

O ESPANTO E O TÉDIO ASTONISHMENT AND BOREDOM

Norval Baitello Junior¹ e Nádia Lebedev²

Resumo: *As categorias de espanto e tédio aparecem com frequência na obra de Vilém Flusser. Aplicando-as aos artefatos da comunicação e aos ambientes da cultura, o pensador dialoga com algumas idéias seminais da filosofia ocidental, que se apresentam como operacionais para uma Teoria da Mídia não funcionalista. Dentre tais conceitos estão a noção de técnica para Heidegger e flâneur para Baudelaire/Benjamin. O par antitético proposto pelo autor se projeta na cultura sob distintas formas: coisas, instrumentos, técnica, flâneur, convalescentes e crianças.*

Palavras-Chave: *Espanto 1. Tédio 2. Vilém Flusser3.*

Abstract: *The categories of astonishment and boredom appear frequently in Vilém Flusser's work. Applying them to the artifacts of communication and cultural environments, the thinker dialogues with some seminal ideas of Western philosophy; which are presented as being fruitful for a non functionalist Media Theory. Among these concepts are the notion of technics for Heidegger and flâneur for Baudelaire / Benjamin. The antithetical pair proposed by the author projects itself in different forms: things, tools, technical, flâneur, convalescents and children.*

Keywords: *Astonishment1. Boredom 2. Vilém Flusser3.*

Nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real. Clément Rosset

Pois questionar é a piedade do pensamento. Heidegger

1. Brincar de Suicídio

Num curto texto intitulado *Em louvor do espanto* (2002), Flusser começa sua reflexão recuperando Camus em *O Mito de Sísifo*, com uma pergunta que considera exemplar da “situação existencial atual”: Por que não me mato? Para o pensador, tal frase denota um desapontamento irrestrito com vida: “Pressupõe essa formulação uma desilusão total com todos os valores e uma indolência vital e intelectual que transforma o suicídio em única obra

¹ Professor Titular da PUC SP, bolsista Pq do CNPq, norvalbaitello@pucsp.br.

² Professora Fapcom, doutoranda do PEPG COS PUC SP e bolsista do CNPq, nadialebedev@gmail.com

que possivelmente valha a pena.” (FLUSSER, 2002, p.91). A fim de explicar seu diagnóstico Flusser recorre ao que chama de “homem primordial”, o ser mítico ancestral da espécie, aquele que vivia no medo, pois não conhecia nada a sua volta, e alega que a situação deste ser é uma situação espantosa:

Está ele jogado no meio de coisas que sobre ele se precipitam para esmagá-lo. Surgem as coisas, uma após a outra ou em grupos, da penumbra que forma o horizonte da situação, e invadem, ameaçadoras, a clareira a qual o homem primordial habita. As coisas advêm das sombras e cada uma é uma aventura assombrosa, seja ela uma fera ou um trovão, uma árvore ou outro homem. Diante de toda coisa que advêm o homem primordial treme, espantado, porque toda coisa é nova. (FLUSSER, 2002, p.91)

Logo por não conhecer, a grande questão desse homem primordial era “como sobreviver?”. Porém tal questionamento fica cada vez mais distante à medida que a ciência ocidental se desenvolve juntamente com o instrumental e o técnico: “A nossa situação como seres *blasés* e como geração tardia é outra. Nada nos espanta porque nada é novo.” (FLUSSER, 2002, p.92). Não mais estamos à mercê de coisas que não conhecemos, mas de instrumentos que nós mesmos criamos. A atitude perante o mundo é de *déjà vu*, como o próprio pensador afirma: “Os instrumentos não nos advêm da penumbra misteriosa, não são venturosos. Pelo contrário, estão aqui, diante da nossa mão para servir-nos.” (FLUSSER, 2002, p.92). Mas por que os instrumentos são desprovidos de mistério? Neste ponto Flusser parece dialogar com Heidegger, como será elucidado mais abaixo.

O ato do suicídio se apresenta muito mais próximo do tédio, por perda de interesse pelo mundo, pelas coisas e pela vida. A ausência de espanto se aproxima do tédio e de um cansaço da vida e perda de esperança em suas surpresas. Em sua “autobiografia filosófica”, intitulada por ele em alemão com o adjetivo/advérbio “bodenlos” (literalmente “sem chão”) e, também por ele batizada em português com o sugestivo “Atestado de falta de fundamento”, Flusser dedica um capítulo inteiro ao tema do suicídio (“Jogo com o suicídio e com o oriente”), no qual aparece novamente a antítese tédio-espanto, travestida aqui em suicídio-oriente. A busca de espanto é focada no interesse pelo budismo e pelo pensamento oriental (ao qual se refere em outros ensaios, mas que está também presente nos seus cursos, ainda inéditos). A questão da técnica como motivo de espanto ou de tédio, já está presente em sua obra brasileira (décadas de 50 a 70), em suas primeiras publicações em livro aqui no Brasil, a exemplo de *Da religiosidade*, no qual já está desenhado com todos os seus traços o conceito de funcionário, possivelmente a materialização mais acabada do tédio trazido pelos

aparelhos/aparatos. Vejamos nas palavras do primeiro Flusser, em “Em louvor ao espanto”, capítulo 9 de Da religiosidade:

A filosofia existencial, filha do tédio e neta do espanto. Procura descobrir, pela reflexão, a diferença ontológica entre o mundo das coisas e o mundo dos instrumentos. Heidegger diz que as coisas são nossa condição, e os instrumentos nossas testemunhas. Trata-se de um pensamento informado pela língua alemã e dificilmente pensável em português. “Coisas” em alemão são “Dinge” e condição é “Bedingung”. “Instrumentos em alemão são “Zeug” e testemunhas são “Zeugen”. Embora não seja possível traduzir a análise heideggeriana, é possível aproveitar-se dela para pensamentos portugueses independentes. É claro que a qualidade de ser das coisas é diferentes da qualidade de ser dos instrumentos. As coisas surgem do fundo escuro do nada, são coisas justamente por não serem nada. (...) As coisas são os meteoros do nada que se precipitam sobre o campo gravitacional da existência para realizar-se. São os mensageiros (*angeloi*) do nada, (...). O instrumento é a coisa domesticada. É uma coisa apreendida, compreendida e ultrapassada pelo homem, uma coisa descoisificada. (FLUSSER, 2002, p.93)

Portanto, estar imerso em instrumentos/aparelhos é se voltar para o tédio da previsibilidade dos programas, a alma da técnica para Flusser.

2. As máquinas e a dissolução do espanto

Em uma cena específica do filme *Matrix Reloaded* (2003), que pouco reverbera na narrativa da trilogia: o diálogo entre a personagem principal Neo e o Conselheiro Hamann, travado no andar das máquinas da cidade de Zion, exemplifica bem a ignorância e do desinteresse (tédio) dos “funcionários” em relação ao programa da técnica. Zion é o espaço no qual as máquinas responsáveis pelo funcionamento estrutural da cidade se localizam (fornecimento de água, luz, esgoto, aquecimento, etc.). Lá o Conselheiro diz que, apesar de não compreender o funcionamento daquelas máquinas – o que é comum a praticamente todos os homens, afirma; ninguém se importa com elas, até pararem de funcionar –, gosta de observá-las, pois elas lembram-no que sua sobrevivência depende do seu funcionamento eficiente. E ainda observa: depende dessas máquinas enquanto outras máquinas tentam matá-lo – premissa principal do filme, as máquinas que se voltam contra um grupo de homens que formam uma resistência. Neo, por sua vez, afirma que sob as máquinas de Zion eles têm o controle, podem desligá-las e destruí-las quando quiserem e ironicamente Hamann contra argumenta que controle para Neo é isso, poder de destruir, entretanto, se o fizessem, como ficariam sem água, esgoto, luz, aquecimento...?

Em diversas obras das culturas literárias e cinematográficas no decorrer do século XX, os mesmos questionamentos emergem. Nisso, tal diálogo nada traz de novo, mas a cena

é eficiente na sua exposição e conversa bem com o ensaio heideggeriano, que tão pouco se preocupa com o funcionamento da técnica, mas sim com sua essência, com tudo que há de comum em tudo que é técnico e, invariavelmente, o ser humano é um desses aspectos. Para o filósofo alemão “(...) o homem da idade técnica vê-se desafiado, de forma especialmente incisiva, a comprometer-se como o desencobrimento.” (HEIDEGGER, 2006, p.24). Esse desencobrimento faz parte do método fenomenológico e como Heidegger mesmo afirma, domina a técnica moderna já que esta:

(...) possui, como característica, o pôr, no sentido de explorar. Esta exploração se dá e acontece num múltiplo movimento: a energia escondida na natureza é extraída, o extraído vê-se transformado, o transformado, estocado, o estocado, distribuído, o distribuído, reprocessado. Extrair, transformar, estocar, distribuir, reprocessar são todos modos de desencobrimento. (HEIDEGGER, 2006, p.20)

E quem realiza essa exploração? Nas palavras do próprio pensador “evidentemente, o homem.” (HEIDEGGER, 2006, p.21). Assim, pela técnica não passa apenas a eficiência e funcionalidade da maquinaria, trata-se também da existência humana, a essência da técnica e a essência do homem se comunicam. Se tal associação parece possível, falar de comunicação será inevitável; e pensar a comunicação humana é pensar o profundo do homem, como bem coloca Flusser:

A comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. Sob a perspectiva da “natureza”, o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. Cada um tende morrer sozinho por si mesmo. E, potencialmente, cada hora é hora da morte. Sem dúvida não é possível viver com esse conhecimento da solidão fundamental e sem sentido. A comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte, e também a morte daqueles que amamos. (FLUSSER, 2007, p.90)

Talvez a comunicação humana também teça o véu da própria técnica. No entanto, como bem coloca Trivinho (2001) a técnica e a tecnologia se transformaram em “*objetos de culto diário*” o que impede qualquer reflexão sobre nossa relação com a técnica, afinal ela simplesmente é, dando ensejo para o tédio. Mesmo porque um objeto de culto já está dado e a técnica – salvo raras exceções – é tratada como dada, privada de qualquer reflexão aprofundada, o que nos torna reféns dela. E reféns com a ilusão de domínio, tal qual o personagem Neo que fragilmente se coloca ao crer ser capaz de dominar as máquinas que pode desligar. Ou ainda, é o que torna a técnica tediosa, desprovida de espanto, como bem explica Flusser:

(...) instrumentos são, prolongamentos e projeções do nosso próprio eu. As máquinas são nossos braços prolongados, os veículos nossas pernas prolongadas, e o mundo em geral é uma projeção do nosso eu sobre a superfície calma e abismal do nada. As feras que ainda aparecem são cachorros projetados por nós para guardar nossas casas. Os trovões que ainda trovejam são movimentos do ar projetados por nós para carregar nossos aviões em seu voo fútil. As árvores que ainda brotam são matéria-prima projetada por nós para ser transformada em instrumento. E o “outro” que compartilha conosco esse mundo instrumental é, ele próprio, instrumento, sendo fornecedor ou consumidor, parceiro ou concorrente. (FLUSSER, 2002, p.90)

Fugir do tédio nos estudos da comunicação passa por olhar com profundidade a própria técnica, que tanto pauta recentes pesquisas. Esse olhar profundo necessita de espanto— eis a aproximação com Flusser. Para pensar esse espanto, a fim de chegar a uma essência da técnica – mesmo sabendo que essa seja impossível de ser contornada, delimitada, pinçada; porém a busca é fundamentalmente filosófica, e porque não científica, já que tem por “resultado” questionamentos críticos. Neste ponto, Heidegger recorre a Aristóteles e suas quatro causas.

Para Aristóteles (2012) existem quatro causas que na leitura de Heidegger são um caminho para explicar a essência da técnica: a causa *materialis*, o material, a matéria da qual os objetos são compostos, esta advinda da natureza; a causa *formalis*, a forma, a figura na qual a matéria, o material se insere, tomando formato, forma essa que pode já estar dada se não houver manipulação, ou ser criada caso haja trabalho sob ela; causa *finalis*, o fim, o propósito determinante daquela matéria em tal formato e todo o agregado simbólico cultural implicado nesse propósito; e a causa *efficiens*, o sujeito manipulador dessa matéria na ambiência na qual a matéria é manipulada. Heidegger retoma o grego no exemplo do cálice de prata. Neste, já podemos observar claramente a tríade homem-natureza-técnica. A prata é o material retirado da natureza, o cálice a forma na qual a prata é manipulada, o fim é o culto de sacrifício realizado com tal cálice, e o *efficiens*, que como o próprio estudioso atenta, nada tem a ver com eficiência ou eficácia, diz respeito ao ourives, produtor desse cálice, em sua ambiência. As quatro causas estão imbricadas, uma respondendo a outra, uma devendo a outra. E é logo aí que se questiona:

E se a causalidade for obscura justamente em sua essência, naquilo que ela é? Sem dúvida, há séculos considera-se a doutrina das quatro causas como uma verdade caída do céu, clara como a luz do sol. E, não obstante, já é tempo de se perguntar: por que existem precisamente quatro causas? No tocante às quatro causas, o que significa “causa” em sentido próprio? De onde se determina o caráter de causa das quatro causas de modo tão uniforme a ponto de se pertencerem uma à outra numa coerência?// Enquanto não nos empenharmos nestas perguntas a causalidade permanecerá obscura e sem fundamento e, com ela, a instrumentalidade e, com esta, a determinação corrente da técnica. (HEIDEGGER, 2006, p.13)

Resta-nos investigar se as quatro causas são modos de responder e dever, se elas levam algo a aparecer, se deixam que algo venha à tona, “responder e dever são um deixar-viger.” (HEIDEGGER, 2006, p.15). Esse deixar-viger evoca a essência grega de causalidade onde o produto em si (pensemos no cálice de prata), tendo em vista sua produção, seu ato de produção, carrega nele mesmo um ato de espanto que parte do artesão ou do artista que o produziu. Trata-se de um relacionar, de um pôr em relação. Aí está a ἀλήθεια, na relação natureza-homem-técnica. Dessa forma fazemos a experiência do que vige a técnica e caminhamos para o espanto

Flusser argumenta que a natureza em si é espantosa, ao se transformar em instrumento deixa de espantar, no entanto, ela ainda é o mais distante de nós, não foi domada por completo e, talvez, estejamos longe disso, mesmo vivendo na ilusão do contrário, nesse ponto ele oferece uma nuance para além de Heidegger: “A transformação do mundo espantoso das coisas milagrosas no mundo nojento dos instrumentos tediosos é uma transformação lenta.” (FLUSSER, 2002, p.93).

3. O flâneur, agente do espanto

A pergunta que nos resta é como recuperar esse espanto. A arte nos dá diversos exemplos do espantar-se. Baudelaire (1988), em “O pintor da vida moderna”, combina um série de olhares. Para ele, existem pontos semelhantes entre o convalescente, a criança e o *flâneur*. Em seu texto, o poeta discorre sobre o fascínio que tem pelas obras e pelas explanações de um pintor que identifica como G. Esse fez parte do convívio de Baudelaire, e é caracterizado como sendo um homem do mundo e não apenas como um artista. É bom deixar claro que Baudelaire entende por artista um sujeito restrito, que pouco sabe sobre o que acontece a sua volta. “O artista vive pouquíssimo – ou até não vive – no mundo moral e político (...) a maioria dos artistas são (...) uns brutos muito hábeis, simples artesãos, inteligências provincianas, mentalidades de cidade pequena.” (BAUDELAIRE, 1988, p.167). Por homem do mundo, Baudelaire entende alguém que “se interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que acontece na superfície de nosso esferóide.” (BAUDELAIRE, 1988, p.167). Esse interesse vem de um ponto de partida, a curiosidade, responsável, de acordo com Baudelaire, por boa parte do gênio de G.

A curiosidade nesse sentido pode ser comparada ao espanto flusseriano exposto. Baudelaire se vale do conto *O homem na multidão*, de Edgar Allan Poe, para refletir sobre

essa curiosidade que G., um homem do mundo, tem pelas coisas que o cercam. O conto, escrito em primeira pessoa, narra um momento da vida da personagem principal, o narrador da história. Ele acabará de voltar da convalescença, o que mudou sua atitude perante o mundo. “O simples respirar era-me um prazer, e eu derivava inclusive inegável bem-estar de muitas das mais legítimas fontes de aflição. Sentia um calmo mais inquisitivo interesse por tudo.” (POE, 2013). Ele observava atentamente, dentro de um café, a multidão que passava. Começa então uma descrição poética e detalhada dos vários tipos que cruzavam os limites de seu olhar. “Naquele momento particular do entardecer, eu nunca me encontrara em situação similar, e, por isso, o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita.” (POE, 2013). Então, o semblante de “um velho decrepito, de uns sessenta e cinco anos de idade” (POE, 2013), chama a atenção da personagem-narrador que, até o final do conto, persegue o velho. A imagem desse senhor trouxe à tona diversas sensações na personagem. A associação da descrição desses sentimentos com a vontade de conhecer aquele sujeito, relatadas pelo narrador trata-se claramente de um processo causador de espanto:

Enquanto eu tentava, durante o breve minuto em que durou esse primeiro exame, analisar o significado que ele sugeria, nasceram, de modo confuso e paradoxal, no meu espírito, as ideias de vasto poder mental, de cautela, de indigência, de avareza, de frieza, de malícia, de ardor sanguíneo, de triunfo, de jovialidade, de excessivo terror, de intenso e supremo desespero. Senti-me singularmente exaltado, surpreso, fascinado. (...) Veio-me então o imperioso desejo de manter o homem sob minhas vistas... De saber mais sobre ele. (POE, 2013)

Baudelaire, ao pensar sobre o conto, afirma que “a curiosidade [da personagem] transformou-se numa paixão, irresistível.” (BAUDELAIRE, 1988, p.168). Essa curiosidade foi principiada pelo anterior estado de convalescença do narrador do conto. Para o poeta francês, G., assim como o personagem de Poe, espiritualmente, estava num constante estado de convalescença. Isso fazia dele um homem do mundo, um sujeito que se interessa pelo mundo inteiro, ou seja, um sujeito –talvez possamos inferir – espantado, aquele que entende e admira sua imersão no mundo.

A fim de explicar melhor essa volta da convalescença, Baudelaire a compara com a infância, para o filósofo o convalescente “goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram triviais.” (BAUDELAIRE, 1988, p.168). Ele convida o leitor a lembrar das primeiras impressões que temos do mundo, como tudo era mais vivo, tinha mais cor, ele

atribui isso ao fato da criança estar sempre inebriada, dela ver tudo como se fosse novidade. Aqui constrói-se um paralelo instigante entre Baudelaire e Flusser, pois o pensador acredita que a:

(...) situação espantosa podemos identificar, individualmente, com a situação da criança recém-nascida, e, coletivamente, com a situação da humanidade recém-expulsa do paraíso. Nela a pergunta “por que não me mato?” não pode surgir, não há clima para ela. A pergunta que impera nela é “como sobreviver?” e a resposta a essa pergunta é dedicado todo o esforço da existência humana primitiva. (FLUSSER, 2002, p.92)

A criança tem um contato mais constante que o adulto com as sensações que o mundo pode causar. Merleau-Ponty também pensa a relação da criança com o mundo, “sabe-se que a constância da grandeza aparente dos objetos para distâncias variáveis, ou a de sua cor para iluminações diferentes, são muito mais perfeitas na criança que nos adultos.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.34). O estudioso da fenomenologia coloca que, para podermos compreender o sentir, é preciso nos voltar a esse domínio “pré-objetivo” no qual a criança se encontra.

Seguindo em sua argumentação, Baudelaire versa sobre o *flâneur*. Antes de iniciar a análise do que é dito sobre esse, por Baudelaire, em *O pintor da modernidade*, é importante debruçar-se sobre essa figura. Walter Benjamin dedicou-se à reflexão acerca do *flâneur*, inspirou-se, inclusive, no *flâneur* de Baudelaire. Ele seria um andarilho, um tipo criado na Paris do século XIX cuja razão de vida seria vagar pelas ruas da cidade, observando tudo a seu redor. Para Benjamin, inclusive, a primeira alusão que se faz ao sujeito *flâneur* está no conto de Poe anteriormente citado. Ele é o velho que a personagem principal segue de certa forma em vão, já que esse velho não vai a lugar nenhum, não tem objetivos, simplesmente vaga pela cidade. “‘Esse velho’, disse comigo, por fim, ‘é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão.’” (POE, 2013). Logo, ele é um homem entregue ao caminhar na cidade, transformando-se em parte de seu entorno:

Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. Então chega a fome. Ela nem quer saber das mil e uma possibilidades de saciá-la. Como um animal ascético, vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio. (BENJAMIN, 2009, p. 462)

Flusser, em sua conferência “Reflexões nômades” descreve como constitutivas do humano três grandes catástrofes, das quais a primeira, chamada hominização, se caracteriza pelo perambular nômade (em alemão *fahren*) que possibilita a descoberta, o espanto e o

conhecimento (em alemão *erfahren*). Ambas as palavras procedem do radical indo-europeu *per* (com o sentido de conduzir, levar).

Esse andarilho presente no imaginário intelectual do século XIX, de acordo com Benjamin, em alguns momentos, “assume a roupagem do viajante (...)” (BENJAMIN, 2009, p.474). Ele é um observador de sua realidade, um entusiasta do que cruza a linha de seu olhar, um vidente que se maravilha com o cotidiano. O próprio Baudelaire tece suas considerações sobre o *flâneur* que seria um observador apaixonado: um sujeito capaz de “estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo” (BAUDELAIRE, 1988, p.170).

Essa é uma tarefa nobre e desafiante e, como conclusão, tomaremos a frase final do ensaio de Flusser: “Enquanto esse espanto da filosofia persistir, não há motivo para matar-se.” (FLUSSER, 2002, p.96).

Referências

- ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Ediporo, 2ª edição, 2012.
- BAITELLO, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.
- BAITELLO, Norval. **La era de la iconofagia**. ArCiBel Editores: Sevilla, 2008
- BAITELLO, Norval. **O pensamento sentado**. Sobre glúteos, cadeiras e imagens. S. Leopoldo: Unisinos, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**. Eine philosophische Autobiographie. Fischer: Frankfurt/Main.1999.
- FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade**. São Paulo: Escrituras editora, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferência**. Petrópolis: Vozes, 2006
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- POE, Edgar Allan. **O homem na multidão**. Garganta da Serpente, 1999. Disponível em: <http://www.gargantadaserpente.com/cgi-local/print_coral.pl?file=coral/contos/apoe_homem.shtml>. Acesso em: 01 de dezembro de 2013.
- ROSSET, Clément. **O real e o seu duplo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- TRIVINHO, Eugênio. **O mal-estar da teoria**. Rio de Janeiro: Quartet, 2001.