

O desvio em Debord e o ensaio como forma

Plínio Fernandes Toledo

Fundação Cultural Campanha da Princesa — Universidade Estadual de Minas Gerais — Campanha

<mailto:plinio@yahoo.com.br>

Resumo: Pretendemos, neste artigo, investigar as relações problemáticas entre a forma ensaística e o procedimento debordiano do desvio, procurando colocar em relevo a importância e originalidade o texto de Debord para a crítica revolucionária de acordo com a determinação específica de sua qualidade dialética concretizada em uma poética da presença.

Palavras-chave: Debord, dialética, desvio, ensaio, forma.

Abstract: We intend, in this article, to investigate the problematic relations between the essayistic form and the debordian procedure of the deviation, seeking to highlight the importance and originality of Debord's writing to the revolutionary review according to the specific determination of his dialectic quality achieved in a poetics of presence.

Keywords: Debord, dialectics, deviation, essay, form.

1 . O ensaio e a estratégia do desvio: singularidade do texto debordiano

Olhe, eu não sou um filósofo, sou um estrategista.
Debord

Sabe-se que Debord foi o artífice maior do desvio. Procedimento que o permitiu revitalizar o poder da crítica dialética através do reaproveitamento de formas da tradição cultural ocidental deslocadas de seu lugar de origem e inseridas em novas constelações de sentido. Uma forma de proceder inovadora que trouxe para o discurso filosófico um novo ímpeto, seminando o texto com a força dialógica do negativo. Um texto que não se configura segundo uma forma prévia nem se deixa classificar segundo um modelo comum de articulação. Que vai construindo a sua forma em diálogo aberto com o sentido, que extrai das determinações do sentido o caminho singular que deve ser trilhado pela forma. Seria tentador, portanto, buscar uma aproximação imediata entre o desvio e a forma do ensaio. Mas em Debord nada é fácil. A ambivalência dialética do texto, junto com a fluidez da forma, convida-nos a traçar paralelos que, não obstante, não se resolvem de maneira linear e precisam ser matizados. Considerar o estilo debordiano de acordo com um parâmetro formal já seria trair o texto em sua configuração singular e única, além de limitá-lo por meio de uma categoria abstrata que Debord rejeitava, da qual se distanciou em todas as suas intervenções críticas e a qual subverteu em sua audaciosa busca de uma fluidez dialética para a composição das proposições e do conjunto do texto em conformidade com as *estratégias do*

desvio.

Seria lícito procurar na forma do desvio, da maneira como ela é realizada por Debord em *A Sociedade do Espetáculo*, uma coincidência total com a forma ensaística de proceder da dialética? Ou o *desvio* só poderia ser relacionado ao ensaio de maneira prudente e dialética? Cabe notar aqui que a “forma do ensaio” não parece, pelo menos conforme conceitualizada por Adorno (ADORNO, 2003), coincidir ponto por ponto com a “forma do desvio”. Por outro lado, é preciso que se entenda que a experiência debordiana com o texto não admite outro qualificativo senão aquele extraído diretamente de sua própria configuração, percebido em seus próprios movimentos constitutivos, considerado em sua natureza ímpar e inqualificável. Quando dizemos inqualificável apontamos para a importância de não se subsumir o *desvio* a nenhuma *categoria inerte*, limitá-lo por nenhum *recorte conceitual externo* ao seu próprio movimento, ou mesmo tentar qualificá-lo sob a marca de qualquer gênero discursivo ou literário. Se o ensaio puder ser considerado uma forma de organização do texto em conformidade com determinados parâmetros reguladores, então o desvio não se inclui na categoria ensaística. Cabe aqui uma pequena discussão.

Incluir a forma dialética do escrito debordiano numa moldura que se considere mais ampla ou abrangente que ele e o contenha, seria limitar e separar aquilo que se insurge contra limite e a separação em sua própria forma de organizar-se enquanto configuração sintático-semântica singular, desde a proposição até a arquitetura global de sua dinâmica desviante. Fazê-lo, quer dizer, classificar, rotular ou mesmo considerar a “forma do desvio” como se esta pudesse ser incluída em um conjunto maior e mais amplo, ou como sendo a aplicação particular de algum procedimento geral, significaria retornar aos parâmetros espetaculares que Debord rejeita e supera na própria configuração singular de seu texto, vale dizer, recusa em sua posição política in-

submissa e refratária ao sistema das separações e supera, ao mesmo tempo, em seu ato de discurso revolucionário, que se verifica no desvio proposicional e na mecânica global do desvio do sistema.

O que queremos sublinhar é que Debord não rejeita pura e simplesmente a totalidade como mediação necessária à realização de uma busca que se materializa em um texto invulgar. Embora critique radicalmente a estreiteza do método científico de matriz positivista e se ponha em desacordo flagrante com a positividade, que serve de princípio e, ao mesmo tempo, afigura-se como fim balizador daquilo que a ciência burguesa postula, Debord, ao mesmo tempo, sabe que a razão não se reduz ao exercício de uma forma de conduta protocolar redutivista e não pode ser abordada como tal. E a razão dialética nos diz que a totalidade é uma mediação necessária à realização adequada de uma transformação não só na forma do texto, mas na forma do texto em conformidade com as *formas da vida*, que não perca a verdade como meta e não isole os fios teórico-práticos que atam o sujeito revolucionário ao seu objeto, tanto resultado como princípio de sua experiência real. Lukács nos mostra que há uma dialética entre a parte e o todo que não pode ser desconsiderada porquanto não se pode, obviamente, entender a totalidade sem entender cada uma de suas partes. Porém, é necessário dizer, as partes só têm significado se forem relacionadas com a totalidade. Embora busque uma dinâmica expressiva que, como o ensaio, seja capaz de possibilitar uma nova forma de expressão e de pensamento em conformidade com a singularidade da experiência do sujeito, Debord jamais perde de vista que tal singularidade determina e está determinada dialeticamente pelo conjunto da experiência histórico-social na qual se insere e da qual busca se distinguir. Mesmo a revolução na forma que se pretende com o desvio não se afasta, sob nenhuma hipótese, da revolução política: ela se instaura no campo da ação e reflui sobre ele como determinação teórico-prática de uma consciência da

revolta que não se conduz pelo caminho de uma simples submissão ao dado nem, tampouco, pela adoção ingênua de um método prévia e universalmente estipulado. Portanto, nenhum texto dialético pode se construir a partir de uma *ideia formal*, de um *recorte metodológico* ou mediante uma *aproximação positivista*, em que se isole os fios conceituais e se separe as categorias particulares do momento determinante universal que as inclui, a práxis histórico social humana, em relação à qual elas realizam sua singularidade concreta.

O método dialético, conforme exercitado por Debord, deve ser construído em divergência com as circunstâncias históricas burguesas, representadas teoricamente pelas ideologias de matriz positivista e estruturalista, que arrastam toda a tentativa revolucionária para a órbita do espetáculo aniquilando, ou melhor, neutralizando sua natureza insubmissa. Não há nenhum caminho prévio que se possa adotar como forma de orientar a consciência revolucionária. O caminho deve ser construído juntamente com as regras de articulação, no próprio processo, sempre complexo e difícil, de construção do *texto desviante*. Tal texto, no entanto, busca, pelo desvio, a correção dos descaminhos da investigação filosófica e da produção artística, através da revisão crítica de suas principais realizações. Não se contrapõe imediatamente a elas, mas as desvia de seus antigos itinerários, corrige seus erros, e as revigora e dota de um novo poder expressivo pela mediação da ação criadora e crítica do sujeito em comércio dialógico com as suas circunstâncias. A propósito, Adorno lembra:

Desde Bacon – ele mesmo um ensaísta – o empirismo, não menos que o racionalismo tem sido um “método”. Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a *consciência da não-identidade*, mesmo sem expressá-la; é *radical no não radicalismo*, ao se *abster de qualquer redução a um princípio* e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial

diante do total. (ADORNO, 2003, Pp. 24-25. Grifos nossos)

O caráter fragmentário do texto da *Sociedade do espetáculo*, embora se imponha na primeira impressão e se evidencie na primeira leitura, não pode ser considerado como uma acentuação do parcial sobre o total, o que o colocaria na órbita espetacular da separação, reproduzindo as clivagens que animam a consciência positivista da cientificidade burguesa, refém da lógica espetacular. A revolta da parte, *o desvio da proposição*, articula-se à revolta do todo, *o desvio do sistema*, e movimentam uma obra articulada como um todo acabado, uma investida ampla e totalizante contra a totalidade da vida alienada. Na *Sociedade do Espetáculo*, os fragmentos proposicionais correspondem, de fato, a microssistemas especulares que se relacionam entre si e, ao mesmo tempo, integram dialogicamente a moldura contra-sistemática antiespetacular do texto sem deixar nenhuma fissura que comprometa a mecânica pensada e realizada como uma obra de arte total, na qual dialogam em constante *deriva programada* as várias vozes consonantes e dissonantes, alinhavadas pelo autor-revisor que domina completamente o trabalho que executa. Colocar o parcial contra o total seria, mais uma vez, operar a divisão, acentuar a clivagem, pensando segundo a lógica da disjunção e da reificação o que foi concebido como *diálogo aberto* e *fluxo verbal* dentro de uma construção, em grande medida, fechada pela consciência filosófica-estética do artífice que a elaborou.

A própria mecânica *poética da presença do todo* em confronto com o sistema constituiu um movimento antiespetacular em que a força do espetáculo contrapõe-se e se supera a si mesma. As qualidades que se evidenciam a uma leitura mais atenta são o caráter enciclopédico da obra debordiana, a natureza sintética do texto, sua mecânica lúdica e polêmica em que evoluem, através de um movimento dialético de auto-superação, os fragmentos em diálogo aberto com o todo: no conjunto não se pode afirmar que a obra arquitetada

a partir da lógica do desvio seja um exercício de autoafirmação do indivíduo isolado, no qual os fragmentos se revoltam contra a totalidade opressiva. Nesse sentido ela não se abstém completamente do princípio nem acentua o parcial diante do total. Debord é mais sutil e muito mais consciente das astúcias do espetáculo para incorrer em equívoco tão grosseiro. Em uma contraposição tão ingênua. A dialética não pode ser pensada nem, tampouco, realizada sob as regras da separação, nem sob o reduativismo do método, reafirmamos. Nem mesmo pode conciliar-se com um procedimento artístico que acabe se irmanando com a reificação. Se utiliza a arte e investe o texto de qualidades estéticas, de uma presença poética marcante é porque encontra no terreno da arte e do jogo os recursos capazes de dinamizar aquilo que se coagulou sob a forma de discurso padrão, de normas comuns, de regras de composição ou de caminhos predefinidos que canonizaram pela forma o que se deveria erigir em confronto com os parâmetros reguladores formais externos.

A revitalização do pensamento pela arte não exclui, não contrapõe, mas dialoga com as forças da separação e com suas antilogias e as *suprassume* num texto que é o resumo enciclopédico de uma guerra contra o espetáculo, levado a efeito no próprio campo de batalha definido pelo espetáculo sem, no entanto, ser capturado pela lógica espetacular. A astúcia da dialética evita a incorreção de se conciliar com a lógica insidiosa da ideologia, e o faz no campo de combate antiideológico da dialética animada pelo desvio. Nesse ponto temos de concordar com Adorno quando afirma que “embora a arte e a ciência tenham se separado na história, não se deve hipostasiar o seu antagonismo.” (ADORNO, 2003, P 22)

O campo em que Debord trafega, em que exercita as evoluções de sua máquina revolucionária, não se dispõe como uma moldura reguladora dos movimentos, mas delinea-se mais como um terreno movente que acompa-

nha, através das transformações do todo, a dinâmica das partes em diálogo aberto com suas circunstâncias. Acolhe o procedimento estético e sintetiza o trabalho da arte com a tarefa sempre difícil da investigação filosófica, como meio de superar as divergências empobrecedoras que anulam a vida do discurso em sua necessidade de inserção nos movimentos históricos concretos da vida real.

A pretensão à verdade do discurso filosófico deve encontrar no procedimento criador uma força capaz de permitir o cumprimento do que promete. Neste movimento, o ímpeto criador da parte conjuga-se perfeitamente com a exigência da verdade só atingida pela mediação do todo. Um projeto difícil e exigente ao qual Debord não se furta. Se ele o realizou de fato não é matéria para discutirmos aqui. O que nos importa é mostrar a força de sua proposta, seu modo de realização e a exigência dialética a que seu texto se vincula e cumpre.

Pisando conscientemente no terreno da arte, no qual ampara a visão da filosofia, compõe pela mistura uma *obra híbrida*, que extrai sua maior virtude exatamente das conexões planejadas, da crítica potencializada, do avanço dialético do pensamento em conluio com arte. Se o leitor nos permitisse, diríamos que Debord jamais se fechou em setores avessos ao diálogo e à liberdade de movimentos do negativo. Jamais renunciou ao ímpeto de destruição sem, tampouco, deixar de lado os projetos de construção. A destruição mediada pela arte é construtiva e a filosofia dialética, renovada pela linguagem dos fluxos e conexões, atinge mais o seu propósito ao não separar abstratamente as determinações, nem recusar as misturas; ao contrário da consciência da modernidade com suas separações planejadas em vista da purificação metodológica. No entanto, como percebeu Adorno,

A aversão a essa mistura anacrônica não absolve uma cultura organiza-

da em ramos e setores. (...) Os ideais de pureza e asseio, compartilhados tanto pelos empreendimentos de uma filosofia veraz, aferido por valores eternos, quanto por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, e também por uma arte intuitiva, desprovida de conceitos, trazem a marca de uma ordem repressiva. Passa-se a exigir do espírito um certificado de competência administrativa, para que ele *não transgrida a cultura oficial* ao ultrapassar *as fronteiras culturalmente demarcadas*. (ADORNO, 2003, P. 22. Grifos nossos.)

Embora a transgressão das fronteiras entre arte e filosofia, e o desrespeito com as regras assépticas da sociedade dividida e, ao mesmo tempo, organizada segundo parâmetros instrumentais de asseio e ordem bem definidos, seja uma característica comum entre o desvio e o ensaio, parece-nos forçar a barra querer ver em um texto com as qualidades singulares do texto debordiano, que é efetivamente o caso da *Sociedade do Espetáculo*, experimento único de construção dialética pensada e executada em todas as suas dimensões, desde a proposição nuclear desviante até a arquitetura antissistemática, o exemplo de um procedimento geral, de uma forma determinante. Um evento único não se pode ver sob a ótica do típico, vale dizer, através das lentes restritivas e generalizantes das qualificações espetaculares. Na própria unicidade do texto revela-se uma *estranheza* fundamental, uma força de distensão do sentido que se investe da dinâmica peculiar da máquina dialética. É necessário usar designações originais e, muitas vezes, estranhas, para abordar o texto de Debord. Acontece que não encontramos outro jeito de entrar na máquina de guerra sem violar os próprios princípios que a sustentam. Por exemplo, a ideia de uma forma como limite estrutural é absolutamente estranha a uma empresa que se coloca em dissidência direta contra o formalismo. Que desmonta o formalismo no próprio processo de construção dialógica do texto, para o qual o desvio representa o procedimento determinante. Um desvio não constitui uma forma *stricto sensu*. Deveríamos ser

tautológicos aqui: *o desvio é um desvio*. Perceber o que ele é significa encontrar o sentido da tarefa debordiana em seu próprio meio. Melhor dizer, então, que o desvio é uma estratégia?

2 . Ensaio e ruptura

Rigorosamente, para Debord a forma pensada como limite, não pode ser senão um modo espetacular de proceder através do qual o espetáculo ocupa o texto impondo a ele sua própria rigidez e abstração estrutural. Aqui poderíamos ver alguma coincidência com Adorno. Em seu escrito *O Ensaio como forma*, Wiesengrund considera que o ensaio, ao contrário dos gêneros e das categorias mortas que encapsulam o sentido das singularidades moventes do texto, arruinando a possibilidade de se expressar a diferença em seu próprio meio, “se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética.” (ADORNO, 2003, p 18) O ensaio, nesse sentido, apresenta-se como construção singular resultante de um ato de criação e afirmação da diferença através da forma peculiar e única que, no entanto, não se delimita como “forma artística”, não se deixa prender nas malhas das abstrações formais. Nas palavras de Adorno, o ensaio não “admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito”. (ADORNO. 2003, P. 16) Sendo assim, ele, o ensaio, deveria constituir uma espécie muito peculiar de “forma sem prescrição”, vale dizer, de *forma livre da forma*

através da qual se permite ou se exige plena liberdade de construção de um texto que se define através de si mesmo. Que vive em seu próprio elemento do qual extrai o movimento de sua própria significação. Portanto, não seria lícito afirmar que o ensaio corresponde a uma categoria tão geral quanto vazia e que, por isso, não nos diz nada? De Montaigne a Adorno o ensaio foi experimentado de muitas maneiras e realizado em uma variedade de formas tão distintas que fica difícil perceber alguma unidade temática ou estilística em seu propósito. Isso se considerarmos os movimentos do sujeito montaigniano, os fragmentos de Pascal, as máximas de La Rochefoucault e Nietzsche, “a superficialidade erudita de Sainte-Beuve” (ADORNO, 2003, P 19), os densos exercícios de Adorno como pertencentes à mesma classe de objetos.

Mas o ensaio não é um objeto no sentido formal e não se define por antecedência. Nele não se separa o ato da criação da coisa criada nem mesmo se contrapõe o sujeito criador à sua obra. O anti-positivismo do “estilo ensaio” ensaia a própria morte das classificações inertes e das disjunções forçadas e abstratas. A ruptura com a ciência tradicional impõe-se como exigência da abertura do diálogo entre conteúdo e forma e tal diálogo é estabelecido exatamente no contexto de uma reapropriação crítica da forma e do protocolo, levando a uma revolução em seus postulados niveladores. Um desvio da forma protocolar na direção da ruptura em relação aos falsos limites impostos pela cultura do espetáculo em seu afã nivelador de repetição do mesmo.

A forma de aproximação à verdade e a necessidade de dar voz à totalidade a fim de não trair o real em sua manifestação concreta, na articulação global de suas determinações ontológicas fundamentais, constituía uma exigência estilística colocada desde o início por Debord como condição fundante para a construção de um mecanismo crítico que se movimentasse contra as contraposições falseadas pela positividade fabricada e ilusória. Como notou Adorno, “Também aqui como em todos os outros momentos, a tendência ge-

ral positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera *separação entre forma e conteúdo*". (ADORNO, 2003, P 18. Grifos nossos)

A forma não deve ser como não é indiferente ao assunto. De fato ela diz tudo sobre ele e o realiza. No entanto, há que se notar que a própria ideia da forma como elemento definitório do sentido restringe a expressão às exigências espetaculares do protocolo. Inserem a tentativa da crítica em um sistema de regras exteriores ao seu movimento constitutivo (que deve ser sempre singular) que a torna neutra e a aniquila. Portanto, mesmo a forma deve ser desconstruída em seu próprio benefício. Ela deve ser utilizada como um contraplano dialógico sobre o qual se projeta a diferença que a nega e a supera dentro do próprio enquadramento que ela cria.

A *forma* sobreposta à forma extrai efeitos do limite autoimposto que leva à transcendência absoluta da separação e da limitação, da clivagem conteúdo-estrutura, do recorte metodológico apriorístico e nivelador. A sobreposição realiza, no interior das balizas definidas pelo inimigo, a superação dos limites que ele mesmo instaura e, assim, abre ao significado um novo espaço dentro do diálogo crítico entre os significantes. Não se tem aqui uma negação imediata, mas uma negação mediada pelo comércio crítico com o todo. Duas totalidades em confronto do qual emerge o novo conteúdo ligado à forma divergente, que tal forma exhibe, realmente, em sua presença poética dialeticamente construída. O desvio mostra que mesmo o modelo protocolar da sentença e do sistema serve de veículo à reconstrução dialética da linguagem em seu comércio com a verdade, com a expressão do concreto e com seu compromisso com a totalidade.

O universal permanente, tomado como algo estável, que pode ser nomeado pelo texto, separa a concepção do teor revolucionário da criação, inserindo

a tentativa de ruptura radical no domínio da lógica espetacular com suas separações e mediações alienantes. Neste sentido, a proposta do desvio afasta-se da natureza formal do texto ensaístico uma vez que pretende fazer fluir a linguagem petrificada pela ação espetacular da consciência alienada sem conciliar-se com qualquer predeterminação genérica. O gênero, ou a forma, tomados como limites da formulação, determinando o que se deve estruturar de acordo com um recorte externo que fixa a sua natureza e define, de uma vez por todas, seu território coincide com a maneira pela qual o espetáculo submete a inteligência criadora a ingerência alienante de seus protocolos, de suas normas estranhas à vontade criadora do sujeito insubmisso. Externar uma lei que determine a articulação e a configuração formal do texto, corresponde a uma aceitação da existência de uma regra de composição que fixa de uma vez por todas as trilhas da criação e a aniquila. O “texto dialético” que se deixa modelar passivamente por uma ideia previa de método ou de forma, aceita passivamente o postulado positivista, que deveria, por outro lado, combater pela própria articulação não espetacular de seus elementos organizados. Portanto, deve-se fundar na *divergência absoluta* criada pelo comércio crítico com as formas subvertidas pela ação desviante da máquina de guerra dialética; pela astúcia da dialética.

Seja ela linguagem comum, forma artística, ou sistema filosófico, qualquer fórmula expressiva pode ser captada pela força do espetáculo. Nem a arte nem a filosofia estão imunes ao que se dissemina no cotidiano, uma vez que não são senão expressões do cotidiano sob diversos matizes e formas. Aliás, são formas de expressão pelas quais se eleva, muitas vezes, as forças que se apoderam do cotidiano a um grau de abstração tamanho que, aquilo que se tornava visível em sua aparência imediata é obscurecido pela falsa dignidade da forma. Da forma apartada da vida, estabilizada e segura que retorna sobre a vida e a normaliza com sua falsa promessa de certeza imediata e se-

gurança.

Sob a capa teórica do discurso difícil e sofisticado a filosofia pode esconder uma sensibilidade muito comum que se eleva acima de si mesma sem deixar de ser aquilo que originariamente era. Aliás, sua expressão sistemática parece apenas conferir credibilidade a um discurso que se mostra na imediatez de sua configuração formal como evento acima do comum que, não obstante, apenas confirma a lógica que se apoderou do comum. Neste sentido, o desvio debordiano, operando o redirecionamento da forma e a recuperação do significado que se move ao ritmo da dinâmica discursiva que o orienta, recusa a lógica do espetáculo e, ao mesmo tempo, a transgride e supera, sem se deixar apanhar por sua astúcia.

Desde a proposição até a configuração universal do texto, a linguagem é reorientada pela dinâmica do desvio através da qual se põe em movimento dialético. Através desse movimento realiza, na direção que estabelece a tensão entre o todo e as partes em diálogo, a linguagem como ação e presença poética perpetuamente recriada em cada ato de leitura. O sistema é abordado pela ação desviante que o revoluciona. Em confronto com a forma, o desvio serve-se do universal como meio de promover aquilo que o universal negou, quando se realizou como totalização das forças que se apropriaram do cotidiano. Ao contrário, a força do desvio endereça sua potência contra todas as formas da alienação, contra a alienação da forma, vale dizer, contra o universal alienado que se configura como falsa consciência espetacular amparada na *projeção ideal do sistema*. Ela precisa assim de um alto grau de organização aliado a uma grande potência destrutiva para realizar-se como sentido e revolução. Não se define de modo nenhum pela fórmula, nem pela forma, mas pela dinâmica da *máquina de guerra*. Não se define senão por sua própria peculiaridade. Se considerarmos o ensaio como forma não se define, então, como ensaio.

Mesmo se retrocedermos a Montaigne, encontraremos diferenças essenciais entre o estilo do desvio e o ensaio. Para começar, Debord não canta a passagem, ele canta o espetáculo que é uma forma invertida do Ser. Sendo assim, seu objeto se apresenta não como uma simples aparência, nem tampouco um simulacro, ou mesmo uma realidade insubstancial. De fato o *Espectáculo* é uma realidade opressiva constituída por imagens que se articulam em uma totalidade sistemática, cuja força de controle se expande desde as forças econômicas até as representações ideológicas. Apresenta-se sempre como falsa unidade de uma fragmentação e separação reais.

Às vezes o anseio superficial pela mudança constitui uma forma espetacular de observar a transformação. Um modo de consumir a novidade sem se ocupar em determinar o que é de fato novo e o que se repete sob a aparência da modificação. Apreender o verdadeiro movimento e fazê-lo mediante a construção de uma dinâmica textual que acompanhe realize e supere na forma o próprio movimento que tematiza. Eis a forma do desvio.

3 . Abertura ensaística e abertura dialética

Montaigne insere-se em um momento histórico no qual se observa um esforço, que talvez culmine em Descartes, de construção do sujeito. O mesmo sujeito que se encobria na idade média, conforme terminologia de Foucault, revela-se finalmente como um importante fundamento para a construção de uma nova concepção da tarefa histórica da filosofia, desde então amparada

na razão e na subjetividade. Debord não participa evidentemente desse movimento que acompanha a emergência do ensaio como estilo que melhor se adequa às solicitações de uma subjetividade em processo, em um esforço oscilante de autoconstrução. “Um projeto desordenado e extravagante, bizarria”, conforme admite o próprio Montaigne. Pois, “trata-se aqui do projeto de tomar-se a si mesmo como tema e como assunto” (TOURNON, 2004, p. 91) e, decididamente, na perspectiva de Montaigne, “o homem é um assunto espantosamente vão, variado e inconstante. Sobre ele é difícil estabelecer uma apreciação firme e uniforme”. (MONTAIGNE, I, P. 41) Uma errância intelectual em busca de um sujeito impermanente em formação, sempre em fuga e a ponto de se perder; renunciada pela afirmação montaigniana da heterogeneidade de cada experiência humana individual. Esse subjetivismo em processo de construção, cuja radicalidade da mirada constituirá o foco a partir do qual a modernidade definirá seu território, não coincide com a perspectiva dialética, na qual se articula o sujeito às suas determinações histórico-sociais. Corresponde a um momento fundante, mas superado, da constituição de um suporte ao conhecimento contrário ao substancialismo realista do final da Idade Média. Se este orientava-se para fora, na direção do objeto, cuja determinação ontológica buscava captar, a modernidade apoia-se no “eu cartesiano” sobre cujas bases edificará a perspectiva gnosiológica idealista, contrária à direção tomada pela cultura clássica. No trânsito entre esses dois momentos situam-se os esforços de Montaigne às voltas com as incertezas de sua subjetividade cambiante.

A forma do ensaio em Montaigne acompanha essas oscilações de um sujeito que se apresenta sempre sem artificios e em estado de construção; assim a importância e o caráter peculiar dos acréscimos que ele foi incorporando ao texto, como nos informa Rosa Freire D’Aguiar, “desde que escreveu o primeiro ensaio, por volta de 1571, até morrer, em 1592, mostram que seu projeto

não parou de evoluir e se adensar ao fio das edições.” (D’AGUIAR, 2010, p. 31)

Uma das principais características formais do ensaio montaigniano é que ele não possui forma, senão aquela que vai conquistando ao longo de um processo aberto em que não se vislumbra nenhum fim, não se admite nenhum acabamento. O ensaio evolui com o sujeito que o redige acompanhando as peripécias de uma subjetividade aberta às descobertas que lhe determinam a sua própria natureza movente e incerta. Não declara o autor que ele mesmo é a matéria do livro que escreve (MONTAIGNE, 2010, p 37), e que por isso aconselha cautela ao leitor que se aproxima de “assunto tão frívolo e vão” (MONTAIGNE, Idem)? Segundo Auerbach, nos movimentos do ensaio de Montaigne “Os dois temas que se entrelaçam são premissa menor e conclusão do pensamento principal: sou um *ser* que se modifica constantemente, logo devo também adaptar a *representação* a este fato.” (AUERBACH, 2004, p 253. Grifos nossos)

O ensaio aparece, assim, desde o princípio, como uma construção que, por se adequar a natureza do objeto que representa, quebra a moldura do tratado teórico. Polimorfo e móvel o ensaio,

(...) elaborando a cada vez um novo ponto de vista, uma nova particularidade, uma nova imagem, de tal forma que o pensamento irradia em todas as direções. (...) Isto está em relação com a maneira segundo a qual ele está empenhado em *apreender o seu objeto*, isto é, a *si próprio* (...) trata-se de uma constante audição das vozes mutantes que ressoam dentro dele, e *vacila*, no seu nível, entre a ironia com segundas intenções, um pouquinho presumida, e uma seriedade muito enérgica. (AUERBACH, 2004, Pp. 244-255. Grifos nossos.)

Debord, ao contrário, opera outro movimento de quebra da moldura através do desvio. Não como o ensaio que acompanha as modificações do sujeito,

mas como um mecanismo regido por leis próprias que alcança a verdade de sua forma pela inversão da forma comum da qual se apropria; não pela abertura em direção a um processo sem fim de modificação de uma forma derivada das oscilações e vacilações do sujeito, que é seu objeto, mas através do agenciamento com uma forma preexistente que desvia, sob cujo efeito são restabelecidos os fluxos do sentido em torno de um centro dialógico, de uma bifurcação e de uma deriva da forma.

A “estrutura dialógica” que se cria a partir daí não corresponde nem a uma *forma abstrata fixa*, nem tampouco a uma *deriva sem rumo*. Consiste na execução de um projeto de construção cujo acabamento cria a abertura em função do diálogo desconstrutivo com as estruturas que “ironicamente imitam”, cujo sentido e organização subvertem. Sendo assim, a obra está pronta. Não há o que acrescentar. Nenhuma mudança a ser feita. A propósito, não afirma Debord em sua *Advertência da edição francesa de 1992 da Sociedade do Espetáculo* que ele não é um autor que se corrige? “Não costumo corrigir meus textos”, declara Debord e conclui: “uma teoria crítica como esta não se altera, pelo menos enquanto não forem destruídas as condições gerais que ela foi a “primeira a definir com precisão”. (DEBORD, 1997, P. 09)

Definir com precisão é tudo o que o ensaio montaigniano não persegue ou não crê ser possível, porquanto seu objeto não deixa de se modificar, de aprender constantemente novas perspectivas e novos ângulos de si mesmo em confronto com suas circunstâncias, que a forma do ensaio acompanha. As circunstâncias em que se encontrava Debord, no entanto, não se alteravam substancialmente; ao contrário, mantinham-se através de um processo de reprodução em que o mesmo aparecia sempre com as vestes do outro. Ao contrário, no mundo da separação consumada, os acontecimentos que se seguiram ao período em que o texto foi elaborado, “só vieram a corroborar e ilustrar a teoria do espetáculo cuja exposição também pode ser considerada

histórica” (...) (DEBORD, 1997, p. 09) E o texto debordiano atento às astúcias do espetáculo, não poderia acompanhar seus movimentos ingenuamente, aderindo de forma acrítica às suas oscilações. Deveria, como de fato fez, perceber a astúcia de um mundo que não muda e, não obstante, parece ser sempre outro, investindo contra ele a dinâmica crítica de sua dialética, cuja função fundante é destruir o espetáculo ao exhibir sua mentira. Não acompanhar o objeto em suas oscilações, mas *desvendar* o objeto e suas *ilusões de unidade*. Mostrar o consumo da alienação na aparência da comunidade unificada pela ideologia, vale dizer, pela falsa consciência de sua própria constituição contraditória. E esse objeto-espetáculo não é um sujeito em construção, mas um sujeito à mercê do engano, que não pode confiar nem, tampouco, refletir sem mediações críticas globais o sistema material que lhe submete e desnatura junto com a ideologia que o sustenta. O que ensaia Debord é um combate contra a totalidade do existente alienado. Diagnose crítica e desconstrução em um mesmo ato de linguagem revolucionário anticapitalista.

De fato, o mundo de Debord observa a desconstrução do sujeito e a renúncia à racionalidade em nome de um relativismo tão providencial quanto problemático. Permite-se aqui um paralelo quando se percebe que o esforço de Debord, que se oculta sob as peripécias do estilo e se apropria da *evolução crítica da forma* submetida a um mecanismo dialético demolidor, representa uma tentativa de *reconstrução do sujeito* dilacerado pelas forças alienantes do espetáculo. Forças históricas abstratas que se colocaram no lugar do homem e o substituíram como personagem que deveria protagonizar as lutas pelo reconhecimento e emancipação, características do ser social. No entanto, quando a economia passou a centralizar no *sistema de necessidades* o destino dos esforços humanos e dirigi-los em função de objetivos alheios ao homem, quando a revolução copernicana burguesa colocou a humanidade na órbita das mercadorias, elevando o valor abstrato do sistema de trocas, controlado

por esse outro fantasma, o mercado, ao valor supremo pelo qual se combate, não restou nenhum outro combate digno senão aquele que visa a restituir ao homem o seu lugar, restabelecendo os valores sociais da comunidade como palco onde se encena o verdadeiro drama histórico do sujeito em construção.

Debord aposta nos conselhos operários, influenciado sem dúvida pelo Lukács de *História e Consciência de Classe* (1923), mas as diretrizes de sua criação, diante de desafio tão difícil em um contexto histórico tão opressor, sentem a ameaça da derrota e se aprofundam na polêmica. O radicalismo do mecanismo dialético em Debord ultrapassa qualquer limite formal, exige uma atenção ao esforço do sujeito que se projeta através da obra singular que é sua máquina de combate. Portanto, os paralelos com o ensaio deixam de valer diante da peculiar estranheza do estilo debordiano. Não resistem a uma mirada honesta que deve orientar-se em um conjunto de proposições, em um encadeamento de teses muito bem articuladas, situadas em uma montagem demasiadamente *composta e bem acabada* que não permite nenhum remendo, nenhuma alteração, que não podem evoluir ao sabor do acaso como o texto montaigniano, que não se podem ir ajustando conforme evolui ou regride a matéria sobre a qual se dobra. Que não reifica o dado aderindo a um estado de coisas que necessita ser compreendido no mesmo movimento em que é superado, cuja superação representa uma força social inserida nas batalhas reais dos sujeitos reais pela construção, ainda em aberto, do ser social.

O que está em jogo não é apenas a *forma do texto*, mas sua *função revolucionária*, que começa pela revolução na forma, ou melhor, pela não aceitação da forma como limite da construção, como determinante legal da criação que a separa dela mesma anulando sua potência vital de afirmação da diferença. O combate contra a equalização da forma é a luta fundamental que Debord empreende contra a astúcia do espetáculo. A construção de uma “máquina produtora da diferença”, o que efetivamente é o texto de *A Sociedade do Es-*

petáculo, no interior da forma equalizante do sistema desviado, constitui a astúcia dialética maior, considerada no plano do estilo. A maneira singular de dizer a singularidade por intermédio “desse mesmo dizer”: afirmar uma diferença desconstrutiva que fluidifica o discurso e o movimenta no âmbito de sua própria construção significante em divergência total. O discurso revolucionário construído com os elementos da conservação no interior do desvio da lógica da normalidade.

Voltemos à possibilidade de expansão quase ilimitada do ensaio, nos moldes de Montaigne, e seu inacabamento formal. Não que ele, o ensaio, não tenha forma, apenas que sua forma fluida ao extremo permite ou quase exige uma aderência às circunstâncias sempre moventes da existência do sujeito cujo progresso acompanha. Há também o caso de Pascal que não chegou a atinar com uma forma final para seus pensamentos, os quais ficaram provisórios e incompletos, posto que a vida do autor foi mais breve que a obra. A arte do ensaio é longa, a vida do autor é breve, sendo assim não é possível que ela realize a arte.

O que não é o caso de Debord. A forma da *Sociedade do Espetáculo* não possui essa abertura ao que virá advinda da falta de realização final. Pelo menos não em sentido imediato. Como já afirmamos acima, o autor alerta para o fato de as circunstâncias não terem mudado ao ponto de exigir uma correção no conteúdo de suas sentenças, nem tampouco na forma da construção de seu texto. Este, como sustentamos é acabado, não permitindo uma evolução na direção das modificações dos eventos que deveria acompanhar. A não ser que esses eventos mudassem substancialmente, o que implicaria não em uma correção formal, mas uma modificação total da forma e do conteúdo da obra. A renúncia completa à sua verdade.

De fato, da maneira como a totalidade da escritura dialética se organiza

em Debord, sua relação negativa com as circunstâncias sociais que espelha, atrelada a uma costura quase perfeita no diálogo entre as partes, não permitiria uma modificação circunstancial sem alterar o sentido global do texto, sem descaracterizá-lo. A *máquina debordiana* está muito bem ordenada e sua função dialética a conecta especulativamente, vale dizer, negativamente, com a situação presente, movendo-a de acordo com a substância da sociedade espetacular que ela combate. Não se situa no plano reflexivo imediato e simples que deveria acompanhar as transformações na superfície que, por serem superficiais, não alteram a configuração do todo. A mediação do todo como momento predominante do estilo garante sua imunização frente às oscilações aparentes de um estado de coisas que se quer ou se mostra volátil, mas que possui solidez e permanência. Que se produz e reproduz como o *mesmo* à custa de sua aparente transformação.

O espetáculo não é uma categoria abstrata, reafirmamos, nem tampouco um simulacro ou uma simulação, mas uma determinação ontológica, cuja lei universal encontra-se no terreno da economia e se reproduz na esfera político-ideológica, mantendo sempre em movimento de auto-conservação a força alienante de sua realidade material. O segredo do espetáculo está bem escondido, mas não escapou ao olhar crítico da dialética debordiana. Suas mudanças superficiais enganam, não obstante foram percebidas corretamente por Debord como transformações cosméticas de uma realidade que se perpetuava substancialmente a custa do engano e da ilusão. A dialética deve, portanto, cuidar em não reproduzir as oscilações de superfície, mas alcançar a lei geral e a subverter pelo estilo, cuja força desviante lhe desvela o conteúdo. A força do negativo aplicada sobre os fenômenos que revelam em sua inversão constitutiva.

A linguagem dialética do desvio, mediante o recurso a um tipo de abertura muito mais complexo do que a do ensaio, envolve uma mecânica dialógica que se

abre para o leitor embora se feche internamente, vale dizer, abre-se às suas referências canônicas que desvia e por isso mesmo exige o trabalho paciente do leitor em sua decodificação, no acompanhamento atento de seus encaixes, na descoberta de suas regras, no deslinde de suas alusões, na percepção da ironia fundamental de sua *forma elusiva*.

Uma *abertura no acabamento* que exige um movimento de atualização da leitura, o qual, por sua vez, deve descobrir as referências que o texto oculta, cuja revelação constitui etapa fundamental de sua realização. Segundo o princípio de Novalis, “Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente.” (NOVALIS, 2001, § 22) Põe-se aqui a possibilidade da abertura no diálogo, não no inacabamento, mas na *construção exigente*. A exigência da forma que se desdobra na leitura, na leitura como um componente fundamental da mecânica do texto que o dinamiza. Mas isso apenas se o texto for de tal maneira organizado que convide o leitor ao trabalho paciente e atento do conceito, que ele postule o leitor como um componente de sua fluidez objetiva. Não que ele espere o acabamento, mas que exija a resolução.

Um duplo movimento que poderíamos exemplificar mais uma vez na linguagem dialética de Novalis, a linguagem do fragmento, essa forma ultracondensada de ensaio: “Retornar para dentro de si significa, para nós, abstrair do mundo exterior” (...) “O que chamamos entrar é propriamente sair – uma retomada da figura inicial”. (NOVALIS, 2001, § 43)

Esse entrar dentro de si a que se refere Novalis compõe um movimento cuja resolução depende de um exteriorizar-se na direção das referências que espelha e do trabalho de leitura que exige. Um desdobrar-se consequente de uma forma acabada que se move, no entanto, como um mecanismo auto-

télico e autocatalítico que se alimenta de suas circunstâncias e se renova de acordo com uma perpétua atualização de sua potência dialética. A obra deve ser amalgamada, composta de referências mediadas pela ironia, pela subversão, pelas formas do desvio, enfim, que se movem dentro do universo crítico que produzem. “Fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode sem dúvida haver muito grão mouco entre eles – mas contanto que alguns brotem.” (NOVALIS, 2001, § 104)

Embora exista certa convergência entre o trabalho de Debord e a poética do fragmento, não se pode, também neste caso, superpor as duas propostas, nem considera-las de natureza semelhante. A utilização estética do desvio com a finalidade crítica de construir uma *poética da presença* que possa compor um texto não analítico, cuja virtude maior reside no fato de não se submeter aos postulados da separação, impõe a necessidade do limite e da determinação como elementos constitutivos da obra desviante. Mais uma vez reforça-se a sua característica acabada e finita, sua não “incompletude poética” aberta à descontinuidade e incoerência presentes na proposta estética do romantismo. Não se trata em Debord de “se empenhar em projetos de grande fôlego, porque muda muito frequentemente de direção e propósito”, conforme Mario Perniola caracteriza a incompletude da poética romântica, (PERNIOLA, 2010, p. 139), mas de determinar a natureza do espetáculo mediante a composição de um texto que não se deixe apanhar pela sua lógica, portanto, que não se invalide por uma contradição interna, consistente em conciliar-se praticamente com a situação que critica teoricamente.

Neste sentido, o texto de Debord apresenta uma coerência ímpar, realiza-se efetivamente como texto antiespetacular contra o espetáculo. Não está de acordo com o dinamismo convulso e febril de uma realidade material que se constitui essencialmente pela dilaceração da experiência submetida à potência alienante da separação. Não pode implicar, por isso mesmo, “uma

incompletude, uma imperfeição essencial que elimina o modo finito” (PERNIOLA, 2010, P 140), como ocorre com o fragmento e que ocorria com o ensaio, nos moldes montaignianos. A obra não afirma a sua impossibilidade de realizar-se. Está de fato realizada, cabendo ao leitor, às gerações futuras que enfrentem a tarefa de decifrá-la, o empenho de compreendê-la naquilo que efetivamente é: proposta e realização, potência e atualização, acabamento e convite, finitude e exigência. Tal realização e atualização pressupõe a própria “atualização prática” do leitor em processo individual e social de auto-construção: o leitor a que o autor se dirige e espera. Um leitor que somente existirá quando as condições espetaculares da dissolução do sujeito social estiverem superadas.

Um livro, assim, não é apenas um livro que segue os movimentos do autor, suas mudanças subjetivas, suas alterações de perspectivas. Um conjunto de teses rapsódicas intercaladas, em suma. Há uma qualidade objetiva fundamental aqui que não se pode negligenciar. Um livro como a *Sociedade do Espetáculo* foi escrito em função da destruição de um estado de coisas negativo, como um movimento construído dentro do movimento espetacular para lhe desestabilizar e destruir. Não se deixa levar pelo movimento de desestabilização infinita do espetáculo, nem se afirma como reprodução da lógica do valor de troca, que consiste em equiparar tudo com tudo e, assim, destituir o valor singular de todas as coisas, abrindo-se ao irracional e ao ilimitado. A lógica do espetáculo multiplica o valor do infinito e, assim, corresponde à lógica do valor de troca. Submete-se a um regime de dissolução das diferenças e de equiparação universal. Erige-se em um falso universal, uma universalidade abstrata que se mostra à consciência como intercâmbio de categorias vazias e fluxo de fragmentos falsamente unificados pela equalização geral de tudo.

A projeção *ad infinitum* do valor abstrato desconstruiu todas as potências da

diferença e, com elas, o sujeito. Não cabe mais acompanhar o movimento da separação sem mediações que lhe resistam à força dissolutiva. Há que construir o texto crítico em acordo com a afirmação do sujeito. O texto como potência objetiva de uma subjetividade em construção: ao mesmo tempo possível e real. Pela trilha problemática do *desvio* constrói-se também a subjetividade do autor como pressuposto de uma retomada do projeto humano, como condição fundante da tarefa histórica da dialética. Um projeto que se realiza pela intermediação da forma, não pela resolução abstrata nem pela incompletude acrítica e irracional. Pelo diálogo entre liberdade e determinação, abertura e acabamento.

A propósito, essa relação entre acabamento e abertura, incompletude e resolução caracteriza a “forma do desvio”, e ele não é, a não ser de uma maneira muito específica, uma forma ensaística característica. Ele, o desvio, não pretende, de forma nenhuma “eternizar o efêmero.” (ADORNO, P. 23) Não se vincula a uma descontinuidade em movimento que se isola da totalidade e se recusa dialogar com a identidade. Ao contrário, busca no todo, e na identidade de um movimento de autoconstrução mediada, a “forma em deriva” que busca estabelecer um campo de forças coerente e unificado, contra a falsa coerência e a pseudo-identidade do fenômeno espetacular. Não se constitui o desvio na expressão de uma filosofia da não identidade (ADORNO), nem, tampouco, em uma clivagem pela qual o estético é tomado como futuro possível de uma estrutura que se congelou nos protocolos de uma ciência que apresenta “os fatos e seus encadeamentos” contra a arte que mostra “as almas e seus destinos”. (LÚKACS, 1974, P 25) A *presença poética* que emerge do texto antiespetacular desviante já realiza em seu próprio *movimento diferencial* a superação das clivagens, mostra o destino dos isolamentos, aproxima-se de uma identidade mediada pelo fluxo do discurso em autoconstrução, pelo qual o sujeito se afirma se projeta nos eventos sociais cotidianos, dos

quais busca a confirmação de sua negatividade e o reconhecimento de seu esforço, no campo de forças dialético que estabelece com o leitor.

A díade autor-obra, inserida nas circunstâncias históricas, cujas contradições reflete de forma mediada e crítica, vale dizer, que supera na construção mesma do texto, conjugada à ação construtiva da leitura, compõe uma *tríade dialética* em movimento. O caráter acabado da obra, sua mecânica consequente não a impede de conter em si mesma a plenitude, a exuberância, a vivacidade criativa características do ensaio pensado como inacabamento formal e movimento infinito. A finitude do texto abre-se às condições de sua produção mediada pela leitura, da qual se apropria como um ato de criação. Isto porque se resolve consequentemente em suas próprias regras, que devem orientar o diálogo com suas circunstâncias, dentro das quais se localiza o leitor.

Assim, a obra *A Sociedade do Espetáculo* situa-se no centro da batalha pelo sentido histórico, na qual se disputa a possibilidade de autoconstrução do ser automediado da natureza, o homem. Está *cravada no cerne da vida cotidiana* como *força transformadora*, como movimento e auto-superação, de forma semelhante a uma diretriz pintada num muro: uma provocação ao presente e um desafio à posteridade.

Talvez um ensaio de transformação realizado como determinação política em que se reúnem as principais vertentes da crítica revolucionária como uma grande síntese teórico-prática.

Referências

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Organização da edição alemã Rolf Tiedemann. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades. Editora 34, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva: 2004.

D'AGUIAR, Rosa Freire. *Os ensaios, de Montaigne*. In: MONTAIGNE, M. E. *Os Ensaaios*. Tradução e notas de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. In: DEBORD, Guy. *Oeuvres*. Édition Établie et annotée par Jean-Louis Rançon en collaboration avec Alice Debord; preface et introductions de Vincent Kaufmann. Paris: Gallimard, 2006, 1998 pp.

_____. *Préface à la quatrième édition italienne de "La Société du Spectacle"* (Champ Libre, 1979; in: 1992 Gallimard edição dos *Commentaires*). Traduzido por Lucy Forsyth and Michel Prigent as *Preface to the Fourth Italian Edition of "The Society of the Spectacle"* (Chronos, 1979).

_____. *A Sociedade do espetáculo*; seguido do prefácio à 4ª edição italiana. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

LUKÁCS, Georg. *Soul and form*. Translated by Anna Bostock. London: Merlin Press, 1974.

MONTAIGNE, M. E. *Os Ensaaios*. Tradução e notas de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NOVALIS. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogos*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PERNIOLA, Mario. *Desgostos; novas tendências estéticas*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Apresentação de Aurora Bernardini. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

TOURNON, André. *Montaigne*. Tradução de Edson Querubini. São Paulo: Discurso editorial, 2004.