

Gabriela Reinaldo

A natureza de Vilém Flusser: experiências limites¹

Para iniciar esta fala, tomo de empréstimo duas vozes como epígrafes. A primeira diz: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza” (Rosa, 1979: 25). Na outra, temos: “escura como o inferno de Dante fechava-se a mata, e cada vez mais estreita e mais íngreme, a vereda nos levou por labirínticos meandros, a profundos abismos, por onde correm águas tumultuosas de riachos, e, ora aqui, ora ali, jazem blocos de rocha solta. Ao horror, que esta solidão agreste infundia na alma, acrescentava-se ainda a aflitiva perspectiva de um ataque de animais ferozes ou de índios inimigos que a nossa imaginação figurava em pavorosos quadros, com os mais lúgubres pressentimentos.” (Spix e Martius, 1981: 220, livro 1).

O primeiro trecho, como se pode perceber sem dificuldades pelo nome da personagem mencionada, Diadorim, está no romance *Grande sertão: veredas*. A segunda sequência foi escrita por Carl Friedrich Phillipp Von Martius e está no livro *Viagem pelo Brasil*, em que os naturalistas Martius e von Spix que aqui chegaram com a corte de Dona Leopoldina relatam suas experiências nas terras brasileiras nos anos de 1817 a 1820.

Mas o que essas vozes tão impregnadas de natureza – e de uma natureza exuberante e mística como o é a do sertão centro norte de Minas descrito por João Guimarães Rosa e a da mata Atlântica do tempo dos desbravadores bávaros do século XIX – têm a ver com um homem urbano, nascido na Praga dos anos 1920, que estudou em Londres e que morou boa parte de sua vida em São Paulo, residindo, depois de deixar o Brasil, na Itália, França e Alemanha?

A natureza, no *Grande sertão: veredas*, é um termo utilizado tanto para se falar do ambiente, conjunto de coisas do universo sertanejo, quanto para se referir à condição humana. Natureza como situação interior da essência de alguém: “Zé Bebelo tinha sua espécie de natureza – que servia ou atraía?” (Rosa, 1979:63), dizia o narrador; enquanto que Tião Passos tem natureza honrosa. Mas natureza, dentro ou fora, condição interior do homem ou ambiência, sempre muito instável: “a natureza da gente é muito segundas e sábados. Tem dia e tem noite, versáteis” (Rosa, 1979:139). Em outro momento, confessa: “natureza da gente, mal completada” (Rosa, 1979: 349). Este estado de impermanência, natureza de segundas e sábados, de trabalho e de descanso, “mal

¹ Apresentado no Simpósio *Flusser em Fluxo*, que aconteceu nos dias 24 e 25 de maio de 2012, na Universidade Federal do Ceará, UFC. Currículo da autora: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4737387Z5>

completada”, se comunica com o sentido de natureza como paisagem, que, por contiguidade, se desestabiliza. O sertão, mesmo sendo cuidadosamente descrito pelo autor com o rigor de um registro etnográfico, sertão inventariado em muitas cadernetas, ele também não é apenas paisagem, não é fora, mas “dentro da gente”, sertão que “está em toda parte”.

Rapidamente vale lembrar que *sertão* é uma palavra de etimologia incerta. Se para alguns viria de um vocábulo angolano, mulcetão, que se refere às terras entre terras ou terras distantes do mar, para outros é de deserto, desertão, que a palavra descende. Próximo do deserto, sertão se emparelha com *desertor*. *Desertanum* é o lugar impenetrável e desconhecido para onde vai o desertor. Lugar sertão é lugar incerto – em oposição ao *locus certus ou domicilium certus* – e é sempre longe, nunca onde se está. Como alerta Riobaldo, com sua fórmula “pão ou pães é questão de opiniões”, o sertão – faixa imprecisa de terra, demarcação subjetiva – está sempre mais além, onde está o outro: “O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão?” (Rosa, 1979: 9). Na carta de Pero Vaz de Caminha ele chama de sartaam uma faixa de terra extremamente vasta, que não se podia alcançar com a vista, mas apenas imaginar. Território do desconhecido, terra de deslocamentos, de errâncias em busca de melhores condições de sobrevivência, que vai permanecer sob o signo do inóspito, mesmo depois da colonização. Vazio simbólico, como espécie de do oco deixado pelo que não se permite conhecer pelo uso instrumental da razão².

No meio desse universo tão cheio de urgências, onde a sobrevivência obriga a um estado de vigília permanente contra a fome, contra as doenças e para se prevenir de bala e de mau olhado, é Diadorim que apresenta a natureza para Riobaldo. O herói do Grande sertão não a enxerga, pois está inteiramente imerso nela e não vê nada demais naquilo que ele mesmo chama de quisquilhas, muidez sem importância, como, por exemplo, a contemplação dos pássaros. “Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso” E completa: “Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar” (Rosa, 1979: 111). No *Grande sertão*, a personagem ambígua, diá, diabo, é também Deodora (Maria Deodorina da Fé Betancourt Marins), o dom de deus que guia Riobaldo. A natureza, espiritualizada e fonte de elevação para a alma, é para ser lida, pois reflete o criador. Há uma comunhão franciscana, especialmente ligada aos pássaros, no romance de Rosa.

² Sobre o tema, a bibliografia é vasta. Apoiada em Gustavo Barroso, que pesquisou a história do termo sertão, Walnice N. Galvão nega a ligação do mesmo com deserto no sentido de *secura* e esterilidade. Indicamos a leitura de *As formas do Falso*, de Walnice N. Galvão, e do artigo *O lugar dos sertões*, Gilberto Mendonça Teles.

Anjo é pássaro extraterreno

Sobre apreciação e pássaros, Flusser diz em *Natural: mente – vários acessos ao significado de Natureza*: “Para os nossos antepassados, o pássaro era o elo entre animal e anjo. Não é anjo ainda, porque sujeito à atração da Terra. É a mão ligada ao corpo da Terra por seu braço invisível”. E continua: “Anjo é pássaro extraterreno. [...] Anjo é ente que apreende, compreende, concebe e modifica ‘livremente’: espírito puro [...] O vôo do pássaro é seu modelo” (Flusser, 1979: 32). Contudo, já “não podemos mais vivenciar o seu voo [...] como um desejo impossível” (Flusser, 1979: 27). Isso porque, explica Flusser: “pássaros deixaram de ser aqueles entes que habitam o espaço entre nós e o céu, para se transformarem em entes que ocupam o espaço entre os nossos automóveis e nossos aviões de passeio” (Flusser, 1979: 27).

Ao confrontá-los com as máquinas, Flusser problematiza a relação com os pássaros num nível que não ocorre a Riobaldo ou a Diadorim. Se um queria pegar a espingarda e matar e o outro os via como objeto de admiração estético, “prazer de enfeite”, para Flusser, natureza e cultura dialogam de modo diferente a partir das mudanças nas técnicas. Hoje, quando uma criança olha para o céu é mais provável que ela diga “olha como esse passarinho se parece com um avião” do que o contrário. Assim como não é mais ao beija-flor que se assemelha o helicóptero ou a andorinha que parece ter servido de modelo para o caça, diz Flusser. A cultura se naturaliza – e este é um problema a ser enfrentado. O natural mente, diz a primeira edição escrita em português e publicada em 1979. Vertida para o alemão, a obra passa a ser chamar Vogelflug – que quer dizer algo como o voo do pássaro ou voando como pássaro.

Quando o natural mente

Mas o que é, então, natureza para Vilém Flusser? Em *Natural: mente – vários acessos ao significado de Natureza*, título e subtítulo, de saída, nos desestimulam a pensar que possamos encontrar uma resposta para essas questões. Se o natural mente e se os acessos são vários, o desnorteio passa a ser condição essencial nessa busca. Se o natural mente, que busquemos na ficção – onde as mentiras não apenas são possíveis, mas orientam as nossas verdades – as respostas. A natureza de Rosa, embora ele, como comentamos anteriormente, se destaque pelo zelo com a descrição precisa da flora e da fauna, é uma natureza de gabinete. Assim também como Spix e Martius, que elaboram as conjecturas do vivido recriando no papel – em desenhos e palavras – as imagens colhidas nas matas.

Também para falar das questões que lhe afetavam, Flusser recorre à metáforas tiradas da natureza. Ele escreve sobre a vaca (este sai no suplemento literário d'O Estado de São Paulo, em 1961, com o subtítulo “conto de Vilém Flusser” e é composto de modo a aglutinar uma sequência de 32 telegramas de noticiários de agências internacionais e que soa como crítica ao jornalismo que acumula informações sem interpretá-las) mas ele também escreve sobre os unicórnios, que julga indispensáveis à lógica e à teoria do conhecimento. E entre o ordinário, a vaca, e o fantasioso, os unicórnios, há o *Vampyrotheutis Infernalis*.

Descoberto por cientistas no início do século XX, essa lula vampira do inferno (é isso que quer dizer *vampyrotheutis infernalis*) vive entre 400 e 1.000 metros de profundidade oceânica. Mas o abismo que nos separa do *vampyrotheutis* é maior do que as funduras onde ele vive. E é maior ainda do que a distância que nos aparta dos unicórnios. Se saudamos os unicórnios como símbolos da pureza que o Imaginário prescreve como animais que só se deixam tocar pelas virgens mais belas e puras, pelo *vampyrotheutis*, contrariamente, sentimos asco. Se o primeiro se distancia de nós o quanto podem se distanciar as essências mais elevadas, o outro nos provoca repulsa. O nojo recapitula a filogênese, diz Flusser. Sentimos mais nojo dos vermes mais moles do que dos peixes e anfíbios e mais destes do que dos vertebrados de sangue quente e nessa sequência nos afeiçoamos, solidários, aos mamíferos. (Mas não é ao esmagar a barata – “uma barata tão velha que era imemorial” – e provar daquela experiência com os líquidos brancos que saem dentro dela que a personagem G.H. de Clarice Lispector, alquimicamente, experimenta uma revelação desnordeadora?)

Vivemos na terra; o *vampyrotheutis*, no fundo do mar. O ar que respiramos poderia esmagá-lo. Nosso sexo se separa da cabeça, enquanto que o *vampyrotheutis* é todo amor. Flusser diz que o corpo do *vampyrotheutis* se retorceu de forma côncava de modo a confundir boca e ânus num mesmo órgão, próximo ao cérebro. E quando boca e anus se cerebralizam, o “cérebro se sexualiza” (Flusser, 2011: 51). O coito ocupa grande parte de sua vida e é uma dança prolongada e pública. O *vampyrotheutis* tem três penis. Dois deles, ele utiliza para excitar a fêmea (pela boca, passando por dentes e língua) e para se introduzir dentro dela, enquanto que o terceiro serve para conhecer o mundo. Se conhecemos pelas nossas mãos, que esbarram no mundo que se força contra elas, fazendo-nos criar objetos e assim constituir cultura (essa ideia aparece em muitos momentos da obra de Flusser), mãos como “critério do conhecimento” (Flusser, 2011: 67), o *vampyrotheutis* conhece apaixonadamente, pois o faz pelo pênis e pela boca. Quem comanda a nossa cultura é o aparelho digestivo, ou seja, a superestrutura, enquanto que o comportamento do *vampyrotheutis* é determinado pelos órgãos sexuais. Nesta hora Flusser se pergunta: “como explicar tal anomalia a preponderância da digestão sobre o sexo?”. Para Flusser, nesse caso, a aberração somos nós, não os *vampyrotheutis*.

Se é infernalis é porque em tudo se opõe a nós. Se opõe e é igual. Somos iguais por termos assumido, nós e os vampyrotheutis, uma posição vertical no mundo. Somos iguais pois entre vampyrotheutis e homens há aqueles que praticam o canibalismo e o suicídio. E somos iguais na nossa alienação: “somos, os dois, seres alienados: nós alienados do chão, ele, alienado do céu.” (Flusser, 2011: 40). Não somos complementares. Somos opostos. Opostos como espelhos. O vampyrotheutis é infernalis e ri de nós. Esse riso que vem das profundezas nos convida a um fazer científico menos antropocêntrico. O vampyrotheutis é para Flusser o que é o sertão para Riobaldo ou o sartaam para Pero Vaz de Caminha e o que há de indizível nas matas brasileiras assombradas na visão dos naturalistas nórdicos que as comparam ao inferno de Dante.

E se as máquinas, no exemplo das andorinhas e beija-flores dado por Flusser para falar da essência mítica do voo, se converteram em modelos para o mundo, com as imagens digitais, abre-se espaço para o nascimento de um novo repertório imaginativo ligado às não coisas. Ao intangível universo do vampyrotheutis. Seu aspecto é fantasmático, incorpóreo. Secretamos suor, ele luz. Mas o vampyrotheutis não é apenas um pretexto de Flusser para falar do pós-humano. Ele é a própria poesia do escritor e exige de nós não o pensamento, mas a experiência estética.

Voltemos à tentativa de entender o que é a natureza para Vilém Flusser. Ainda em *O mundo codificado*, quando Flusser afirma que o objetivo da comunicação é nos fazer esquecer a falta de sentido que é a vida que ruma para a morte, gerando um sentimento de vazio e de solidão, ele culpa a natureza por essa sujeição: “somos condenados à morte, o mundo da natureza” (Flusser, 2007: 90). Sob a perspectiva da natureza, o homem é um animal solitário, que tem consciência de que vai morrer e de que, nessa hora, estará sozinho. É um animal solitário e ao mesmo tempo totalmente incapaz de viver na solidão. (Flusser, 2007: 91). A comunicação humana se dirige contra a natureza. Negativamente entrópica, uma vez que o homem se utiliza dela para organizar e armazenar informações, a comunicação humana é inatural e contranatural, diz ele.

Mas, é possível mesmo estabelecer o par natureza cultura como entropia e neguentropia, dado e construído? Em *Natural:mente*, em *O Mundo Codificado* e em sua *Fenomenologia do Brasileiro*, apenas para mencionar obras em que Flusser se debruça mais sistematicamente sobre essas questões, ele alerta para o perigo das falsas oposições. Em *Natural:mente*, ele diz que o estabelecimento do que é natural e do que é artificial já não se sustenta hoje. Flusser suspeita que a distinção ontológica proposta não devesse ser entre natureza e cultura, mas entre experiências determinantes e experiências libertadoras. É nessa zona fronteira, de entremeio, que seu pensamento se move.

Segundo Flusser (1998), a relação cultura e natureza esconde as raízes de uma crise da História e do historicismo. Se, dissermos que natureza é o conjunto de coisas em que não está presente o projeto humano em oposição à cultura como aquilo que põe em evidência o homem,

criaremos impasses ao apontar o natural no ambiente que nos cerca. Por outro lado, se definirmos natureza como conjunto de dados e cultura como conjunto de feitos, teremos que dizer o que chamamos de História. Se História é a transformação do dado no feito, chegaremos à conclusão de que a cultura de uma geração é natureza para a geração seguinte.

Natural:mente foi escrito em parte na beira do Loire. A natureza é europeia. Nas últimas páginas do livro, Flusser se questiona se a obra seria a mesma caso essa escrita tivesse acontecido no Brasil. Na Europa, entende o autor, a natureza é “acessível”, enquanto que no Brasil ela é inimiga, ou para usar um termo de Flusser: madrasta. Não nos constituímos como filhos, não há a Gaia ou a Magna Mater exuberante e dadivosa. Flusser afirma que a perfídia da natureza tem conseqüências profundas na mentalidade do brasileiro. Dizer que há um berço esplêndido que nos acolhe e embala e que nos nossos prados têm mais flores é conseqüência de um romantismo decadente, de um ufanismo pernicioso, afirma em *Fenomenologia do brasileiro*. Se escrito no Brasil, os ensaios de *Natural:mente* não seriam sobre a natureza, mas contra a natureza, diz ele. A diferença não se explica apenas pela geografia e história. É mais profunda e tem a ver com “climas existenciais diferentes” (Flusser, 1979: 145). O europeu tende a refugiar-se na natureza para escapar das ameaças da cultura. O brasileiro tende a se acumular em centros superpovoados para fugir da natureza, que é ameaçadora. Flusser refere-se aos prédios altos ao lado de terrenos baldios, aos clubes de campo superlotados e às aglomerações na praia mesmo quando há tantas faixas de areia disponível. O europeu se sente ameaçado pelo seu igual – e, por isso, o seu engajamento é nas lutas para modificar a realidade. O brasileiro, por seu lado, engaja-se contra a natureza. Fazer, para o brasileiro, significa “domar a natureza”. No Nordeste e também no Norte do Brasil, quando alguém diz que vai “beneficiar o campo” ou “beneficiar uma área, um terreno” significa exatamente acabar com o que há de flora e de fauna. Outra expressão que denuncia essa relação de algo que deve ser evitado, e que é muito comum, por exemplo, no Ceará é “rebolar no mato”. Ao contrário do que pode nos sugerir, rebolar no mato não tem nenhum apelo ritualístico ou erótico de uma dança no meio do mato. Rebolar no mato é jogar algo no lixo.

Madrasta, perfidiosa, feia, monótona, tediosa, desumana, são termos usados pelo autor para se referir à natureza no Brasil. O brasileiro não a vivencia como paisagem, nem como local de contemplação. “Não conhece, mesmo o mais culto, o nome das plantas ou animais, não coleciona (flores, cogumelos, borboletas)” (Flusser, 1998: 64). Quando li tudo isso pela primeira vez fiquei muito irritada. Mas aí, imediatamente apareceu uma “vozinha” galhofeira que falava lá do fundo de espécie de reserva de inconsciente literário: “nunca tivemos coleções de velhos vegetais” – e pelo tom parecia e essa vozinha dizia isso se jactando e se rindo (de Flusser? da minha irritação?). Era o Oswald, em seu Manifesto Antropofágico, e o tom assumido por ele era radicalmente contrário ao de Flusser. Lembrando o trecho “Foi porque nunca tivemos

gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil” (Andrade: 1995:47, grifos nossos). O tom de Oswald é de louvor. Ele é insolente, arredio e se ufana de nunca termos transformado a natureza em objeto a ser colecionado.

A imitatio diaboli

Mas, voltando ao Flusser, não precisamos concordar com o que ele diz a respeito da atitude dos brasileiros em relação à natureza. Acho que a maioria de nós, aqui nesta sala, tem vários motivos para contestar algumas de suas afirmações. Mas eu gostaria de insistir nessa indisposição de Flusser, nesse seu ressentimento ranzinza e pronunciadamente ácido, para discutir aspectos da natureza que estão nos escritos de Von Martius e no *Grande sertão: veredas*. Voltemos ao infernalis.

Segundo Giulio Carlo Argan, do ponto de vista dos estudos estéticos, podemos dizer que a natureza, como paisagem, foi observada de forma mais sistemática no século XVIII por meio de dois pressupostos diferentes. No Iluminismo, a natureza deixa de ser percebida como ordem ou revelação divina para ser compreendida como ambiente da existência humana. Não é mais fonte de todo saber, mas objeto de pesquisa cognitiva. Essa poética da paisagem, como defendia, antes de Argan, já Edmund Burke, pode ser percebida tanto no contexto do pitoresco, quanto no do sublime. O Pitoresco definiria a pintura de Claude Lorrain e Nicolas Poussin, artistas franceses que viveram em Roma no século XVII, enquanto que o barroco do napolitano Salvator Rosa era classificado como sublime por Burke. A expressão “alla pittoresca” é utilizada por Vasari para indicar uma paisagem que se assemelha a uma pintura. E se o sublime refere-se aos aspectos grandiosos e hostis da natureza, no pitoresco a natureza é acolhedora, agradável, contornada por calculados elementos assimétricos que têm sua expressão mais exemplar na arquitetura dos jardins ingleses.

Não é difícil percebermos que a natureza do Liso do Sussuarão do *Grande sertão: veredas*, a natureza descrita na citação de Martius lida no começo dessa fala – quando ele fala de solidão selvagem, ermo pavoroso, inferno de Dante – ou a natureza abissal do vampyrotheutis estão mais próximas do sublime kantiano do que da arte da jardinagem.

No *Grande sertão: veredas*, há um *nonada*, uma negação do sertão do mesmo modo que se nega o diabo. “Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo...” (Rosa, 1979:9). O sertão aquele lugar onde “Deus mesmo, quando vier, que venha armado” (Rosa: 1979:19). No romance roseano, o Liso do Sussuarão, extremo oeste de uma região extensa que compõe a margem esquerda do São Francisco, na

travessia encabeçada por Medeiro Vaz, se caracteriza pela pobreza cáustica de fauna e de flora. Na narração de Riobaldo: “Os urubus em vasto espaceavam. [...] Acabava o grameal, naquelas paragens pardas. [...] o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo. [...] Achante, pois, se estava naquela coisa – taperão de tudo, fofo ocado, arreverso. Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. [...] O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. [...] E fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente” (Rosa, 1979: 39). Para além do Liso (liso como ermo, descampado inabitável, superfície em que o sol faísca e fere, liso que é o que não se pode agarrar), mora o Hermógenes, que é a personificação do mal na obra, assim como para além das profundezas abissais, naturalmente intransponíveis, mora o vampyrotheutis.

Deserto e mar como iguais. Lawrence da Arábia e Melville. Imensidão hostil, deslimites, violência, terror, dor e perigo, força devastadora e irracionalidade.

Mas é assim que o vampyrotheutis percebe sua morada?

O ambiente do vampyrotheutis é um espetáculo de som e luz. Nas palavras de Flusser: “O chão está recoberto de minerais vermelhos, brancos e roxos. Há dunas de areia azul e amarela. Em toda a parte estão espalhadas pérolas brilhantes de vidro, restos de meteoritos fundidos. A paisagem está recoberta de florestas, de prados e de campos de animais semelhantes a plantas, que se balançam ao sabor das correntezas que emitem luzes multicolores, e que se movem ritmicamente como leques [...] um jardim sussurra, brilha e dança. É um jardim que está lá para que o Vampyrotheutis goze.” (Flusser, 2011: 64)

Sobre a nossa visão desse paraíso, diz Flusser: “...vemos um buraco preto e frio, sob pressão achatadora, e repleto de temor e tremor, habitado por seres viscosos e repugnantes que se entredevoram com alicates e dentes. Vemos o inferno.” (Flusser, 2011: 65).

O abismo do vampyrotheutis, assim como o Liso do Sussuarão ou o inferno dantesco são modelos de que não podemos nos acercar. Horripilantes, são a antiutopia. “A imitatio diaboli não nos é possível” diz Flusser (2011: 52). Mas o que o encontro com esse outro pode nos oferecer?

O inferno bendito

O vampyrotheutis é o senhor das profundezas abissais. O que nos soa como inferno, para ele é o paraíso. Flusser nos convida a uma catábase ao reino do incompreendido, ao caos, ao *bodenlos*, como experiência epistemológica. É preciso avançar rumo ao inabitual e ao inabitável, lá onde as noções de natureza e cultura, tártaro e paraíso, caos e cosmos, ruído e harmonia, fauna e flora (peixes se parecendo com plantas) se confundem por que há, nesse inferno, o Benthos. E aqui recorro às possibilidades semânticas desse vocábulo. Bentos é o abençoado, o bendito. Mas este

significante tem um significado muito específico para a biologia. A zona bentônica, se lembrarmos das nossas lições de biologia do segundo grau, é aquela região do ambiente marinho que está no soalho, no terceiro andar dos oceanos onde se depositam todos os restos, os cadáveres de peixes e plantas. Lá, onde muitos só veem um cemitério de resíduos, existe a mais rica matéria fertilizante; lá, onde pensamos em fim e em morte, se encontra o útero de toda vida marinha; lá, onde se alude à falta de sentido, há o sentido embrionário.

Minha fala é uma tentativa de entender o conceito de natureza de Vilém Flusser. Não sei se cheguei lá. E não sei se há um lá. Flusser dizia que o interessante no ensaio não é o resultado, a hipótese confirmada ou refutada (cf. Flusser, 1979: 138). O interessante é o que se mostra ao longo da experiência empreendida. Como dizia Guimarães Rosa: “natureza da gente não cabe em nenhuma certeza”.

Bibliografia

- Andrade, Oswald (1995). *A utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo.
- Argan, Giulio Carlo (2010). *A arte moderna na Europa – de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Burke, Edmund (1998). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford UK.
- Caminha, Pero Vaz de. In Castro, Silvio (2003). *A carta de Pero Vaz de Caminha*. LP&M.
- Flusser, Vilém (1998). *Fenomenologia do brasileiro – em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.
- Flusser, Vilém (1979). *Natural: mente – vários acessos ao significado de Natureza*. São Paulo: Duas Cidades.
- Flusser, Vilém (2007). *O mundo codificado – por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify.
- Flusser, Vilém e Louis Bec (2011). *Vampyrotheutis infernalis*. São Paulo: Annablume.
- Galvão, Walnice (1986). *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva.
- Kant, Immanuel (2012). *Crítica da Faculdade do Juízo*. São Paulo: Forense Universitária.
- Lispector, Clarice (1998). *A Paixão segundo G.H. Rocco*.
- Martius, C.F.P Von. & Johann Baptiste von Spix (1981). *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo1. 3 vols.
- Rosa, João Guimarães (1979). *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- Teles, Gilberto Mendonça (2002). O lu(g)ar dos sertões. In: Fernandes, Rinaldo. *O Clarim e a or ação: cem a nos de Os sertões*. São Paulo: Geração Editorial.