta para um de seus colaboradores em 1973, Flusser confessa sua angústia por não ter no Brasil a importância e validade que ganhava na Europa, por se sentir sistematicamente diminuído em sua originalidade e relevância durante os 30 anos em que morou aqui, “na forma de marginalização, diminuição, crítica impertinente e academicismo (Flusser, 1973 *apud* Mendes, 2006, p. 9). Questionando a exigência do título de doutor para que um artista com experiência reconhecida ofereça um curso de pós-graduação em Artes, Basbaum (2006) aponta questões que poderiam atravessar o sentimento de frustração de Flusser diante da impossibilidade de, enquanto autodidata sem comprovação de titulação acadêmica, não poder seguir lecionando no ensino superior brasileiro:

o aparato universitário não abre mão de abrigar primeiramente aqueles reconhecidos pelo seu próprio processo de formação/formatação – é clara a resistência e a autoproteção sem as quais, enfim, a academia veria dissolver-se a constelação de valores científico-humanistas e seu pensamento da arte em termos não-artísticos que ainda a estruturam (sub-aparelho assistencialista de Estado). Seria interessante vislumbrar o espaço universitário sob uma contaminação de fazeres-saberes que gradualmente instalasse uma prática de valores decorrentes das formas de ação da arte contemporânea (Basbaum, 2006, p. 74).

No campo das Artes a questão é discutível e, ainda conforme Basbaum, o campo tem assistido nos últimos anos a “um radical aprimoramento desta área de pesquisa, a partir de consultores especialmente dedicados a delinear os traços próprios do campo junto a agências de fomento e avaliação universitária” (Basbaum, 2006, p. 74), tratando-se de um tema amplo e em processo de desenvolvimento. No campo da Comunicação o processo de desenvolvimento do tema é mais tímido e demanda ainda mais fibra.

Flusser certamente estava à frente dos estudos acadêmicos de então, mas isso não significou o firmamento de estratégias e metodologias que encontrassem ramificação nos campos em que atuou no Brasil. Parafraseando Basbaum (2006) para outro contexto, as “especificidades do campo” tendem se movimentar “na circularidade de suas dinâmicas isoladas autolegitimadoras, onde a avaliação se preocupa mais com a aferição de seus próprios mecanismos burocráticos do que com as dinâmicas que lhe escapam e buscam ressonância além de seus muros” (Basbaum, 2006).

Flusser fez pontes pouco lembradas entre prática artística e prática científica, em sua consideração engajada na Comunicação como uma ciência. Apesar de desilusões acumuladas, ele reafirmava que arte e pensamento poderiam coincidir pois, para o autor, não há pensamento que não seja gesto e conforme a arte também se ocupa a se fazer pensando com todo e qualquer gesto, enxergando-se mais criativamente como parte de uma ecologia em um sistema de relações habitantes do universo de adensamento das imagens técnicas e de pensamento computacional.

Buscamos, com o artigo, colaborar para a rememoração desses exercícios, experiências e projeções que apontaram para a figura do pesquisador contemporâneo como alguém que não poupa meios para fazer o conhecimento se gestar como resposta as crises ecológicas, científicas e políticas que vivenciamos e julgamos, nesse sentido, que a multiplicação de experiências nesse sentido é fundamental para que o campo comunicacional possa lançar respostas significativas e

que ressoem para além de seus muros na década que começamos, já no seu primeiro ano se demonstrando toda a força arrebatadora de existir em meio à tecnocracia e o jogo de ameaças biológicas entre a humanidade e o planeta.

### Referências bibliográficas

- BASBAUM, Ricardo. O artista como pesquisador. *Revista Concinnitas* [S.l.], v. 1, n. 9. 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Gestures*. Edição de Nancy Ann Roth. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2014a.
- FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume. 2014b.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: É Realizações, 2019.
- FLUSSER, Vilém. *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *Texto Imagem*. Instituto Cultural Francês. Napoli. 1984. Disponível em: <[www.flusserbrasil.com/art45.html](http://www.flusserbrasil.com/art45.html)>]. Acesso em: nov. 2019.
- FLUSSER, Vilém. Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente. *Cadernos Rioarte*, Ms., p. 6, 1986. Publicado em *Cadernos Rioarte*, ano II, n. 5, p. 64-68. Manuscrito Arquivo Flusser, Berlim.
- FLUSSER, Vilém. Fred Forest ou a destruição dos pontos de vista estabelecidos. Tradução de Sandra Rey. *ARS* (São Paulo) v. 7 n. 13, 2009.
- GULDIN, Rainer. *Pensar entre línguas: a teoria da tradução em Vilém Flusser*. Tradução de Murilo Jardelino e Clélia Barqueta. São Paulo: Annablume, 2010.
- GROSSMANN, Martin. Construindo Pontes: Flusser e a Arte. In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo (Ed.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 185-191.
- HANKE, Michael. A comunicologia segundo Vilém Flusser. *Galáxia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. , n. 7, p. 59-72, 2004.
- MENDES, R. Bienal de São Paulo 1973–Flusser como curador: uma experiência inconclusa. *Revista Ghrebh*, n. 1, mai. 2008.
- RAMIRO, Mario. Salto para um mundo cheio de deuses. *ABS* (São Paulo), v. 5, n. 10., 2007.

---

**Anna Cavalcanti** – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, bolsista CAPES). Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado no Departamento de Neuere deutsche Literatur da Westfälische Wilhelms-Universität Münster. E-mail: [annacavalcanti@gmail.com](mailto:annacavalcanti@gmail.com)

**Ruy Figueiredo** – Universidade Federal Fluminense – UFF

Artista-pesquisador. Doutor em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, bolsista CAPES). Atualmente realiza a pesquisa de pós-doutorado “Ao redor das infraestruturas: práticas artísticas e mudanças climáticas” no PPG Estudos Contemporâneos das Artes da UFF com financiamento FAPERJ/CNPq. Site: [www.ruycezarcampos.com](http://www.ruycezarcampos.com). E-mail: [czr.campos@gmail.com](mailto:czr.campos@gmail.com)