

REVISTA BRASILEIRA DE **SOCIOLOGIA** CD-ROM  
**DA EMOÇÃO**  
GRUPO DE ESTUDO E PESQUISA EM SOCIOLOGIA DA EMOÇÃO

RBSE

Vol. 7 · Número 20 · Agosto de 2008

ISSN 1676-8965

## Índice:

### ARTIGOS

Fotografia, Memória e Sociabilidade (pp. 160-176)

*Mauro Guilherme Pinheiro KOURY*

Emoção e Cultura: Algumas questões básicas. (pp.177 a 220).

*Birgitt RÖTTGER-RÖSSLER.*

Cinema no amor contemporâneo: A (re) construção social de um sentimento na cultura de massas (pp. 221 a 263).

*Tílio Cunha ROSSI*

### DOCUMENTO

As mortes de Roland Barthes. (pp. 264 a 336).

*Jacques DERRIDA*

### RESENHA

Medos, Sociabilidades e Emoções. (pp. 237 a 343).

Pierre Aderne CHAMBER

Sobre os autores (p. 334)

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. "Fotografia, Memória e Sociabilidade". **RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 7, n. 20, pp. 160 a 176. Agosto de 2008. ISSN 1676-8965

**ARTIGO**

## FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E SOCIABILIDADE

*Mauro Guilherme Pinheiro Koury*

**RESUMO:** Este ensaio pretende entender o fascínio que a fotografia proporciona enquanto objeto de memória. Vista como duplo do real, a fotografia é apresentada como o real reproduzido. Como uma cópia que tem o poder de apropriar o real referenciado pela definição atemporal de sua ação. Como um passado em revelação para o olhar que a observa, a fotografia parece, então, realizar sua utopia de produtora da memória.

**PALAVRAS CHAVE:** Fotografia; memória; Emoção, Indivíduo Moderno.

**ABSTRACT:** This essay intends to understand the allure that the photograph provides while of memory. Sight as double of the real, the photograph is presented as the real reproduced. As a copy that has the power to appropriate of the real represented for the fixed definition of its action, this is, as a past in revelation for who it observes. The photograph seems, then, to carry through its utopia of producer of the memory.

**KEYWORDS:** Photography; Memory; Emotion; Modern Individual.

Este ensaio conciso pretende apreender o fascínio que a fotografia proporciona enquanto objeto de memória. Produto técnico da sociedade ocidental a fotografia serviu como suporte ideológico na busca da representação perfeita do real que o homem vinha perseguindo desde a antiguidade.

### **A fotografia provoca no olhar uma síntese da memória pessoal**

A banalização do espaço da experiência pessoal e social, da privatização do indivíduo ao campo da subjetividade na sociedade ocidental moderna se, por um lado, proporcionou a emergência do indivíduo, livre e despojado, para o mercado, por outro lado, permitiu as formas de controle social sobre as individualidades emergentes (Koury, 1998 e 2003).

Presos na subjetividade, zona onde tudo é possível porque não social por excelência (Dumont: 1985), os indivíduos no capitalismo emergiram expostos a uma lógica utilitária que, ao mesmo tempo em que buscava homogeneizar o tempo e o espaço sociais, linearmente definidos, fragmentava o mundo comum, pensado em Arendt (1974) como

espaço da tradição, em uma polissemia de mundos privados. Mundos privados aqui entendidos, como em Benjamim (1985: 198), por espaços de finalização da faculdade de intercambiar experiências.

Nesse processo, a fotografia encontrou um encaixe perfeito. Duplo do real, a fotografia ideologicamente é apresentada como o real reproduzido. Como uma cópia que tem o poder de apropriar o real referenciado pela fixidez intemporal de sua ação. Como passado em revelação para o olhar que observa, a fotografia parece realizar sua utopia de produtora da memória.

Utopia que, é bom aqui frisar, encontra realização na ilusão que provoca de inserção do humano ao moderno, através de uma lógica linear que submete e banaliza trajetórias individuais, ao mesmo tempo em que exclui o indivíduo, enclausurando-o na subjetividade através de momentos fixos registrados e escolhidos de um passado sempre possível de resignificações. A fotografia, assim, caracterizada como lembrança, provoca no olhar que vê uma síntese da memória pessoal. Significa gestos, atos e sentimentos.

Constrói redes de significados precisos que singularizam a rememoração pelo ato emocionado que provoca no observador e pela cumplicidade estabelecida ou em busca de estabelecimento entre aquele que observa e aquele que a foto representa. Este último referenciado e fixo na ausência presente de um tempo e de um espaço que não mais existem, embora continuem a existir na realidade da foto.

Assim, ao refletir sobre um passado que se foi e que permanece na intemporalidade fria da foto, referencia a própria fotografia como ilusão da manutenção dos momentos queridos eternamente presentes. Cria, ao mesmo tempo, o vazio da fixidez que pode ser tocada, acariciada, observada, mas que permanece como não sendo o objeto do desejo.

Evocada, a foto realiza o anseio de trazer situações e mantê-las sob controle, na imobilidade eterna registrada e apreendida pelo ato fotográfico. O que provoca uma sensação de poder e de posse sobre o outro ou sobre o si mesmo registrado, ao mesmo tempo em que onipotencializa as relações do observador com as imagens reveladas e por ele possuídas.

Esta evocação provoca, deste modo, relações imaginárias que remetem a códigos simbólicos de apropriação, como fundamento da permanência. E nessa viagem, o observador exerce um movimento de transfiguração do seu cotidiano ameaçado, pela doce e continuada presença da coleção possuída e manuseada. Coleção manuseada em momentos de busca de afetos, positivos ou negativos, que recomenda para situações felizes ou não tanto, mas, próximas da felicidade na distância que as fotos aproximam sem, contudo, trazê-las de volta.

### **A memória é feita de fotografias**

A memória é feita de fotografias, afirma Dubois (1984: 314-317). É o equivalente exato da lembrança. Desde a antiguidade grega as artes da memória foram concebidas como um procedimento artificial de mnemotecnica, baseado no jogo de duas noções: os lugares e as imagens. A fotografia, portanto, é uma das formas modernas que melhor encarna certo prolongamento das artes da memória. É uma máquina da memória, feita de câmera (os lugares) e de as revelações (as imagens).

A fotografia, enfim, pode ser concebida, metaforicamente, como um aparelho psíquico, onde se pode trabalhar a questão do inconsciente, isto é, "a questão das inscrições dos traços mnésicos e de sua volta eventual e parcial ao sistema da consciência" (1984: 317). Entre o olho e a memória, entre a visibilidade e a latência, bate a foto. Em seus maiores desafios, é a própria fotografia que se encontra revelada como um dispositivo psíquico de primeira linha.

Como um jogo de separação e distância, o ato fotográfico revela passagens do imaginário no real. Uma foto é sempre um referente captado em um tempo e em um espaço (distância) diferente e inalcançável pelo sujeito que vê (separação). Ao mesmo tempo, é uma separação e uma distância presentes à visão e observação em qualquer tempo e lugar que for colocada a disposição ou manipulação.

Esta presentificação da fotografia indica um movimento, no sujeito que a vê, de atualização de suas lembranças e, em um processo de contigüidade, de aprofundamento da fantasmagoria que invade a vida com recortes do passado não de

todo visíveis na atualidade da foto. O que permite consolo ou tormento em quem se debruça nas impressões que a foto trás.

Sempre presente e deslocada do sujeito que a observa e autônoma a ele e com vida própria, a fotografia se permite colocar para o observador como os olhos que imprimem o real, o que vale a pena conservar no caos ou na existência multifacetada de um cotidiano. Parece indicar, ao mesmo tempo, o lugar da alucinação dos que não se contentam com a fixidez das lembranças que a foto revela.

O desvairo tem o seu lugar na busca incansável do olhar nas regiões fantásmicas da fotografia. Nos invisíveis que parecem insistir em manterem-se como ausências em estado de latência. O que parece poder causar uma ruptura entre o real e o imaginário, diluindo toda a segurança da identidade do sujeito que observa.

As relações imaginárias entre o real que a foto revela e a realidade vivida pelo sujeito que recorda parecem indicar, na sociedade ocidental, as relações do sujeito consigo mesmo e com a

sociedade. São as fotos que credibilizam o passado e as relações sociais estabelecidas pelo observador.

A fotografia como viabilizadora do passado e da identidade do humano se encontra no filme *Blade Runner*, por exemplo, caminhando junto com o desafio limítrofe do ser humano de criar a vida e o humano perfeitos, e as discussões sobre o novo homem na sociedade pós-industrial. Como comprovação de uma origem natural e não artificial de andróides. Como produto, enfim, social.

Embora sem querer aprofundar o assunto, é bom lembrar que desde o início deste século as fotografias foram associadas ao registro do cidadão. A presença identitária do sujeito na sociedade se complementava pela fotografia afixada nos documentos que atestavam a sua cidadania. Em última instância, pode-se afirmar que é a fotografia que indica ser o sujeito ele mesmo. Quem já não passou o vexame de provar que a foto de um documento é sua, apesar das diferenças com o hoje, nela impressas?

A fotografia aparece também socialmente como prova de identidade, ou como índice, utilizando o conceito barthesiano (1980: 16).

Princípio de designação que informa que o referente esteve ali, presente, no momento da fotografia. Que a fotografia é o próprio referente apreendido temporal e espacialmente. Lugar de uma singularidade insubstituível de um referencial único.

A memória é então informada pela fotografia, indicando momentos insubstituíveis que constroem uma vida para si e para os outros. Como uma ausência permanentemente prisioneira de um presente que já aconteceu, como portadora no presente de um registro que já foi, a fotografia parece estabelecer as bases necessárias à exclusão do referente, pela sua inclusão fixada nos registros que cada foto revela.

O referente parece ser sempre aquele que não é mais o que na foto se encontra revelado. Parece ser sempre o que foi. Sua nominação será aquela que o passado da foto presentifica, sempre um outro em relação a si próprio no agora da observação. É aquilo que não mais é o que a foto revela. Sempre o que foi, o que a foto informa em sua fixidez de passado presente, aprisionando os homens e o social nela expresso como um real que não é. Como um duplo que evoca emoções, mas,

emoções dissociadas do presente vivido, pelo presente passado fixo nos registros fotográficos e possíveis de manipulação e banalização pela similitude.

### **A fotografia mistura-se com a história social do capitalismo**

A fotografia aprofunda os padrões de homogeneidade e estandarização propostos, ao abolir fronteiras e acentuar a semelhança como ordenação do mundo real (Jeffrey, 1981). A história social da fotografia mistura-se com a história social do capitalismo, aperfeiçoando, como técnica, a perpetuação da impressão de realidade.

Técnica esta buscada desde a Grécia antiga e aprofundada no Renascimento através da perspectiva *artificialis*, isto é, da perspectiva geométrica que resulta de uma convenção em parte arbitrária, diferindo da perspectiva linear, ou *naturalis*, baseada no modelo ocular através de projeções sobre a retina (Aumont, 1993, pp. 42-43).

A perspectiva *artificialis*, deste modo, pode ser pensada como um sistema de representação nascido no Renascimento e que significa a

emancipação do olhar do Homem relativamente ao sistema de representação religioso. Segundo Panofsky (1973), a constituição da perspectiva *artificialis* abarca, antes de qualquer coisa, um modo de representação onde o sujeito se resume ao cerne da própria representação. Um interior e um exterior da representação pictórica onde habita o espectador são nela e através dela, então, definidos. A fotografia e o cinema são herdeiros deste sistema de representação.

O que dá margem à reflexão sobre a potencialidade ideológica nela contida. A ideologia aqui, assim, pode ser pensada e remetida através da mistura entre representação e realidade proporcionada por este sistema. A perspectiva *artificialis*, como técnica de representação imagética e ideologia, logrou identificar a si mesma com o próprio real registrado (Gilardi, 1976). Como controle do referente através de sua fixação em um espaço e em um tempo singular, apropriado e possível de colecionar e intercambiar.

Como posse simbólica sobre o real apreendido e, conseqüentemente, como fundamento deste real, a fotografia altera a inserção do sujeito

no mundo. Este passa a vivenciar o mundo pela visibilidade que a apreensão fotográfica permite. Através de relações imaginárias que o situam em uma homogeneidade estandarizada do mundo burguês, e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, permitem situá-lo como particular e singular.

As experiências individuais dos sujeitos, que moldam a singularidade de uma existência podem, assim, através da fotografia, ser visibilizadas e comprovadas. Deixam o mundo interior para comprovar-se como socialmente existente, como reprodução objetiva de uma existência como passado.

### **A temporalidade do sujeito na fotografia é uma sobreposição de tempos e espaços registrados**

A possibilidade de um mundo imaginário a partir de um mundo real e a posse simbólica sobre o real através do imaginário fixado como prova de existência altera as concepções de tempo e espaço e de homem na sociabilidade burguesa.

A temporalidade do sujeito na fotografia é, assim, uma sobreposição de tempos e espaços registrados, singulares, porém comuns a uma

temporalidade social universal. O mundo burguês, através da fotografia, logra conseguir fundar um padrão de semelhança e objetividade capaz de apreender uma linearidade espaço-temporal que caracteriza a sociedade ocidental. Isso, através da pulverização desta lógica em mundos particulares, com tempos e espaços singulares e sobrepostos.

A sociedade ocidental ao conferir o sentido de realidade ao que a fotografia apreende, não faz mais que representar ela própria (Bourdieu, 1978: 111-113). Esta representação se permite através da ilusão tautológica de que uma imagem construída de acordo com uma concepção de objetividade é verdadeiramente objetiva. Tempos e espaços capturados passam a dominar o mundo de quem neles se encontram incluídos. Através deste sistema técnico-ideológico, proporcionado pela fotografia, configuram passados, apreendem presentes, informam leituras e futuros.

Evocam e revelam o real. Uma vez que a imagem fotográfica se impõe como entidade objetiva, ela parece deixar de lado a necessidade de uma decodificação, tornando-se natural e universal. Critério de verdade.

A fotografia, assim, ao revelar o real usurpa o referente, afirmando-se como tal. Traço do real impresso, ela age sobre os indivíduos como fenômeno natural, exorcizando o tempo pela fixação do referente. O ato fotográfico, assim, ao incorporar o referente em um lugar e em um tempo imobilizados, parece agir no sentido da imortalidade. Da criação, como afirma Bazin (1958: 12), de "um universo ideal à imagem do real e dotado de um destino temporal autônomo".

O passado, desta forma, é referenciado pelo seu duplo ideal e perfeito, - livre de tempos e espacialidades, - a fotografia. A imagem fotográfica parece realizar completamente a ilusão ocidental de um referente produzido mecanicamente como duplo, que dá credibilidade e veracidade a este mesmo referente através da usurpação e exclusão.

A fotografia vale, então, pelo que é ou apresenta: duplo perfeito do real, o autonomiza do tempo e do lugar que se desfaz por uma intemporalidade que reduz o passado a uma sucessão fixa de presentes incorporados.

Dribla a morte e a solidão do sujeito que observa pela sensação de onipotência do possuir

(recortes fixos de um real comprovadamente e intemporalmente existente, na realidade da foto). A foto torna-se o referente de si mesma. A objetividade fotográfica permite, assim, ao sujeito que a observa acreditar na existência do objeto representado, isto é, tornado presente no tempo e no espaço (Bazin, 1958: 16) e, ao mesmo tempo, autônomo da mediação humana. Independente do mundo exterior e, em uma extrapolação, quase uma afronta, que dá realidade e sentido a essa exterioridade.

### Conclusão

Diante de uma fotografia, diria Barthes (1980), ninguém pode negar que o objeto fotografado esteve lá, comprovando a realidade do fenômeno. A fotografia, porém, não pode apenas ser caracterizada como uma simples imanência do objeto. Inaugura a ilusão de uma realidade a partir dela. A realidade parece passar a existir a partir dela e nela. Neste sentido, transfigura o referente, base da fotografia, na própria fotografia, indicando através dela as configurações ingênuas do olhar que vê e que denega a si mesmo o estatuto de similitude que

das fotos provêm, comprovando uma história e uma memória pessoal e social.

### **Bibliografia**

ARENDT, Hannah (1974). Vies Politiques. Paris: Gallimard.

AUMONT, J. (1993). A Imagem, , São Paulo: Papirus Editora.

BARTHES, Roland (1980). La chambre claire. Paris: Seuil.

BAZIN, Andre (1958). Ontologie de l'image photographique. Qu'est ce que le cinéma?. Vol.1. Paris: CERF

BENJAMIN, Walter (1985). O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In, Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense. Pags. 197-221.

BOURDIEU, Pierre (1978). Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Minuit.

DUBOIS, Phillipe (1984). O ato fotográfico. Campinas: Papirus.

DUMONT, Louis (1985). O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco.

GILARDI, Aldo (1976). Storia sociale della fotografia. Milão: Feltrinelli.

JEFFREY, Ian (1981). Photography: a concise history. New York: Oxford University Press.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (1998). Imagens & Ciências Sociais. João Pessoa: Editora Universitária.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2003). Sociologia da Emoção. Petrópolis: Vozes, 2003

MACHADO, Arlindo (1984). A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense.

PANOFSKY, Erwin (1973): La perspectiva como forma simbólica. Barcelona: Tusquets.

SONTAG, Susan (1977). On Photography. Midlesex: Penguin Books.

RÖTTGER-RÖSSLER, Birgitt. "Emoção e Cultura: Algumas questões básicas". **RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v.7, n.20, pp.177 a 220. Agosto de 2008. (*Tradução de Márcio da Cunha Vilar*). ISSN **1676-8965**

**ARTIGO**

## Emoção e Cultura: Algumas questões básicas

*Birgitt Röttger-Rössler*

**RESUMO:** A literatura antropológica sobre emoções é ainda governada por uma visão dicotômica das emoções como primariamente biológica e, por isso, universal, ou enquanto basicamente sócio-cultural e, deste modo, particular em sua natureza. Vários esforços para teorizar as emoções tendem a reduzi-las a um ou a outro lado desta antiga oposição natureza-cultura, apenas algumas recentes diligências buscam superar essas formas de reducionismo. Neste artigo o autor revisa criticamente algumas das mais básicas suposições sobre emoções enquanto um complexo, multi-disposto processo bio-cultural, que pode ser estudado efetivamente apenas através de uma cooperação interdisciplinar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Emoção; Mente e Corpo; Conceitos de Amor; Sudoeste Asiático; Europa.

**ABSTRACT:** The anthropological literature on emotions is still governed by a dichotomous view of emotions as either primarily biological and thus universal or as primarily socio-cultural and thus particular in nature. Most attempts to theorize emotions tend to reduce them to one side or the other of this old nature-culture opposition, only some very few recent approaches intend to overcome these forms of reductionism. In this article the author reviews critically some of the most basic assumptions on emotions within the anthropological literature and tries to formulate an alternative view of emotion as complex, multi-layered bio-cultural process, which can be studied effectively only through interdisciplinary cooperation.

**KEYWORDS:** Emotion, Mind and Body; Concepts of Love; Southeast Asia; Europe.

I

A tarefa da antropologia no âmbito da investigação interdisciplinar sobre as emoções humanas consiste na descoberta das particularidades especificamente culturais dos comportamentos emocionais. Com isso, a questão sobre a relação entre emoção e cultura se encontra num ponto central, isto é, se e até onde as emoções são modeladas através de fatores culturais.

No âmbito da pesquisa antropológica sobre emoção, é possível distinguir, respectivamente, por oposição uma à outra, duas posições teóricas centrais, nas quais a velha conhecida dicotomia corpo-espírito volta a se refletir. Uma parte dos recentes estudos sobre emoção se baseia sobre o pressuposto de que, originalmente, as emoções estão constituídas biologicamente e de que elas vem a ser, tão somente, influenciadas e diversificadas através de fatores culturais. Os representantes desta posição – na antropologia, os principais são Melford Spiro (1984), Eleanor Gerber (1975) e Karl Heider (1991) – postulam a existência de uma quantidade de emoções básicas ou originais universais que estariam ancoradas no "programa de afetos" dos

seres humanos e que seriam postas em movimento através de determinados estímulos, onde, contudo, em parte culturalmente, tais estímulos podem ser definidos de modos distintos. As emoções básicas são vistas como matéria-prima que ganha forma e acabamento por meio de fatores culturais mas que não é, em essência, culturalmente condicionada. Entretanto, predomina discordância a respeito de quantas emoções básicas universais existem e, principalmente, sobre o quê que deve ser visto como emoções básicas<sup>1</sup>. Seriam emoções básicas prioritariamente aquelas emoções que vêm à tona em primeiro lugar no âmbito da ontogênese dos seres humanos<sup>2</sup>, ou aquelas que possuem maior

---

<sup>1</sup> Desse modo, Ekman/Friesen (1975) distinguem seis emoções básicas, Izard/Buechler (1980) dez, Plutchik (1984) oito, enquanto outros como Frijda (1993, cap. 4) e Kemper (1981) argumentam que as emoções se deixam dividir, por fim, em apenas duas categorias: agradáveis e desagradáveis.

<sup>2</sup> Análises sobre o desenvolvimento de emoções no período pré- vocabular da infância apresentam três emoções como fundamentais. Para a sobrevivência de um bebê é essencial comunicar (por meio do gritar) stress na forma de medo ou irritabilidade, como também expressar (por meio do riso) sentimento de bem-estar (alegria), sobretudo de modo que a ligação com as pessoas que cuidam dele se tornem mais firmes. Além disso, é significativo a predisposição para o aprendizado sinalizando a expressão de interesse. A emoção “surpresa” desempenha um papel central aqui: ela facilita a assimilação de informações. (Emde 1984: 80). Comparar Hiatt (1978).

valor evolutivo de adaptação<sup>3</sup>, ou aquelas que – algo como padrões semelhantes de expressão facial<sup>4</sup> - se deixam reencontrar, consistentemente, em todas as culturas etc.?<sup>5</sup>

A posição exatamente contrária a esse princípio consiste em ver as emoções como sendo, antes de tudo, culturalmente constituídas. Os representantes dessa via – poderiam ser citados aqui nomes como os de Catherine Lutz (1988), Michelle Rosaldo (1984) e Owen Lynch (1990) – partem do pressuposto de que as emoções são em primeira linha avaliações, julgamentos: aquilo que um ser humano numa dada situação sente vem a ser estruturado por meio de sua compreensão, de sua avaliação de tal situação, e, portanto, é dependente das concepções culturais que,

---

<sup>3</sup> Assim, Plutchik (1984) considera como básicas as emoções que correspondem aqueles padrões de comportamento biologicamente determinados cujas funções centrais são concedidas pela continuidade da espécie.

<sup>4</sup> Ver por ex. Ekman/Friesen (1975); Izard (1971); Tomkins (1962, 1963).

<sup>5</sup> Comparativamente, também Jaak Panksepp (1989), que argumenta que se identificam quatro dispositivos neuronais que se correlacionam com quatro emoções básicas: expectativa ou anseio; medo; raiva; pânico ou dor.

respectivamente, estão colocadas a sua disposição. Owen Lynch (1990:93) define as emoções da seguinte maneira: “Elas são estados não específicos de sentimento culturalmente categorizados e conceitualizados concernentes a avaliações de um ‘eu’ relativo a pessoas, coisas ou eventos”. Os estímulos fisiológicos são vistos como secundários. Eles valem como fundamento não específico que só se transforma em emoções específicas através de processos cognitivos de avaliação culturalmente dependentes.

Atualmente, crescem no interior da antropologia as pressões para que o debate não permaneça detido sobre qual dos dois lados tem razão quanto ao que vem primeiro por ocasião do surgimento das emoções, mas sim para conceber e descrever fenômenos emocionais enquanto uma síntese de fatores biológicos e culturais (ver por ex. Hinton 1993, 1999; Leavitt 1996).

Mas, aqui surge então a questão sobre a conversibilidade de método: para apreender o jogo de troca entre fatores sócio-culturais e biológicos é necessário poder distinguir claramente um do outro. Por conta disso, tais pretensões de um descortinar

dos “processos bio-culturais” bem se limitarão, sobretudo, em grande parte, a palavras vazias. Isso sem contar que a antropologia não dispõe do potencial teórico e metódico para dar conta de tais coisas. A contribuição para a elucidação da dialética bio-cultural que a antropologia pode empreender consiste na descoberta da especificidade cultural de fenômenos emocionais. A antropologia deveria tentar demonstrar como as culturas trabalham o sistema afetivo instalado no organismo humano a ponto de fazer dele complexos sistemas sociais de informação. Entretanto, quando deseja contribuir para colocar questões teóricas que vão além de sua área de estudo - como freqüentemente faz -, a antropologia não se permite recuar a uma posição cultural-relativista e descrever culturas, assim como seus sistemas emocionais, apenas no interior de sua própria lógica.

## II

Uma vez que se observe como antropólogos de ambas as direções, tanto universalistas como construtivistas, se aproximam metodicamente do fenômeno “emoção”, torna-se possível verificar uma clara ênfase sobre estudos que se ocupam das

representações lingüísticas - algo em forma de um levantamento dos vocabulários emocionais locais<sup>6</sup>. Para uns, isso se justifica uma vez que o estudo das formas de expressão lingüística da emoção representa um acesso metódico relativamente leve às concepções emocionais de uma outra cultura. Para outros, essa abordagem peculiar se baseia sobre o pressuposto de que conceitos culturais dominantes estão sempre representados lingüística e lexicamente. Uma pressuposição que conduz a uma não-consideração de formas não-verbais de representação e que, por isso, é fortemente questionável<sup>7</sup>.

---

6 Relativamente poucos estudos que tratam das emoções na interação social são confrontados com uma grande quantidade de estudos de vocabulários emocionais indígenas (por ex. Gerber 1975; Lutz 1982, 1988; White 1980; Bouchet/Brandt 1986; Heider 1991). Contam como exceções Trawick 1990 e Bennett 1990; o estudo de Myers 1986 e o trabalho de Wikan 1990. Análises de discurso (ver por ex. as contribuições de Abu-Lughod/Lutz 1990), que, por ex., tratam de discursos sociais concretos e, dessa maneira, também de interações sociais, ocupam uma posição intermediária. O estudo de Hermann 1995 é um bom exemplo de uma análise contextual de discurso emocional.

7 Em comparação, Lyon (1995: 248) considera essa *bias ideacional* como consequência do conceito de cultura que domina a direção construtivista da antropologia contemporânea e que entende cultura, em primeira linha, como um sistema de significados. Baseado sobre esse modelo cultural, as emoções são compreendidas como símbolos cujos sentido serve como uma chave para decifrá-los, o que resulta em uma forte ênfase sobre as idéias, sobre os planos de pensamento e num falta

A questão sobre a relação entre conceituações da emoção e experiências emocionais se encontra, em boa parte dos estudos, no centro das interpretações dos léxicos emocionais de diferentes línguas. Mais precisamente, a questão sobre se é possível concluir, do fato de que pessoas em diferentes culturas descrevem e denominam a vivência emocional diferenciadamente, que elas também sintam diferenciadamente, que elas produzam experiências emocionais diferenciadas.

Defensores do princípio biológico-universalista responderiam a essa pergunta com um claro “Não”. Eles atribuem uma pura função performativa e referencial aos modelos culturais de emoção: os termos emocionais serviriam tão somente, por exemplo, para denominar estados internos e para comunicar isso às outras pessoas. Porém, eles não influenciariam a própria vivência emocional. Esta é considerada como, universalmente, a mesma. Os

---

de atenção para com as dimensões materiais ou corporais como também sociais das emoções. Para a crítica do construtivismo cultural ver adiante Lyon/Barbalet 1994; Reddy 1997; Leavitt 1996; Hinton 1993; Gergen 1995.

acionadores/estímulos que permitem que as pessoas sintam raiva, por exemplo, podem ser diferentes de cultura para cultura. A vivência da raiva, no entanto, seria igual. Ela dependeria dos mesmos processos neurofisiológicos.

Defensores do construtivismo cultural, contudo, responderiam à questão afirmativamente. Eles recusam a colocação de que pudesse haver um sentir/vivenciar independente do pensar. Eles definem o sentir corporal como resultado de processos mentais e, com respeito a isso, falam de “mindful body” ou de “embodied thoughts” (Rosaldo 1984: 138). Se tal raciocínio é desdobrado, isso significaria, então, que as emoções que não estivessem contidas no vocabulário de uma língua e no modelo geral de uma cultura (isto é, as emoções para as quais não há modelos culturais) não podem ser vivenciadas.

Um exemplo a partir dos estudos de Robert Levys (1973: 1984), no Taiti, deve servir para concretizar esse ponto: Levy verifica que, no Taiti, o domínio do sentir-se *triste/deprimido/só* (por ex., após a perda de um ente querido) encontra-se subdesenvolvido, ou como Levy assim o denomina,

está “hipocognitivado”. Levy não encontrou termos evidentes que representassem sentimentos como *tristeza/solidão* (Levy 1984: 227). Sempre que os taitianos se encontravam em situações que Levy definiria como sendo de tristeza, eles utilizavam para a descrição de seus sentimentos conceitos muito vagos, imprecisos, como “estar inquieto, incomodado, sentir-se pesado ou sem vontade de nada”. Esses conceitos não contêm qualquer indicação de causas sociais externas para a emoção e dessa forma possibilitam que tais estados possam também vir a ser interpretados como doença ou como resultado de ações mágicas. Isto é o que acontece regularmente no Taiti, quando após a morte de uma pessoa, por ex., tal sentir-se “*pesado*” dura por tempo demais. Também o comportamento social após a morte de uma pessoa próxima, tal como Levy o descreve (1973: 288-306), mostra que no Taiti não há lugar para luto demasiado profundo, permanente, mas sim que, pelo contrário, sentimentos do tipo devem ser superados rapidamente. Catherine Lutz também descreve algo semelhante sobre os Ifaluks, habitantes de um pequeno atol dentre os tão numerosos das Ilhas

Carolinas (Micronésia). Ela registrou que após um caso de morte o comportamento dos ifaluks está orientado para superar o mais depressa possível os sentimentos negativos ligados à perda e para não pensar demasiadamente por muito tempo e intensivamente na pessoa falecida (Lutz 1988: 126 f.). Ela também não topou no domínio do vocabulário emocional dos ifaluks com nenhum termo indígena equivalente aos conceitos ingleses “sadness” ou “grieve” (Lutz 1988: 125).

Mas, é possível concluir a partir da hipocognição desse campo emocional que taitianos e ifaluks, por ocasião da perda de uma pessoa que lhes é próxima, sofrem menos que pessoas de outras culturas? Da antropologia cognitiva, por meio de Roy D’Andrade, vem a essa pergunta a resposta de que não é possível um vivenciar/experenciar consciente de emoções que não estejam culturalmente elaboradas. Em decorrência disso, para ele, sentimentos culturais inespecíficos vêm a ser experienciados tão somente como reações físicas, somáticas. Não há nenhum modelo cognitivo para esses sentimentos e, desse modo, para as pessoas que eventualmente os experenciam. Não

há quaisquer possibilidades de interpretá-los, ordená-los, ou conscientemente vivenciá-los ou vivê-los intensamente<sup>8</sup>.

Ante uma discussão crítica com essa tese, é necessário, contudo, esclarecer o que a antropologia cognitiva entende por “modelo cultural”. Apoiando-se nas ciências cognitivas, ela parte do princípio de que os seres humanos, em permanente atrito com seu meio, elaboram, a partir desse mundo externo, abstrações mentais (os assim chamados esquemas/modelos) que lhes possibilitam se situar e se conduzir em tal mundo. Por *modelo cultural* a antropologia cognitiva compreende o saber compartilhado intersubjetivo que é composto de um número abrangível de unidades de informação cognitivas (esquemas) flexivelmente enredadas

---

<sup>8</sup> Baseando-se em Levy (1984), D’Andrade parte do princípio de que, no decorrer dos processos de internalização, as *appraisals* primárias inatas são recobertas e modificadas através de *appraisals* secundárias culturalmente constituídas, onde, por *appraisal*, ele compreende a ativação de um sistema. „ O maior efeito da cultura sobre a experiência da emoção parece ocorrer como um resultado do sistema secundário de avaliação. Onde, como no caso da tristeza no Taití, uma emoção não é especificizada em nenhum sistema secundário de avaliação, a pessoa *não* terá completamente a consciência da experiência da emoção. Em lugar disso, o sentimento inexplicado tende a ser experienciado como reação física, somática” (D’Andrade 1995: 224).

umas com as outras. Os modelos mentais que um ser humano forma a partir de sua interação com seu meio são, porém, apenas em parte de tipo cultural, no sentido de uma intersubjetividade compartilhada. Quanto à outra parte da qual são feitos, trata-se também de constructos idiossincráticos, isto é, de padrões mentais que um ser humano forma por conta de sua própria experiência pessoal e que ele não partilha com outras pessoas (Strauss/Quinn 1997; 102-108; Strauss 1992). Tais modelos idiossincráticos podem, por ex., representar os “mapas espaciais cognitivos” através dos quais um ser humano se orienta em sua cidade: desse modo um homem adulto, motorista de automóvel, move-se em sua cidade através de outro padrão mental que o das crianças que, por conta de outros critérios (árvores e muros de subir, possibilidades de jogar amarelinha etc.), estruturam e percorrem o mesmo espaço na mesma área. Esses modelos idiossincráticos também contêm, de fato, diversos esquemas culturais (regras de trânsito, jogo de amarelinha etc.), mas eles estão ligados uns com os outros de modo especificamente individual e não representam, portanto, qualquer modelo

intersubjetivo compartilhado. É também importante que modelos culturais (em contraposição a teorias culturais) não representam nenhum saber explícito, definido ou coerente, mas sim saber implícito, que normalmente se aprende de modo informal, ou que é inconscientemente internalizado e tornado habitual no decorrer do processo de socialização. *Modelos culturais de emoção* representam uma dentre muitas formas diferentes de modelos culturais. Eles representam o saber cultural sobre um significativo reino da existência humana, a saber, o fato biologicamente consolidado de que seres humanos também antecipam continuamente seu próprio meio e as relações sociais nas quais estão metidos, em forma carnal ou afectiva, enquanto “embodied agents”<sup>9</sup>.

Retornemos agora para a tese de D’Andrade, segundo a qual, não há vivência

---

<sup>9</sup> Comparativamente, Lyon/Barbaler (1994: 54) enfatizam que: As pessoas não experienciam seus corpos simplesmente como objetos externos de sua posse ou mesmo como um meio (ambiente) intermediário que circunda seu ser. As pessoas experienciam a si mesmas simultaneamente como *estando dentro* de seus corpos e *como sendo* seus corpos. Todos nós fazemos isso especialmente quando sentimos a realidade de nossa presença no mundo: as emoções são centrais para uma compreensão da agência de praxis corporificada”.

consciente de emoções que não sejam culturalmente categorizadas e desdobradas.

Para mim, duas questões a seguir podem ser extraídas dessa tese:

a. São classificáveis como emoções apenas os domínios da experiência somática que se encontram em relação recíproca com modelos cognitivos explícitos? Não traz essa tese uma “bios cognitiva”? Não é a dimensão somática igualmente objeto de modelação cultural? Pelo lado dos teóricos do *embodiment*, a resposta dada a essa questão é a de que as formas somáticas da percepção também devem ser entendidas como emoções. No entanto, isso coloca a questão no limite: não se tornaria tudo emoção e, portanto, simplesmente inapreensível?

b. Como é possível verificar metodicamente se uma determinada área emocional está culturalmente hipo ou hipercognitivada? Para isso é necessário uma grade de categorias emocionais cuja elaboração cultural ou também ofuscamento possa ser, então, em casos específicos examinada. Essa grade poderia trazer o modelo das emoções básicas, o que na verdade exigiria que ela

fosse claramente definida (ver acima). Uma outra possibilidade consistiria na condução de uma comparação contrastante entre duas ou mais culturas. Porém, sem que isso então se limitasse – na melhor tradição cultural-relativista – a um inventário positivista de modelos emocionais culturalmente elaborado, mas sim, que também levasse reciprocamente em consideração as áreas que *não* são marcadas, em suas respectivas culturas, por meio de modelos específicos de emoção.

### III

A seguir, gostaria de concretizar as questões mencionadas a partir de um exemplo extraído de meu próprio estudo na Indonésia<sup>10</sup>. Os makacêses, residentes islâmicos da região sul da ilha de Sulawesi na Indonésia, caracterizam-se por uma latente segregação de gênero: as esferas das tarefas e vidas masculinas e femininas estão consideravelmente separadas umas das outras,

---

<sup>10</sup> Confrontei-me com a modelação cultural das emoções no contexto de várias estadias de pesquisa na Indonésia (1990/1991; 1993; 1997); principalmente, em Sulawesi e em Sumatra.

ainda que elas também sejam concebidas como complementares e de mesmo valor. Isto é, homens e mulheres não são colocados sobre ou abaixo um do outro. Ambos representam papéis diferentes, mas de igual peso na sociedade. Matrimônios são, nessa sociedade, arranjados de preferência pela família, e não decididos a partir de afeição pessoal. Com relação a isso, a interação entre homens e mulheres jovens aptos a casar torna-se, de forma estrita, objeto de tabu. Ante esse pano de fundo, não é admirável que não exista nenhum expoente de um “modelo de paixão amorosa” nessa sociedade - o que em nossa cultura representa historicamente um fenômeno relativamente recente<sup>11</sup>. Em geral, os noivos e noivas makacêses não se conhecem na cerimônia de casamento, ou apenas ligeiramente. A

---

11 Que de modo algum se permita concluir daqui que não existe nenhum modelo de “amor romântico” na cultura makacêsa. Muito pelo contrário, o “amor romântico” desempenha um papel central na música, literatura e poesia indígenas. No entanto, não há qualquer espaço social para a “paixão amorosa” no dia-a-dia das comunidades agrárias e do interior – nesse caso, é possível falar de uma hipocognitivização dessa dimensão emocional. Comparar Jankowiak/Fischer (1992), que, numa comparação intercultural, encontraram evidências da existência de um conceito de amor romântico em 144 culturas de um total de 166 culturas. Na opinião deles, trata-se de um resultado que faz com que o “amor romântico” possa ser visto enquanto emoção universal.

concepção cultural da relação emocional entre pessoas casadas, conseqüentemente, se baseia também sobre a não existência, no início de um casamento, de nenhuma ligação emocional, nenhuma inclinação profunda entre o casal, mas sim que isso só gradativamente cresça<sup>12</sup>. O amor heterossexual é concebido enquanto um processo de desenvolvimento auto-executável e gradual que se inicia com o casamento. A possibilidade do desenvolvimento de afeição entre homens e mulheres jovens e solteiros é culturalmente ofuscada ou hipocognitivado. Isso parece totalmente lógico em uma sociedade na qual os matrimônios são arranjos por motivos econômicos e político-familiares. Significa isso então, formulando de maneira simplória, que jovens makacêses e makacêsas não se apaixonam? Não possuiriam eles qualquer experiência emocional do tipo da que é designada em nossa cultura como “paixão amorosa”?

Antes de nos dirigirmos a essa pergunta, parece aconselhável nos voltarmos brevemente para

---

<sup>12</sup> Comparar Röttger-Rössler 1997.

o que se entende, em nossa cultura contemporânea, por paixão amorosa. Com relação a isso, por meio de estudantes, deixei que fossem levantadas as assim chamadas “definições populares” (Boehm 1980) desse conceito, no quadro de um seminário e entre diferentes grupos de idade - em parte através de questionários, em parte na forma de entrevistas levemente estruturadas<sup>13</sup>. Segundo as definições levantadas, “paixão” é um sentimento de forte atração exercido através de uma outra pessoa – segundo orientação hetero ou homossexual - que é acompanhado por intensas sensações corporais e que, em geral, desloca a pessoa apaixonada de sua rotina diária e de seus modos usuais de comportamento.

“Paixão te deixa todo alavancado”, formula a esse respeito um jovem de 17 anos, “se age totalmente diferente do normal e, em geral, de modo totalmente idiota”. À paixão amorosa são associados

---

<sup>13</sup> Esses levantamentos foram conduzidos no quadro de um seminário de metodologia, isto é, a intenção primeira consistiu no aprendizado de técnicas de levantamento de dados e não na investigação em si do fenômeno “paixão amorosa”. Com respeito a isso, apenas um caráter provisório pode ser extraído desses resultados. Nesse caso, eu agradeço em particular a Susanne Jung por sua ajuda.

um número de sintomas típicos que possibilitam que essa condição emocional seja reconhecida tanto pela pessoa que nela se encontra como também por outras. Os critérios mais freqüentemente mencionados estão condensados nas seguintes citações, ambas relatadas por estudantes do colegial:

“Quando estava apaixonada, sentia algo estranho em meu ventre, as mãos ficavam húmidas, sentia vertigens, perda do apetite, às vezes tinha náuseas fortes; eu ficava o tempo inteiro desconcentrada, sempre com a cabeça em outra parte, na maior parte das vezes, pensando nele. De algum modo, eu estava sempre inquieta, nervosa, não conseguia dormir à noite” (Marga, 17 anos).

É possível perceber que outras pessoas estão apaixonadas por elas se comportarem muito diferente do que de costume, inquietas e agindo de modo precipitado, por ficarem desconcentradas e freqüentemente passarem o dia com fortes oscilações de ânimo.

“Meu irmão está atualmente apaixonado em uma moça de sua classe vizinha. Ele é totalmente outro. Numa hora ele se excede, sai dançando por

aí, é inacreditavelmente simpático com todo mundo. Estes são bem os dias em que ela fala com ele. Então volta tudo outra vez, ele mal conversa, fica remexendo seu prato de comida, não faz mais nada do que ele costuma fazer. Não vai mais praticar esporte, não se encontra com os amigos, só fica no quarto escutando música depressiva ou vai correr por mais de hora em volta do parque” (Yvonne, 16 anos).

De acordo com as declarações de pessoas mais velhas, a sintomática manifestada e descrita dessa condição está, contudo, limitada à época da adolescência, da primeira vez em que se está apaixonado na juventude, que, por sua vez, certamente é tomada como protótipo desse fenômeno emocional. Pessoas mais velhas declararam que mais tarde em suas vidas também voltaram a se apaixonar, porém nunca mais com a mesma intensidade que na juventude<sup>14</sup>. Que se deixe formular, portanto, que o modelo cultural de emoção descrito como “paixão amorosa” represente um padrão que possibilite aos indivíduos

---

<sup>14</sup> Trata-se aqui de mulheres e homens entre 45 e 65 anos de idade.

interpretarem e ordenarem as experiências pelas quais eles passam na época de sua adolescência - um tempo de mudança não apenas no sentido psicológico, mas também social, no qual eles devem aprender a lidar com sua corporalidade em mutação, assim como também amadurecer com relação a seus respectivos papéis sexuais. Como todo esquema emocional, este também representa não apenas um modelo de sentimento mas igualmente um modelo de comportamento para aqueles envolvidos e seu meio social.

Se direcionarmos agora nossa atenção para o tempo da adolescência na sociedade makacêsa esbarramos numa concepção de doença (*garring lolo*) que vale especificamente para a nova geração de ambos os sexos, e cuja sintomática estranhamente se assemelha à descrição que obtivemos da “paixão amorosa” em nossa sociedade. *Garring lolo* (literalmente: “doença de pessoas jovens”) representa, segundo convicção local, uma doença causada por meio de magia que ocorre exclusivamente entre jovens de ambos os

sexos com idades entre 12 e 16 anos<sup>15</sup>. Consideremos a seguir duas descrições ideais típicas dos sintomas característicos de *garring lolo* obtidas por meio de informantes locais.

“Os afetados tornam-se loucos, de repente se comportam totalmente diferente do que de costume. A maior parte se torna muito inquieta, o tempo todo ficam querendo sair de casa e vagar por aí; eles também deixam de comer, emagrecem, não param mais para se entreter, não respondem quando alguém lhes fala, a maioria não presta mais atenção em ti, está com os pensamentos muito distante. À noite não dormem. Eles choram rápido e intensamente, ficam nervosos e agoniados. Deve-se vigiar constantemente os adoecidos com *garring lolo*, sobretudo as moças jovens. Elas tentam o tempo inteiro ficar andando por aí e procuram a companhia de homens jovens; tem que se prestar

---

<sup>15</sup> *Garring logo* não é considerado uma doença específica de um sexo, embora ela atinja, de fato, mais frequentemente moças do que rapazes. De acordo com o sistema indígena de persuasão, isso se explica por serem os homens que, na maior parte das vezes, recebem a recusa por ocasião das propostas de noivado. Eles se vingam da família e da noiva escolhida utilizando-se de meios mágicos para que ela adoeca.

uma atenção terrível, senão sabe se lá o que elas podem fazer (...)" (Amang, 45 anos).

"Aqueles acometidos de *garring lolo* tornam-se magros, pálidos, com a pele apagada, choram muito, olham fixamente para si mesmo e não reagem se alguém lhes diz algo. Sonham com um certo rapaz ou moça, aquele ou aquela que, por assim dizer, lhes aplicou *guna-guna* (substância mágica). Eles sentem falta então desta pessoa, dos abraços, de deitarem juntos. O acometidos de *garring lolo* adoecem de saudade de uma certa pessoa, mas não se garantem em se aproximar dessa pessoa diretamente ou de ir até sua casa. Mas também não conseguem mais se conter em sua própria casa. Vagueam pela casa de diferentes pessoas na esperança de topar com a pessoa pela qual se queimam por dentro. Se encontram essa pessoa, então se tornam horrivelmente tímidos, não dizem nada, não fazem nada, ficam como que paralizados. O perigoso no *garring lolo* é que o acometidos podem praticar *nilariang* ou *erangkale*<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> O roubo da noiva, isto é, o rapto de uma moça por um rapaz, é designado pelo termo *nilariang*, enquanto que *erangkale* representa a

Deve-se vigiá-los ininterruptamente até que eles estejam totalmente curados” (Ngalle, 56 anos)<sup>17</sup>.

Voltemos-nos agora para o relato da experiência subjetiva de uma jovem moça que estava doente por causa de *garring lolo* e que através de um curandeiro recuperou a saúde, e, então, consideremos a descrição de uma mãe que diagnosticou os sintomas dessa doença em seu filho.

“Eu estava com minha mãe no mercado e comprei legumes com um vendedor de A. Certamente, foi ele que me jogou uma mágica (*guna-guna*). No dia seguinte eu já estava mal. Eu tinha sempre que pensar no vendedor da feira, mesmo que eu não quisesse. De noite sonhava com ele. Eu não conseguia mais comer nada, não conseguia mais dormir, não queria fazer mais nada.

---

fuga de uma moça em direção a um homem. Ambos os modos de comportamento representam um forte ataque a honra da família da respectiva moça e demandam ações compensatórias correspondentes, que em tempos passados conduziam a morte do delinqüente. Ver mais a respeito em Röttger-Rössler 1989; 2000.

<sup>17</sup> Um bom curandeiro (*sandro*) é apto a “tratar terapeuticamente” o *garring lolo*, isto é, a retirar o efeito da magia jogada. Também há especialistas que são capazes de reverter a doença para seu respectivo causador. No entanto, encomendar um tal serviço é visto, em geral, como imoral.

Só queria ser deixada em paz, não queria falar com ninguém, também tinha que chorar o tempo inteiro. Uma hora queria ir ao mercado e no momento seguinte não queria mais. Foi terrível” (Nuraenni, 15 anos).

“Ele não é mais ele mesmo. Ele está doente, muito doente, se comporta como um louco. Frequentemente, ele só fica esparramado pela casa o dia inteiro e com os olhos fixados no lençol, não fala, não responde quando alguém vai conversar com ele, mal come alguma coisa, ele já tá bem magrinho. Ou ele corre desorientado pela região. Ou ele fica furioso e ameaça se matar caso a gente não peça a mão de uma certa moça ‘do outro lado’<sup>18</sup> em casamento. Então ele chora novamente (...). A gente tem que chamar um curandeiro. Com certeza, “os do outro lado” o enfeitiçaram com *guna-guna*” (Basse, 37 anos).

---

<sup>18</sup> No uso cotidiano, „pessoas do outro lado“ significa as pessoas que vivem nas vilas do outro lado do rio Jeneberang. Elas representam no âmbito do sistema de diferenciação local, por assim dizer, os “outros” das proximidades e que, por ocasião de diferentes delitos e acontecimentos não amistosos, são os primeiros a serem considerados suspeitos.

Os paralelos entre as descrições makacêsas de *garring lolo* e as descrições alemãs de *paixão amorosa* são evidentes. Mas, o que, em nossa sociedade, é concebido enquanto uma emoção específica, no contexto makacês, vem a ser patologizado. Com respeito à relação geral entre sexos da sociedade makacêsa isto parece inteiramente lógico, mas o que isso significa no plano da experiência individual? São os sentimentos de jovens alemães e de jovens makacêses, expostos às turbulências hormonais da puberdade e a sua crescente sexualidade, basicamente comparáveis uns aos outros ou são eles basicamente diferentes? Do ponto de vista de um construtivismo cultural rígido, segundo o qual os modelos culturais constituem as possibilidades de percepção e experiência individuais, *garring lolo* e *paixão amorosa* são fenômenos basicamente diferentes.

Que se deixe aqui perguntar, porém, se a vivência emocional do indivíduo é, de fato, integralmente modelada através de fatores culturais, tal como implica o construtivismo cultural. Com relação a essa questão, é necessário levar em conta

que os seres humanos são não apenas performativos, mas também criativos. Eles não agem e sentem apenas como se fossem marionetes, a partir de sua correspondente matriz cultural, mas sim modelam, diversificam e modificam essa matriz também por conta própria. Cultura não é simplesmente “cravada” nos seres humanos e lhes regula, estes também produzem cultura por sua própria conta.

Nesse momento torna-se relevante a tese do historiador William Reddy (1997), que propaga a existência de uma “dimensão interna” relativamente autônoma em relação a cultura, que, por sua vez, nunca se deixa reproduzir inteiramente através de externalizações ou ações. Modelos culturais demarcam, de fato, o gerenciamento de vivências emocionais assim como a comunicação das emoções, mas, quanto a própria vivência emocional, apenas em proporção limitada. Quanto a isso, Reddy (1997: 331) argumenta que cada tentativa de comunicar algumas emoções fracassa ao final. Desse fracasso, isto é, dessa forçosa discrepância entre vivência emocional e expressão emocional, resulta a exigida tensão sobre a qual a força criativa

de modelação (*agency*) do homem desperta, isto é, sua aptidão para modificar o mundo no qual vive e os códigos que o demarcam<sup>19</sup>.

Voltemo-nos novamente para os makacêses com essa questão. É possível verificar, nos últimos anos, o crescimento de um “discurso” ocidental da “paixão amorosa” entre jovens makacêses que vivem no contexto urbano. O termo indonésico para “apaixonar-se” – *jatuh cinta* (literalmente: cair em amor) – já têm se tornado, em círculos urbanos, um componente fixo do vocabulário emocional dos makacêses. A rápida mudança das relações entre homens e mulheres, que se manifesta, sobretudo, na drástica redução da separação por sexo no espaço da escola e do trabalho, facilitando, portanto, a comunicação de jovens de diferentes sexos, assim como a permanente confrontação com concepções ocidentais do “amor romântico”, através de modernos meios de comunicação em massa,

---

19 A tese de que as emoções são um elemento subjetivo inerente que não se deixa reduzir a formas de expressão sócio-culturais, verbal e não-verbalmente mediadas, não é, de modo algum, nova, como Armon-Jones (1986: 44) demonstra. Ela chama a atenção de que desde há muito tempo o conceito de “agonia”, de *emoção agonística*, encontra emprego, sobretudo, na literatura psicológica que se ocupa com a descrição desse fator subjetivo (Armon-Jones 1986: 45).

condicionam explicitamente a adoção do modelo de paixão romântica. Mas o que acontece aqui? Adotaram os jovens urbanos um novo modelo cultural de emoção, um novo jeito de sentir, em consonância com as condições modificadas do mundo de suas vidas? É possível adotar as emoções como se fossem jeitos de se vestir ou objetos de consumo? Ou eles adaptaram o modelo da paixão romântica, uma vez que esta corresponde melhor às suas experiências – também vivenciadas num contexto tradicional –, interpretando estas últimas de um modo mais adequado para eles segundo o modelo convencional, patologizante de sua cultura? Se seguirmos Reddy, então a mudança de concepções emocionais resulta da discrepância entre experiências emocionais individuais e as possibilidades culturais disponíveis para expressá-las. Porém, com essa tese-agonística, não se introduz rasteiramente, na discussão, um modelo de duas camadas novamente? Não se tornariam aqui os fatores culturais nada mais do que epifenômenos de novo?

#### IV

O perigo de que as discussões caminhem em círculo se deixa entrever sempre quando se compreende as emoções enquanto fenômenos profundamente complexos. A emoção, que alguém numa determinada situação sente, baseia-se sobre uma multiplicidade de fatores: Para uns, sobre o respectivo contexto social e sobre os correspondentes modelos culturais de interpretação e de comportamento, para outros, sobre a psiquê e biografia específicas do indivíduo, assim como - fundamentada na biologia dos seres humanos - sobre as respectivas reações fisiológicas e sua percepção subjetiva, que, por sua vez, é, contudo, em parte culturalmente modelada, do mesmo modo que a eventual exteriorização da emoção está sujeita a regulações culturais. Emoção não deveria ser entendida como um fenômeno estático, como condição interna, mas sim como processo relacional no qual fatores culturais, sociais, individuais e biológicos interagem com o mesmo peso. Para fazer jus a essa multisetorialidade de fatores, demanda-se uma base teórico-sistemática que se empregue para a análise de emoções e que apreenda as emoções enquanto sistemas vivos, isto é, enquanto sistemas

dinâmicos de desenvolvimento (*developmental systems*) que se compõem de numerosos componentes ou sub-sistemas, ligados uns aos outros através de entrelaçamentos dialéticos, e que, por sua vez, estão também atrelados a outros respectivos sistemas vivos, como por ex. aos bio-sistemas do sistema nervoso, do sistema endócrino, do sistema imunológico etc. aos sistemas psíquicos de cognição, motivação e do “eu”, aos sistemas de interação social, aos sistemas ecológicos do meio ambiente local, até os sistemas culturais que modelam a repressão dos sentidos da vivência emocional (Vester 1991: 39 ff.; Hinton 1999). As emoções são geradas através da complexa interação de diversos componentes. Elas se constituem nas interfaces de diversos sistemas biológicos, psíquicos, sociais, culturais e também temporais. Dependendo da disciplina são abordadas diferentes perspectivas, isto é, diferentes recortes parciais desse processo emocional, nos quais outros respectivos elementos ou sub-sistemas tornam a entrar em cena.

Acredito que a tarefa básica da antropologia, na ordem das ciências interessadas nessa temática,

consiste em abordar os componentes sociais e culturais das emoções. Por esse motivo, é necessário persistir, no ponto central das pesquisas antropológicas empíricas, com o esforço de abordar os modelos culturais dados e de apreender sua geração no âmbito da troca social. A questão teórica, que desse modo retorna para o centro, é a da função social das emoções, isto é, a da relação dialética entre modelos culturais de emoção e práxis social. O que podemos analisar com os instrumentos metodológicos de nossa disciplina é a função social, o sentido, a lógica de certos conceitos emocionais culturalmente específicos. Poderia ser produtivo se perguntar o quanto conceitos emocionais culturalmente específicos se deixam entrever como respostas às condições de seu respectivo campo societário e ecológico e que papéis desempenham correspondentes processos hipo e hipercognitivos.

Desse modo, é possível interpretar, por ex., a hipocognição cultural do luto no Taiti e em Ifaluk, assim como em outras pequenas sociedades de atóis na Micronésia, como estratégias lógicas nas comunidades nas quais, devido à perda aparente das condições de vida, a carência de bens

importantes para a vida e a morte de pessoas importantes representam experiências pelas quais os indivíduos têm freqüentemente passado. A fragilidade da vida é, como acentua Lutz (1998: 149 f.), particularmente bem conhecida entre os moradores de Ifaluk e de outros atóis da região, pois, devido aos tufões, os lugares onde vivem são regularmente desertificados, suas fontes de alimento são destruídas e grande parte da população morre. Sob essas condições, lutos extensos e ritos de luto muito complexos, que duram muito tempo, podem ser destrutivos. O que conta é suportar a morte e voltar-se mais uma vez rápido e ativo para a vida e para os vivos. Do mesmo jeito, também seria culturalmente ilógico ou contra-produtivo a elaboração cultural da paixão amorosa em uma sociedade na qual o casamento é organizado por motivos econômicos e de status político e os noivos antes do casamento são estritamente separados. Igualmente, nas sociedades em que harmonia social e equilíbrio interno representam valores centrais, devido à cosmologia e à organização social, como por ex. em Java e em Bali, a dimensão emocional da raiva e da agressão pode não ser culturalmente

formulada. Em outras sociedades (como por ex. a dos makacêses ou também a dos taitianos) a ordem sócio-cultural exige, contudo, um acentuamento da raiva e do aborrecimento<sup>20</sup>. Ambos os processos – tanto a hipo como a hipercognição de certas áreas emocionais – podem ser vistos enquanto processos de controle psíquicos e sociais cuja função consiste em ajustar os indivíduos às condições do meio cultural, e, desse modo, sempre também “natural”, dentro do qual eles estão metidos. Porém, é necessário aceitar que os aspectos que são controlados através de elaboração faltosa, de ofuscamento e os que são através de um particular acentuamento ou explicitação, implicam não apenas em processos socialmente distintos, mas também sobretudo em processos psíquicos distintos (Levy 1984: 227). Nesse ponto, a questão da relação entre

---

20

No cotidiano makassês, a retórica emocional da raiva e da fúria desempenha um papel significativo. Ela elabora uma estratégia central de auto-representação nessa sociedade estratificada, orientada para o status. O significado que vem de encontro a esse domínio emocional também se mostra no vocabulário cotidiano, que possui mais de 60 termos diferentes para designar formas distintas de raiva e de fúria; ver Röttger-Rössler 1997. Considerando Levy (1984: 227), a dimensão da raiva, da fúria no Taití, estaria também, conseqüentemente, culturalmente hipercognitivada.

modelos culturais e vivência individual se torna então relevante. Formulando-a de outro modo, o quanto a cultura, enquanto fator do meio ambiente externo, no qual um indivíduo nasce e na qual deve se orientar e se comportar de modo racional, é traduzida nos sistemas psíquicos e também físicos, o quanto a cultura os molda<sup>21</sup>. Mas esta pergunta central está além das possibilidades teóricas e metodológicas da antropologia e se remete à necessidade da cooperação interdisciplinar na pesquisa da emocionalidade humana.

## Bibliografia

ABU-LUGHOD, Lila; LUTZ, Catherine (eds.) 1990: *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.

ARMON-JONES, Claire 1986: The Thesis of Constructionism. In: Rom Harré (ed.), *The Social*

---

21 Com relação a isso, os resultados das modernas pesquisas cerebrais, segundo os quais, as estruturas cerebrais são culturalmente modeladas e, assim, tais estruturas são em boa medida plásticas, são fortemente significativos. Ver respectivamente, por ex., o trabalho de Leon Eisenberg (1995), cujo título de modo bastante descritivo adianta “A construção social do cérebro humano”. Comparar Hüther et al. (1996); LeDoux 1998.

*Construction of Emotions*, S. 32-56. Oxford: Blackwell.

BENNETT, Peter 1990: In Nanda Baba's House: The Devotional Experience in Pushti Marg Temples. In: Owen M. Lynch (ed.), *Divine Passions: The Social Construction of Emotions in India*, S. 182-211. Delhi: Oxford University Press.

BOEHM, Carl 1980: Exposing the Moral Self in Montenegro: The Use of Natural Definitions to keep Ethnography descriptive. *American Ethnologist* 7(1): 1-26.

BOUCHER, Jerry D.; BRANDT, Mary E. 1981: Judgement of Emotion. American and Malay Antecedents. *Journal of Cross-Cultural Psychology* 12(3): 2772-283.

D'ANDRADE, Roy G. 1995: *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

EISENBERG, Leon 1995: The Social Construction of the Human Brain. *The American Journal of Psychiatry* 152(11): 1563-1575.

EKMAN, Paul; Friesen, Wallace 1975: *Unmasking the Face*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

EMDE, Robert N. 1984: Levels of Meaning for Infant Emotions: A Biosocial View. In: Klaus R. Scherer and Paul Ekman (eds.), *Approaches to Emotion*, S. 77-108. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

FRIJDA, Nico H. 1993: *The Emotions*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press.

GERBER, Eleanor R. 1975: *The Cultural Patterning of Emotions in Samoa*. San Diego: University of California. Gergen, Kenneth 1995: Metapher and Monophony in the 20<sup>th</sup> Century Psychology of Emotions. *History of the Human Science* 8: 1-23.

HEIDER, Karl G. 1991: *Landscapes of Emotion. Mapping Three Cultures of Emotion in Indonesia*. Cambridge: Cambridge University Press.

HERMANN, Elfriede 1995: *Emotionen und Historizität. Der emotionale Diskurs über die Yali-Bewegung in einer Dorfgemeinschaft der Nging*, Papua New Guinea. Berlin: Reimer.

HIATT, Susan W. 1978: *The Patterning of Facial Expressions of Fear, Surprise and Happiness in 10-12 month infants*. Ph. D. thesis, University of Denver, Colorado.

HINTON, Alexander Laban 1993: Prolegomenon to a Processual Approach to the Emotions. *Ethos* 21: 417-451.

HINTON, Alexander Laban 1999: Outline of an Bioculturally Based "Processual" Approach to the Emotions. In: Ders. (ed.): *Biocultural Approaches to the Emotions*, S. 299-328. Cambridge: Cambridge University Press.

HÜTHER, Gerald et al. 1996: Psychische Belastungen und neuronale Plastizität. Ein

erweitertes Modell des Stress-Reaktions-Prozesses als Grundlage für das Verhältnis zentralnervöser Anpassungsprobleme. *Zeitschrift für psychosomatische Medizin und Psychoanalyse* 42: 107-127.

IZARD, Carol E. 1971: *The Face of Emotion*. New York: Appleton-Century-Crofts.

IZARD, Carol E.; BUECHLER, Sandra 1980: Aspects of Consciousness and Personality in Terms of Differential Emotions Theory. In: Robert Plutchik and Henry Kellerman (eds.), *Emotions: Theory, Research, and Experience*, Vol. 1; S. 165-187. New York.

JANKOWIAK, W.; FISCHER, E. 1992: A Cross-Cultural Perspective on Romantic Love. *Ethnology* 31(2): 149-155.

JANKOWIAK, William (ed.) 1995: *Romantic Passion. A Universal Experience?* New York: Columbia University Press.

KEMPER, Theodore O. 1981: Auf dem Wege zu einer Theorie der Emotionen: Einige Probleme und Lösungsmöglichkeiten. In: Gerd Kahle (Hg.): *Die Logik des Herzens*; S. 134-154. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.

LEAVITT, John 1996: Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions. *American Ethnologist* 23(3): 514-539.

LeDOUX, Joseph 1998: *Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen*. München, Wien: Carl Hanser.

LEVY, Roben 1984: Emotion, Knowing, and Culture. In: Richard A. Shweder and Robert A. LeVine (eds.), *Culture Theory: Essays on Mind, Self, and Emotion*; S. 214-237. Cambridge: Cambridge University Press.

LEVY, Robert I. 1973: *Tahitians. Mind and Experience in the Society Islands*. Chicago: University of Chicago Press.

LUTZ, Catherine 1982: The Domain of Emotion Words on Ifaluk. *American Ethnologist*9: 113-128.

LUTZ, Catherine 1988: *Unnatural Emotions. Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and their Challenge to Western Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

LYNCH, Owen M. 1990: The Mastram. Emocion and Person Among Mathura's Chaubes. in: Owen M. Lynch (ed.), *Divine Passions. The Social Construction of Emotion in India*; S. 91-115. Delhi: Oxford University Press.

LYON, Margot L. 1995: Missing Emotion: The Limitations of Cultural Constructionism in the Study of Emotion. *Cultural Anthropology*10: 244-263.

LYON, Margot L.; Barbalet, Jack 1994: Society's Body: Emotion and the 'Somatization' of Social Theory. In: Thomas J. Csordas (ed.), *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*; S. 48-66. Cambridge: Cambridge University Press.

MYERS, Fred R. 1986: *Pintupi Country, Pintupi Self. Sentiment, Place, and Politics among Western Desert Aborigines*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

PANKSEPP, Jaak 1989: The Neurobiology of Emotions: of Animal Brains and Human Feelings. In: Hugh Wagner and Antony Manstead (eds.), *Handbook of Social Psychophysiology*; S. 5-26. Chichester, NY: Wiley.

PLUTCHIK, Robert 1984: A General Psychoevolutionary Theory. In: Klaus R. Scherer and Paul Ekman (eds.): *Approaches to Emotion*; S. 197-220. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

REDDY, William M. 1997: Against Constructionism. The Historical Ethnography of Emotions. *Current Anthropology* 38(3): 327-351.

ROSALDO, Michelle Z. 1984: Toward an Anthropology of Self and Feeling. In: Richard A. Shweder and Robert A. Levine (eds.), *Culture Theory. Essays on Mind, Self and Emotion*; S. 137-157. Cambridge: Cambridge University Press.

RÖTTGER-RÖSSLER, Birgitt 1989: *Rang und Ansehen bei den Makassar von Gowa (Süd-Sulawesi/Indonesien)*. Berlin: Dierrich Reimer Verlag [Kolner Ethnologische Studien Bd. 15].

RÖTTGER-RÖSSLER, Birgitt 1997: Die Wortlosigkeit des Ethnologen: Zum Problem der Übersetzung zwischen den Kulturen am Beispiel indonesischer Gefühlstermini; S. 199-213. In: Doris BachmannMedick (Hg.), *Übersetzung als*

*Repräsentation fremder Kulturen. Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung*, Bd. 12. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

RÖTTGER-RÖSSLER, Birgitt 2000: Shared Responsibility: Some Aspects of Gender and Authority in Makasar Society. In: R. Tol/C. van Dijk/G. Acciaioli (eds.), *Authority and Enterprise. Transactions, Traditions, and Texts among the Bugis, Makasarese, and Selayarese*; S. 143-160. Leiden: KITLV Press.

SPITO, Melford 1984: Some Reflections on Cultural Determinism and Relativism with Special Reference to Emotion and Reason. In: Richard A. Shweder and Robert A. LeVine (eds.), *Culture Theory: Essays on Mind, Self and Emotion*; S. 323-346. Cambridge: Cambridge University Press.

STRAUSS, Claudia; QUINN, Naomi 1997: *A Cognitive Theory of Cultural Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

STRAUSS, Claudia 1992: What Makes Tony Run? Schemas as Motives Reconsidered. In: Roy D'Andrade and Claudia Strauss (eds.), *Human Motives and Cultural Models*; S. 191-224. Cambridge: Cambridge University Press.

TOMKINS, Silvan S. 1962: *Affect, Imagery, Consciousness. Vol. I. The Positive Affects*. New York: Springer.

TOMKINS, Silvan S. 1963: *Affect, Imagery, Consciousness. Vol. II. The Negative Affects*. New York: Springer.

TRAWICK, Margaret 1990: The Ideology of Love in a Tamil Family. In: Owen M. Lynch (ed.), *Divine Passions. The Social Construction of Emotion in India*; S. 37-63. Delhi: Oxford University Press.

VESTER, Heinz-Günter 1991: *Emotion. Gesellschaft und Kultur. Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

WHITE, Geoffrey M. 1980: Conceptual Universals in Interpersonal Language. *American Anthropologist* 82: 759-781.

WIKAN, Unni 1990: *Managing Turbulent Hearts. A Balinese Formula for Living*. Chicago: The University of Chicago Press.

Tradução: *Márcio da Cunha Vilar*

ROSSI, Túlio Cunha. "Cinema no amor contemporâneo: A (re) construção social de um sentimento na cultura de massas". **RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 7, n. 20, pp. 221 a 263. Agosto de 2008 – ISSN **1676-8965**.

**ARTIGOS**

## CINEMA NO AMOR CONTEMPORÂNEO:

### A (re) construção social de um sentimento na cultura de massas.

*Túlio Cunha Rossi*

**RESUMO:** Este trabalho discute as representações contemporâneas do amor-paixão, destacando a mídia cinematográfica na construção destas representações. Notam-se noções encantadas do amor, como pertencente a um plano superior à razão, malgrado as transformações históricas ocidentais no sentido de intensificar valores racionais e materialistas. A despeito da aparente separação, atos e crenças tidos como manifestações espontâneas e subjetivas do amor adquirem aspectos racionais e culturais, incorporando signos e representações reproduzidos em filmes. Propõe-se discutir, afinal, em que nível representações do amor no cinema e na vida cotidiana – embora estas exaltem a subjetividade – são permeados por elementos racionalistas típicos da modernidade e reforçados na cultura de massas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Amor, Cinema, Representações, Individualidade, Racionalidade.

**ABSTRACT:** This paper discusses the contemporary representations of love-passion, highlighting the film media in the construction of these representations. Enchanted notions of love can be noticed, as it belonging to a level higher than reason, despite the historic changes in the way of intensifying occidental rational and materialistic values. Despite the apparent separation, beliefs and actions taken as spontaneous and subjective expressions of love acquire rational and cultural aspects, incorporating signs and representations played in films. It is proposed to discuss, after all, in what level representations of love in the movies and in daily life - although they exalt the subjectivity - are permeated by typical rationalists elements of modernity and reinforced in the mass culture.

**KEYWORDS:** Love, Cinema, Representations, Individuality, Rationality.

## **A problemática do amor enquanto objeto sociológico**

O que a sociologia poderia dizer a respeito do sentimento amoroso, quando se vê cristalizada na cultura contemporânea a separação entre razão e sensibilidade? Tanto aos que se consideram mais racionais quanto aos mais sentimentalistas, uma abordagem mais científica deste sentimento parece soar herege: de um lado, há os que não reconhecem o sentimento amoroso como potencial objeto de estudo por razões epistemológicas e metodológicas;

do outro, os românticos, que entendem que tal sentimento é, por demais, puro e sublime para ser dissecado e maculado pela fria razão. Por razões divergentes, ambos concordam que tal objeto seja demasiadamente abstrato para ser apreendido adequadamente numa abordagem científica. Creio que aceitar seu caráter abstrato como impedimento ao olhar sociológico seja negar a própria sociologia e a complexidade de seus principais objetos: a organização das sociedades, as interações e as ações sociais. Conforme observara Weber, as ações humanas (sociais ou não) são orientadas por determinantes e contingências variados, sendo alguns deles extremamente abstratos. O comportamento humano, seja no âmbito da individualidade ou da coletividade, é profundamente complexo e suas representações permeadas de subjetividade. No entanto, isso não impede que se encontrem nele aspectos passíveis de apreciação objetiva e científica.

O mesmo ocorre ao sentimento amoroso. Não seria possível abordá-lo sociologicamente em sua total complexidade, buscando desvendar sua natureza última e definir a fórmula de sua essência.

Aliás, minha proposta é bem menos ousada do que isso; o que pretendo como objeto de análise não é o “amor em si”, mas suas formas de representação e identificação no âmbito das relações sociais. Não é tanto uma reflexão sociológica sobre o amor puro, mas sobre seu aspecto simbólico e lingüístico nas sociedades de consumo contemporâneas; sobre discursos, valores, códigos e modelos socialmente construídos e reproduzidos acerca deste sentimento; freqüentemente confundidos com o sentimento em si.

Ainda assim, a amplitude do tema é intimidadora; existem classificações diversas para o amor – amor-paixão, amor materno, fraterno, afetivo-sexual, entre amigos, entre irmãos e outras – bem como meios em que seus códigos e significados variam: a palavra amor no âmbito religioso não porta o mesmo sentido no âmbito familiar ou em uma canção romântica. Como acontece a todo objeto de pesquisa sociológica, cabe delimitar o problema, abordando algum aspecto específico do mesmo. Focado no chamado “amor-paixão”, mas sem ignorar seu caráter personalista, concentro-me em suas representações

mais visíveis no âmbito da coletividade: aquelas difundidas por mídias de arte e comunicação de massa e, mais especificamente, pelo cinema. Acredito que, no cinema, tais representações sejam mais intensas, bem como seus efeitos no público e na cultura de massas. Além de reforçar a máxima “uma imagem vale mais do que mil palavras”, o constante esforço cinematográfico pela expressividade e pela verossimilhança de imagens, histórias e performances interpretativas atenua os limites entre ilusão e realidade. O cinema, muitas vezes, parece mais real que a própria realidade, o que torna as representações e discursos que ele apresenta extremamente convincentes, operando muitas vezes como referencial de comportamentos e noções sobre o sentimento amoroso.

Propõe-se então explorar o aspecto cultural das representações do sentimento amoroso, defendendo que, ao contrário da crença predominante no senso comum, sua experiência, seus discursos e valores não constituem uma natureza pura e não são produções espontâneas e exclusivamente subjetivas de cada um. Em outras palavras, trata-se de uma reflexão sobre a

construção social do amor, reconhecendo suas variações conforme contextos diversos e sua profunda relação com o meio em que suas representações são produzidas.

### **O amor enquanto construção sócio-cultural**

A sociologia já ousou, com sucesso, superar a barreira imaginária entre razão e subjetividade, o que se verifica em estudos diversos que relacionam valores, práticas e representações supostamente subjetivas a contextos e condições social e culturalmente dispostos. Os estudos de Bourdieu (1974, 1979, 1996) sobre o campo artístico e a construção dos gostos; a sociologia da identidade e da intimidade em Giddens (1992, 1999); a diversidade das disposições comportamentais em Lahire (2004a,b) e o controle das pulsões no processo civilizatório de Norbert Elias (1994) são apenas alguns exemplos. Com tantas referências sociológicas de peso sobre temas considerados subjetivos, uma abordagem científica das representações do sentimento amoroso revela-se plausível e teoricamente sustentável, a despeito das

dificuldades metodológicas e conceituais que tal objeto possa apresentar.

Enquanto “tema central da felicidade moderna” (Morin, 1975:116), exaustivamente explorado e estimulado nas mídias de comunicação de massas, o amor assume o viés de meta culturalmente estabelecida: filmes, telenovelas, canções populares e anúncios publicitários reiteram sempre a necessidade de se buscar e conquistar o amor. Através destas mídias, os discursos moralizantes sobre o amor exaltam seu aspecto irracional, imaterial, transcendental e altruísta, em aparente contradição com valores fundamentais da modernidade, tais como a razão, a individualidade e a materialidade. Ao menos nos discursos, é estabelecida uma distinção moralmente hierárquica entre razão e sentimento, onde o amor ocupa o posto máximo, semelhante a uma divindade. Nesse sentido, a idealização do amor é reforçada, dando a entender que o sentimento, em seu estado mais sublime e desejado, ocupa um universo que supera a realidade prática.

Sob uma perspectiva sociológica, é no mínimo curioso que tais discursos e percepções

do amor se sustentem na contemporaneidade de maneira tão ampla e sólida, se considerarmos este um contexto marcado por desencantamento e secularidade. Apesar de valores fundadores da modernidade tais como a racionalidade, a individualidade e a busca por sucesso pecuniário, o dia dos namorados ainda é uma das comemorações que registra mais vendas no comércio; filmes românticos atingem grandes bilheterias e conquistam prêmios; sítios de relacionamentos pululam na internet e o mercado de auto-ajuda lança cada vez mais livros com estratégias para a conquista e manutenção dos relacionamentos amorosos. A contradição é evidente: o mesmo amor que nos discursos moralizantes distingue-se e afasta-se da materialidade e dos valores modernos mobiliza o mercado, o qual exerce papel fundamental na difusão desses discursos.

Em *O amor como paixão*, Niklas Luhmann analisa a relação entre as representações literárias do amor nos séculos XVI ao XVIII na Europa, buscando demonstrar sua relação com o contexto social em que foram produzidas:

As reflexões seguintes são a verificação da tese segundo a qual as representações literárias, idealizantes e mitificantes do amor não escolhem ao acaso os seus temas e pensamentos diretores, reagindo antes desse modo à sociedade e respectivas tendências de mudança, refletindo, de uma forma absoluta, os quadros de circunstâncias reais do amor, ainda que apresentados sob forma descritiva, resolvendo, contudo problemas a aparecer, apresentando precisamente necessidades funcionais do sistema social sob uma forma utilizável pela tradição. (Luhmann, 1991, p.22)

Semelhante análise é possível no contexto contemporâneo, observadas suas especificidades. O mais instigante é que, malgrado as transformações históricas que se verificaram no ocidente no sentido de intensificar os valores racionais e materialistas até então, as representações idealizantes e mitificantes do amor permanecem na cultura de massas, em mídias exponencialmente mais potentes e abrangentes do que a literatura no período observado pelo autor, visto que a alfabetização constituía privilégio de poucos. Pergunta-se então: Que circunstâncias reais do amor na

contemporaneidade sustentam suas representações encantadas nas mídias de comunicação de massa, num contexto aparentemente desfavorável a esse tipo de representação? Que aspectos sócio-culturais da contemporaneidade elas refletem? Acredito que as pistas para responder tais questões se encontrem num olhar relacional, que extrapole o conteúdo explícito das representações do amor na mídia, buscando a linguagem e as referências culturais dentro do contexto contemporâneo que permitam que este conteúdo seja prontamente apreendido e reproduzido pelo público consumidor. Pois, anterior a toda mensagem, é a língua e a condição essencial para sua efetividade é o conhecimento previamente compartilhado pelos interlocutores dos signos utilizados no processo de comunicação. A representação do amor, portanto, pressupõe a existência de códigos conhecidos e compartilhados que lhe dêem sentido, de maneira que os signos que orientam as trocas lingüísticas em relação ao amor são culturalmente definidos no meio em que são utilizados.

Chegamos então à premissa fundamental desta reflexão: assim como variam os

contextos (seja histórica ou geograficamente) das representações do amor, elas próprias variam, bem como as maneiras de interpretá-las, reconhecê-las e valorizá-las. Neste sentido, “A transformação da intimidade”, de Anthony Giddens é um exemplo formidável de análise sociológica dos efeitos transformadores dos contextos sociais nas formas como os indivíduos percebem e avaliam a própria intimidade. Mudanças na vida emocional na modernidade, envolvendo questões de moral, identidade, sentimentos e representações compõem o tema central deste estudo:

A modernidade é inseparável da ascendência da razão, no sentido de que se supõe que a compreensão racional dos processos físicos e sociais substitui a regra arbitrária do misticismo e do dogma. A razão não abre espaço para a emoção, que simplesmente fica fora do seu domínio; mas na verdade a vida emocional passava a ser reordenada nas condições variáveis das atividades cotidianas. (Giddens, 1992: 51)

O autor destaca a relevância da diversidade de contextos sociais na variação de referenciais de valores e posturas relativos à afetividade e à sexualidade. Ele chega a comparar relatos de diferentes pesquisas sobre a vida afetiva e sexual de adolescentes e de mulheres de idades entre 30 e 75 anos no final dos anos 80 (Thompson e Hancock *apud* Giddens, 1992: 59-75) e observa que expressam visões radicalmente divergentes sobre a vida amorosa e sua relevância para os projetos que estas mulheres traçavam. É fácil imaginar tal variação ao se pensar nas conquistas femininas crescentes no mercado de trabalho nas últimas décadas: Se, em gerações anteriores, as mulheres eram socializadas para o casamento e a maternidade, se resguardando para seus maridos e projetando suas vidas em função deles, o ingresso das gerações seguintes no mercado de trabalho e na vida social mais ampla possibilitaram novas concepções de papel social e de projetos amorosos, compatíveis com a nova realidade. Outra transformação relevante tange quanto às descobertas científicas relativas à reprodução (fertilização *in vitro* e contraceptivos), que

ocasionariam mais mudanças, conferindo maior liberdade ao ato sexual e dissociando-o de seu aspecto mais reprodutivo, diretamente associado ao laço matrimonial. Com as práticas sexuais desvinculadas dos projetos matrimoniais e reprodutivos e com o aspecto do prazer mais valorizado não apenas na intimidade, mas nos discursos correntes nas mídias de comunicação de massas, as noções de amor envolvendo estas práticas certamente são revisitadas e transformadas.

Todas essas transformações afetam a subjetividade e, conforme as observações de Norbert Elias (1994), se pode entender que esta é alterada e configurada pelas faculdades da razão desde os primórdios do processo civilizatório. Sob sua perspectiva, o processo civilizatório ocidental teria como característica marcante o desenvolvimento do controle das pulsões; a princípio externamente estimulado, mas internalizado após algumas gerações. Trata-se, essencialmente, de uma dieta das paixões onde o indivíduo deixa de se orientar por seus desejos e estímulos mais imediatos para se orientar pelo cálculo das conseqüências de suas ações, vislumbrando

possíveis sanções. As pulsões e paixões tornam-se então restritas ao universo interno da psique e sua liberação passa a ser calculadamente dosada, de maneira a não infringir as leis de conduta socialmente estabelecidas. O aumento da complexidade das restrições às pulsões se transfere à própria experiência e interpretação das emoções pelos indivíduos e pela sociedade, estabelecendo para elas classificações diversas, regras e condições para sua expressão moderada. Sem dúvida, a contenção dos estímulos sexuais mais primários neste processo civilizador criou condições para a elaboração de conceitos e formas de “amar” socialmente aceitáveis e para o fortalecimento de ideologias que conferissem à experiência amorosa plena, um status mágico, típico de sonho e fantasia, uma vez que a realidade social impunha sérias restrições a ela:

para tudo o que faltava na vida diária, um substituto foi criado nos sonhos, nos livros, na pintura. (Elias, 1994:203).

Percebe-se então que os princípios racionalistas são bem mais presentes no universo subjetivo do que supõe o senso-comum, bem como as disposições comportamentais (Lahire, 2004b) de caráter sócio-cultural e histórico. Entretanto, a despeito da importância da racionalidade e da individualidade enquanto fundamentos da cultura moderna, na qual se sustentam as sociedades ocidentais contemporâneas, os discursos sobre o sentimento amoroso o colocam acima da razão e das leis, como algo além da compreensão humana, com poderes transformadores que parecem remeter à magia. Assim, há uma representação praticamente deificada do amor, em aparente contradição com o desencantamento (Weber, 1981) gerado pela modernidade. Tal condição do amor nos discursos contemporâneos revela em sua gênese traços originários do romantismo, enquanto movimento artístico e filosófico surgido na Europa do final do século XVIII em resposta ao Iluminismo e à racionalidade.

Numa perspectiva dialética, a emergência do pensamento romântico é uma reação direta às transformações morais, ideológicas e sociais

provocadas pelo liberalismo e pela cultura cientificista que se estabelecia. Os liberais venceram suas revoluções e conseguiram difundir seus ideais, mas fracassaram na construção de uma sociedade utópica pautada por liberdade, igualdade, fraternidade e pela razão enquanto faculdade capaz de iluminar a humanidade e levá-la ao caminho da perfeição. Logo se percebeu que a razão e a ciência não traziam respostas, mas inauguravam mais questionamentos e incertezas. Se antes as ordens social e natural eram explicadas pela religiosidade como obras da vontade divina, os iluministas conseguiram desacreditá-la, mas sem substituí-la por uma panacéia mais eficiente. Vítimas dos próprios princípios científicos de questionamento e refutação, os iluministas foram incapazes de estabelecer uma verdade absoluta com a potência de conferir sentido à existência e, com isso, orientar a vida dos indivíduos, como fazia a Igreja através dos dogmas.

A desordem e decadência em que se transformaram as cidades modernas com a superpopulação, a falta de infra-estrutura e as desigualdades do capitalismo industrial provocaram

a descrença nos ideais liberais e iluministas. Mas, num mundo desencantado, a retomada do paradigma religioso e dogmático também não era possível, uma vez que este havia sido completamente superado. Conforme anunciara Nietzsche, Deus estava morto (1984, §125) e o homem não tinha mais a quem recorrer, a não ser a ele mesmo. Num imenso sentimento de solidão e inconformado com a sociedade caótica que o racionalismo deflagrara, o homem moderno entregou-se ao escapismo, às idealizações e ao subjetivismo, reconhecendo na externalidade os malefícios propagados pela modernidade. Em outras palavras, ele se entrega ao romantismo: uma exaltação quase religiosa dos sentimentos, pautada na individualidade e marcada por distanciamento e negação da realidade, seja através de idealizações ou do entorpecimento por álcool e drogas. Nesse sentido, a separação cultural entre razão e sentimento reafirmada pelo iluminismo é intensificada, mas em outro sentido, buscando estabelecer não a razão, mas o sentimento como valor supremo. Entretanto, na vida prática, no desenvolvimento tecnológico e na solução dos

problemas oriundos da própria modernidade, a racionalidade permaneceu como valor predominante, evidenciando uma separação que deixara de ser simplesmente ideológica, no sentido de eleger uma faculdade superior que deveria exercer o controle sobre a outra. Houve uma segmentação da vida cotidiana, delinear-se esferas bem demarcadas entre a vida social e a individual: a racionalidade reservava-se ao mundo social das leis, dos princípios técnicos e da eficiência, enquanto a subjetividade e os sentimentos restringiam-se à individualidade.

Entretanto, a aglomeração urbana forçou os indivíduos a um contato mais constante uns com os outros, o que é destacado no convívio forçado em cortiços nas primeiras metrópoles europeias. Elementos anteriormente considerados da vida privada eram colocados (muitas vezes involuntariamente) em cena na esfera pública. Além disso, o surgimento e a popularização das novelas folhetinescas apresentavam ao público narrativas permeadas por idealizações, descrições e considerações sobre os sentimentos e experiências amorosas de seus personagens. Nesse sentido, o

universo privado era trazido ao domínio público, aparecendo nos folhetins como temas de discussão e também como referências para seus leitores. Dessa maneira, apesar da separação moral e ideológica que se estabelecera entre individual e social, o entrelaçamento destes universos se tornava mais evidente nos comportamentos e, a despeito dos discursos, ocorria um processo de socialização do sentimento amoroso. Processo que não era pautado na experiência individual e subjetiva apenas, mas em representações e reproduções de comportamentos observados na cena urbana, nos teatros e nos folhetins.

### **O amor no cinema e o cinema no amor**

Em continuidade ao processo de modernização ocidental em que o desenvolvimento tecnológico tornava-se cada vez mais presente na vida dos indivíduos, a invenção do cinematógrafo, originalmente para fins científicos de registro de imagens em movimento, viria, mais tarde, nas mãos dos irmãos Lumière, a se tornar uma forma revolucionária de entretenimento. O fato do cinema trabalhar com a reprodução de imagens captadas da

própria realidade tornava suas criações convincentes e verossímeis.

« Le cinéma reflète la réalité, mais il est aussi autre chose, qui communique avec le rêve. » 22  
(Morin, 1958 :11)

Com o desenvolvimento e a aplicação de técnicas ilusionistas e efeitos visuais, a experiência cinematográfica tornava-se mais excitante, conferindo realismo a cenas que eram restritas ao universo imaginário, como se vê, por exemplo, em “Viagem à Lua”, de Georges Méliès(1902). Sem dúvida, a experiência cinematográfica inaugurara uma nova relação de proximidade entre realidade e ilusão que, por muitas vezes, trai a percepção dos limites que as separam.

Como toda invenção de sucesso da modernidade, o cinema evoluiu rapidamente nos aspectos técnicos, como também nos narrativos e em popularidade. Na década de 1920, as estrelas de

---

22 “O cinema reflete a realidade, mas ele é também outra coisa, que se comunica com o sonho.”

Hollywood já faziam sucesso personificando sonhos, sentimentos e ideais compartilhados pelo grande público (Morin, 1989). Se antes as pessoas se ocupavam em falar sobre as novelas de folhetins e nelas se projetar, agora eram os filmes e a vida privada das estrelas que estavam em evidência, reforçados pelo poder expressivo das imagens em movimento. Os espectadores viam a história acontecendo à sua frente, muitas vezes, como viam a própria vida fora das salas de projeção. Por mais que reconhecesse que se tratavam de personagens e histórias fictícias, o público enxergava homens e mulheres reais e via na vida de sucesso e glamour dos astros, contos de fadas se realizando, belas e pobres donzelas conquistando fama, fortuna e príncipes encantados. Enquanto isso, os atores acabavam se tornando seus personagens; ou melhor, o que eles simbolizavam. As idealizações ganhavam consistência nas imagens, escapando do universo subjetivo e se confundindo com a realidade. Nesse sentido, pode-se lembrar das palavras de Rita Hayworth, quando indagada sobre o fracasso de seus casamentos:

"A maioria dos homens se apaixonou por Gilda<sup>23</sup>, mas acorda comigo".

Assim como aconteceu à Rita Hayworth, personagens cinematográficos às vezes tornam-se tão vivos e marcantes que superam a identidade de quem os representa, praticamente se sobrepondo aos atores que os interpretam.

Para Adorno & Hockheimer, "*O cinema torna-se efetivamente uma instituição de aperfeiçoamento moral*" (1985:143), expondo modelos de conduta e valores que colaboravam para a manutenção do sistema capitalista e de suas desigualdades ao reproduzir a realidade de seus espectadores fielmente, gerando sentimentos de identificação que os mantinham ligados ao sistema mesmo em seu tempo livre, em que poderiam ocupar-se de seu pensamento individual e questionar sua condição de explorados. Além disso, a identificação com protagonistas que são verdadeiros exemplos de moral e encontram seu *happy ending* mesmo na pobreza e sob exploração,

---

23 Personagem de maior sucesso interpretada pela atriz

motivaria os espectadores a aceitarem melhor a própria situação e não se insurgirem. Com efeito, considerando o esforço empregado nas produções cinematográficas para promover a verossimilhança e a identificação do público com os personagens, é de se esperar que muitos espectadores assumam como verdadeiros e adequados os modelos de conduta vistos nos filmes. Em relação ao amor não seria diferente e suas realidades frequentemente seriam mescladas e afetadas pelos filmes que, entre outras coisas, revelam-se instrumentos de reprodução cultural.

O cinema na atualidade assumiu uma participação tão intensa de nossa cultura e nosso modo de vida que se tornou parte de nosso comportamento e parte de nós. Conforme Jean Carrière:

“Supúnhamos que o cinema era mera diversão, mas ele é parte do que vestimos, de como nos comportamos, de nossas idéias, nossos desejos, nossos terrores”. (1995:218).

Sob tal perspectiva, pode-se inferir que as noções contemporâneas que orientam relacionamentos são imbuídas por representações

do amor difundidas no cinema, ao mesmo tempo em que o contaminam e transformam, de maneira que não se pode desconectar a realidade da fantasia nesta análise. Pode-se considerar então que o cinema, ao mesmo tempo em que se constitui dentro de determinado contexto social, opera como instrumento de socialização, produzindo, junto a outros mecanismos, formas de pensar, agir e sentir socialmente definidas.

Assim como Luhman observa que as representações literárias idealizantes e mitificantes do amor reagem a tendências de mudança, refletindo circunstâncias reais deste sentimento na sociedade nos séculos XVI ao XVIII, acredito que o mesmo se verifique no cinema contemporâneo. Mas o cinema se destaca por atingir um público exponencialmente maior: Além das salas de projeção, há a transmissão de filmes em redes de TV, a incorporação de recursos imagéticos e narrativos, característicos de filmes, em telenovelas e seriados, além da possibilidade de locar, reproduzir e adquirir filmes para se assistir em casa, a qualquer hora que se desejar. Dessa maneira, o cinema penetra facilmente o ambiente sagrado do

lar, cujas paredes supostamente separariam concretamente o espaço individual do resto da sociedade.

Ao mesmo tempo em que passam por essa apreciação individualizada, os filmes de sucesso encontram seu espaço no meio social através de modismos: Recentemente, o fenômeno brasileiro de bilheteria, *Tropa de Elite*, foi responsável não só por uma enxurrada de discussões sobre atuações da polícia, como também de jargões e frases feitas. Não apenas os códigos mais evidentes como as falas são amplamente reproduzidos e reconhecidos pelos indivíduos em suas interações, como também olhares e reflexões sobre a violência estimulados pelo filme. Exemplos semelhantes são incontáveis e evidenciam a participação do cinema no cotidiano e na vida social dos indivíduos. Tal participação ainda é reforçada por campanhas de merchandising e outras formas de publicidade que oferecem aos consumidores a oportunidade de incorporar um pouco da realidade do filme à própria vida, tornando os limites entre ilusão e realidade cada vez mais dúbios. Pode-se se vestir sapatos iguais aos de Meryl Streep em *O diabo veste Prada* (2006),

adquirir o mesmo modelo de relógio utilizado pelo mais recente *James Bond*, ou simplesmente, conferir um ar romântico a um jantar íntimo com a trilha sonora de *Em algum lugar do passado* (1980). E tem-se então, sem dificuldades, a fantasia cinematográfica incorporada à realidade do espectador.

O potencial socializador do cinema em relação a temas considerados da vida privada é evidenciado pela exposição da vida privada dos personagens: A câmera invade sorratamente as quatro paredes do quarto onde pode estar ocorrendo uma relação sexual, um monólogo enfrente ao espelho, um crime ou qualquer ato que se encerra naquele espaço fechado que remete a própria idéia de intimidade. Mas a intimidade raramente é exposta de forma “nua e crua”, correndo o risco de parecer desinteressante e grotesca. Mesmo a nudez é exposta de forma técnica, performática e calculada no sentido de intensificar seu valor estético e sensual. Em contato com a intimidade dos personagens e com as ações dos mesmos neste contexto, o espectador encontra referências para ações e comportamentos considerados reservados à

vida pessoal, os quais, normalmente, ele não pode presenciar sem protagonizar. Diferente do que é ensinado na escola, trata-se de um aprendizado íntimo que só pode ser atingido por experiências pessoais. Entretanto, a cultura racionalista ocidental moderna calcificou como um de seus pilares o aprendizado teórico, técnico e científico, que não se satisfaz com a simples experiência subjetiva, requisitando a experiência objetiva, observada e analisada. Daí, a importância de modelos e exemplos. E o cinema oferece modelos e exemplos aparentemente plausíveis, passíveis de serem analisados e testados na vida prática, o que se traduz em grandes oportunidades de reflexão sobre comportamentos íntimos e representações da própria subjetividade.

Muitas vezes, os espectadores ignoram – conscientemente ou não – estar diante de uma montagem de cenas, de colagens de planos diversos, efeitos de luz e som que atendem aos mais diversos propósitos dos produtores do filme. Por outro lado, estas cenas tão arduamente construídas, repletas de técnica e efeitos são, com frequência, representações de algo simples, comum

à vida dos espectadores e passível de ser experimentado por eles, às vezes, sem grande esforço. Mas o que se vê no filme é mais do que a experiência em si; o que se vê é uma síntese de representações, de signos e instrumentos expressivos; um verdadeiro jogo de sombras onde só é visto o que se deseja mostrar. Dessa maneira, os modelos de amor e de posturas em relação ao amor parecem verdadeiras fórmulas de sucesso que instigam vários espectadores a reproduzi-las em suas próprias vidas, na busca pela intensidade e perfeição que visualizam na tela. Têm-se então o que Edgar Morin chama de “amor sintético” (1999:141), um modelo que propõe a conjunção de universos aparentemente díspares numa espécie de amor completo: espiritual e carnal, sagrado e profano, imaginário e real. O termo “sintético” refere-se à própria síntese que é feita da representação do amor evidenciando suas características mais atraentes, mas, por outro lado, pode também remeter à artificialidade característica dos produtos industrializados.

O *mise en scène* das emoções e da intimidade no cinema, sem dúvidas, permitiu aos

espectadores refletirem sobre suas próprias emoções, sua intimidade e suas representações, a ponto de definir estratégias e comportamentos em relação a elas. Será, por exemplo, que, antes de assistirem beijos cinematográficos, intensificados por uma trilha sonora conveniente, os casais se beijavam da mesma maneira? A própria iniciativa de casais elegerem uma canção símbolo de seu relacionamento não teria sido reforçada pelo uso de trilhas sonoras bem escolhidas no cinema, especialmente em filmes como Casablanca, que consagrou “As time goes by” como uma das canções mais românticas do século XX? Em concordância com Jean Carrière, considero que o cinema hoje faz parte tanto da vida social quanto da vida pessoal, à medida que oferece e reproduz códigos e signos amplamente reconhecidos e utilizados nas interações e nas relações íntimas.

### **O encantamento no amor contemporâneo**

Conforme se defendeu até aqui, a representação do amor no cinema, com seu potencial socializador e ilusionista, colabora para a reprodução de noções idealizadas do amor na

contemporaneidade, especialmente por sua capacidade de conferir verossimilhança a fantasias diversas. Enquanto propagador de referências simbólicas e valorativas de comportamentos em relação à intimidade, o cinema propaga também as idealizações do amor. À medida que tais referências são intencional e conscientemente reconhecidas e reproduzidas pelos espectadores, elas tomam parte em um processo racionalmente calculado da experiência amorosa, que vão desde a elaboração de estratégias de conquista até a manutenção de um relacionamento. De qualquer forma, mesmo no âmbito da vida amorosa, considerado foro privilegiado para ações não racionalizadas e para a sinceridade e espontaneidade absolutas, permanecem representações reflexivamente monitoradas, onde a faculdade da razão revela-se atuante.

Entretanto, o cinema, bem como outras mídias de comunicação de massas não é totalmente responsável pela construção de uma imagem encantada de amor na contemporaneidade, atuando mais como um instrumento difusor de valores e percepções. Tais valores e percepções,

em grande medida, são anteriores e externos aos filmes, tendo amadurecido na mente dos cineastas desde seu nascimento, através de suas experiências de vida, configurando a visão que eles reproduzirão em sua obra. Então voltamos à questão inicial: Que circunstâncias reais do amor na contemporaneidade sustentam suas representações encantadas nas mídias de comunicação de massa, num contexto aparentemente desfavorável a esse tipo de representação?

Aparentemente, todas as transformações sociais que se sucederam na modernidade mais recente em relação à sexualidade e ao mundo dos sentimentos geraram grande desencantamento na experiência amorosa, entretanto, sem dissolver o desejo por sua versão mais idealizada e transcendental. Se antes, (hipoteticamente falando) o amor era considerado uma experiência mística por transcender o mundo social das pulsões controladas e do comportamento comedido, no atual contexto em que a sua busca desesperada, junto às práticas sexuais, é constantemente estimulada em mídias diversas, as noções de amor se transformam. A busca ávida pelo amor frequentemente lhe confere o

caráter líquido observado por Bauman em *Amor líquido* (2004), em função do imediatismo e da fugacidade que sua experiência assume. Neste contexto, a carência da vida diária que o cinema supriria não seria necessariamente da experiência das paixões, que já são fortemente estimuladas, mas, provavelmente, de consistência da experiência amorosa sem comprometer sua intensidade subjetiva, dentro do que Morin classificou como amor sintético.

Juntamente à racionalidade, a individualidade revela-se como um dos valores constituintes da modernidade. Sem dúvida, os ideais liberais de liberdade e igualdade aliados ao iluminismo colaboraram para instituição desse valor, ao promoverem o direito e o potencial da razão individual para a condução da humanidade a uma utopia social. A valorização da individualidade então, num primeiro momento, constituía mais do que simples exaltação egoísta da pessoalidade, mas um projeto social e coletivo, com vistas a fundar uma nova ordem. A difusão desse projeto foi de alguma maneira bem sucedida, constituindo os fundamentos do direito e da política atuais. Mas as utopias não

vieram e a convivência cada vez mais constante com outros indivíduos, aliada ao surgimento de mais e mais leis para regularem essa convivência requereram um trabalho cada vez mais árduo de controle das pulsões (Elias, 1994). Isso reforçou a separação já existente entre razão e sensibilidade, uma vez que a sociedade se configurava como espaço orientado pela racionalidade e pela legalidade, enquanto a sensibilidade tornava-se restrita ao mundo pessoal. Logo se instaurou um sentimento de oposição entre indivíduo e sociedade, com esta adquirindo uma imagem cada vez mais controladora e coercitiva.

Com o surgimento de espaços de interação diversos, com exigências e características próprias e, muitas vezes, divergentes, a departamentalização da vida e dos comportamentos tornava-se cada vez mais marcante, confinando a subjetividade à psique ou às fugas seguramente dosadas na literatura e nas artes. Com a individualidade já consagrada como valor, aliada à fragmentação das noções de identidade perante a diversidade de papéis e representações exigidos na vida social mais ampla, consolidou-se a crença na

subjetividade como espaço da verdadeira identidade. Por outro lado, a dificuldade de apreensão e compreensão desse universo subjetivo numa cultura orientada majoritariamente pela racionalidade gera angústia e insegurança, pois essa identidade verdadeira parece cada vez mais inatingível: na ausência de referências identitárias consideradas “consistentes” por sua imaterialidade e pelo reconhecimento que nem sempre podem gerar, os indivíduos buscam, muitas vezes no mercado, referências externas capazes de indicar para si e para os demais quem eles são ou acreditam ser: roupas, sapatos, acessórios, adereços variados tanto para o corpo quanto para espaços habitados pelo indivíduo tornam-se indicadores materiais de sua identidade, mas nunca totalmente satisfatórios, pois ainda se opõe àquela noção de subjetividade que supera a materialidade. Buscam-se então os bens culturais, como filmes, músicas e obras de arte; mas, enquanto produtos de uma indústria cultural que igualam indivíduos na condição de consumidores, esses bens parecem ainda insuficientes.

Na busca pela auto-identidade, os indivíduos carecem de reconhecimento para consolidar sua segurança ontológica. Mas este reconhecimento requer sempre uma interação, uma segunda pessoa capaz de exercê-lo. E, como o indivíduo se fragmenta em papéis sociais diversos conforme os contextos e locais em que se encontra, ele raramente tem oportunidade de sentir-se reconhecido em sua completude. Isso ocorre, pois o exercício do autocontrole e do monitoramento reflexivo nos diferentes espaços faz com que o indivíduo administre estrategicamente sua personalidade no ímpeto de ajustar-se ao contexto em que se encontra.

A busca pelo amor, por si só, constitui um projeto individualista enquanto parte de um processo de estabelecimento e afirmação da auto-identidade no mundo social. O caráter plural das identidades individuais (Lahire, 2004a) na contemporaneidade conduz a crises de ansiedade<sup>24</sup> sobre o próprio comportamento e sua adequação no meio social.

---

<sup>24</sup> *“estado de alerta em relação a ameaças (inconscientemente) percebidas ao sistema de segurança do indivíduo”* (GIDDENS, 1999 p.60)

Nessa condição, muitos referenciais de conduta dos indivíduos, embora internalizados em sua socialização, parecem algo externamente imposto, causando dúvidas em relação a sua auto-identidade. O indivíduo tem uma noção cada vez menos clara da própria personalidade e, freqüentemente, faz inferências sobre a mesma a partir de como se vê reconhecido em suas diversas relações (pessoais ou não). No caso de um relacionamento amoroso, o indivíduo teria acesso a algo mais do que inferências imprecisas e variantes conforme grupos e espaços; ele teria uma referência completa de sua identidade, estando envolvido com alguém “de corpo e alma”, alguém a quem permitiria conhecê-lo em sua totalidade. A busca pelo grande amor, fundamental para a felicidade moderna, se traduziria numa busca profunda de si; da própria identidade. O ideal de entrega total no amor da cultura de massa é a entrega da própria individualidade; a possibilidade de projetá-la inteiramente em outra pessoa e ser reconhecido na própria totalidade, superando as demais relações sociais repletas de representações – nem sempre sinceras – e “comportamentos de fachada” (Goffman, 1985), racionalmente

monitorados e contidos. Assim, a busca pelo ideal de amor da cultura de massas seria a consagração máxima da individualidade na sociedade contemporânea. Consagração que só é possível através do outro, de uma projeção narcisista que exige reconhecimento e apreço da própria individualidade. O ideal de “alma gêmea” sintetiza perfeitamente esta concepção: um indivíduo único, capaz de contemplar e se enquadrar em todas as idiossincrasias do outro, numa espécie de conexão perfeita e sob medida; predestinada em algum plano místico superior à realidade como a conhecemos. O ideal de alma gêmea é enfaticamente individualista ao estabelecer que cada indivíduo, além de único, só pode encontrar o verdadeiro amor em alguém que o complete encaixando-se de forma precisa e específica em todas as suas peculiaridades.

### Conclusão

Pode-se inferir que as representações do amor no cinema e na vida cotidiana, embora sustentem um discurso de exaltação à irracionalidade, ao sentimentalismo e à particularidade, são repletas de fundamentos racionalistas pertinentes ao contexto social em que

são produzidas. Desde o flerte à manutenção de um relacionamento duradouro, a experiência amorosa é também racional, conscientemente orientada e estimulada em processos mais ou menos cuidadosos de monitoramento e controle das ações interativas. Processos estes que são aprendidos e reproduzidos nas experiências de vida, na interação com outros indivíduos, na leitura de livros ficcionais e de auto-ajuda e no consumo de bens culturais de todos os tipos. A própria busca pelo amor, embora se deseje como algo irracional e pessoal, é profundamente afetada por escolhas conscientes dentro de contextos socialmente determinados. Conforme Bourdieu observara, as “affinités electives” (1974:267) – embora não se admita no senso comum – traduziriam em grande parte, afinidades de classe, uma vez que as possibilidades de encontro e de sentimentos de identificação entre os indivíduos de mesma classe é maior devido ao capital cultural e aos espaços de sociabilidade compartilhados.

Além disso, a importância da individualidade na busca pela experiência amorosa plena revela um traço característico da modernidade que se mantém como um dos pilares da cultura ocidental

contemporânea, a despeito dos discursos moralizantes sobre o amor pregarem o altruísmo e certa dose de supressão da individualidade, em nome da convivência harmoniosa com as diferenças existentes entre parceiros. Nietzsche já denunciara:

“A Circe da humanidade, a moral, falsificou – arqui-moralizou – todo o psicológico dos pés à cabeça, até chegar a esse espantoso absurdo de que o amor deveria ser algo não egoísta.” (2006:61)

Malgrado toda idealização que consagra o amor enquanto sentimento libertador, que supera a moral, rompendo com as normas socialmente estabelecidas e conduzindo a experiências transcendentais, sua percepção e representação ainda são profundamente moralizadas, internalizando regras sociais de conduta que se transformam em recalques e se confundem com a definição do sentimento em si.

Minhas observações não visam a desqualificar o sentimento amoroso, mas a aprofundar seu conhecimento nos meios em que ele é expresso, oferecendo um paradigma integrado à realidade em que ele se manifesta capaz de superar as idealizações que frequentemente conduzem a

experiências trágicas de desilusão, vistas as impossibilidades de realização completa do idealizado. Experiências que se tornam trágicas porque se consagrou na modernidade uma cultura de fragmentação da própria humanidade, não só no aspecto analítico, mas na percepção e condução da própria existência e das relações pessoais. Dessa maneira, o amor e a fantasia frequentemente se confundem enquanto habitantes da subjetividade, parecendo cada vez mais distantes da realidade, o que torna a experiência amorosa aparentemente irrealizável em sua plenitude e conferindo fugacidade a tudo que não é ideal. Fugacidade muitas vezes atribuída até mesmo a experiências amorosas que se concretizam.

### **Referências Bibliográficas**

ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, M. (1985). *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

BARBOSA, Livia e CAMPBELL, Colin. (2004). *Cultura, Consumo e Identidade*. Rio de Janeiro: FGV Editora.

BARTHES, Roland. (1991). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

BAUMAN, Zygmunt. (2004). Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BENJAMIN, Walter. (1985). *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* – in Walter Benjamin: Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense.

BOURDIEU, Pierre. (1974). A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (1992). An invitation to reflexive sociology. Chicago: The University of Chicago.

\_\_\_\_\_ (1996). As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (1979). La distinction. Paris: Editions de Minuit.

CARRIERE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995

ELIAS, Norbert. (1994). O processo civilizador, volume II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

FOUCAULT, Michel. (1993). Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal.

FRANCASTEL, Pierre. (1998). A imagem, a visão e a imaginação: objeto fílmico e objeto plástico. Lisboa: Ed. 70.

GIDDENS, Anthony. (1992). A Transformação da Intimidade. São Paulo: UNESP.

\_\_\_\_\_ (1999). Modernidade e Identidade. São Paulo: Jorge Zahar.

GOFFMAN, Erving. (1985). A representação do Eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes.

GUIMARÃES, Euclides. É preciso pensar em Adão. Disponível em [http://ead04.virtual.pucminas.br/conteudo/CHUM/h0g0008a/03\\_orient\\_conteudo/centro\\_recursos/documentos/introducao\\_texto\\_01\\_e\\_preciso\\_pensar\\_em\\_a\\_dao.pdf](http://ead04.virtual.pucminas.br/conteudo/CHUM/h0g0008a/03_orient_conteudo/centro_recursos/documentos/introducao_texto_01_e_preciso_pensar_em_a_dao.pdf), acessado em 12/03/2008.

HALL, Stuart. (2003). Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFMG.

LAHIRE, Bernard. (2004). O homem plural – Os determinantes da ação. Petrópolis: Vozes.

\_\_\_\_\_ (2004). Retratos Sociológicos: Disposições e Variações Individuais. Porto Alegre: Artmed.

\_\_\_\_\_ (2005). L'esprit sociologique. Paris: La Découverte.

LUHMANN, Niklas. (1991). O amor como paixão para a codificação da intimidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

MORIN, Edgar. (1989). As estrelas : Mito e Sedução no Cinema. Rio de Janeiro: José Olympio editor.

\_\_\_\_\_ (1975). Cultura de massas no século XX. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

\_\_\_\_\_ (1958). Le cinema ou L'homme imaginaire. Paris: Éditions Gonthier.

NIETZSCHE, Friedrich W. (1984). A Gaia ciência. Lisboa: Guimarães & Cia Editores.

\_\_\_\_\_ (2006). Ecce homo. São Paulo: Editora Escala.

SIMMEL, George. (1993). Filosofia do Amor. São Paulo: Martins Fontes.

SORLIN, Pierre. Sociologia del cine. 1985. México: Fondo de Cultura Econômica.

STRAUSS, Anselm. 1999. Espelhos e Máscaras. São Paulo: EDUSP.

WEBER, Max. 1981. A ética protestante e o espírito do capitalismo. Brasília: Universidade de Brasília.

DERRIDA, Jacques. "As mortes de Roland Barthes". **RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 7, n. 20, pp. 264 a 336. Agosto de 2008. (Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury) ISSN **1676-8965**

**DOCUMENTO**

## As mortes de Roland Barthes\*

*Jacques Derrida*

**RESUMO:** Neste ensaio Derrida presta homenagem emocionada a Roland Barthes. A sua vida, a sua obra, - através, principalmente do seu primeiro e do seu último livros, - são passadas em revista, através do cruzamento morte/fotografia. Um ensaio denso, impregnado pelo luto e pela dor do desaparecimento do amigo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Roland Barthes; Fotografia; Morte.

**ABSTRACT:** In this essay Derrida makes homage for Roland Barthes. His life, his work, - through, mainly of his first and last books, - is analyzed, in the crossing death/photograph. A dense essay, impregnated for mourning and the pain of friend's disappearance. **KEYWORDS:** Roland Barthes; Photograph; Death.

---

\* Publicado pela primeira vez em *Poétique*, n. 47, pp. 269 a 291, setembro 1981. A revista prestou, neste número, uma homenagem póstuma a Roland Barthes, morto em Paris, no dia 26 de Março de 1980.

Como fazer para aceder a este plural? Com o quê? Esta pergunta se escuta também como uma música. Com uma doçura ingênua, o plural parece manter-se mesmo no meio desse abandono nele observado: uma ordem após o começo, com uma frase inaudível, como um silêncio interrompido. Segue uma ordem, sim; até mesmo a obedece, se submetido ao ditado. Pergunta-se. E eu, quando me submeto a prescrever um plural para essas mortes, tenho que dobrar-me ante a lei do nome. Não há objeção que permita resistir-se, nem o pudor depois do momento de uma decisão intratável e exata, o tempo quase nulo do gatilho: terá sido dessa maneira, unicamente, de uma vez por todas. E, sem sombra de dúvida, apenas posso suportar a mera aparição de um título neste lugar. Bastava apenas o nome próprio. Apenas e por si mesmo, também, disse a morte, todas as mortes em uma. É assim, mesmo quando seu portador está ainda vivo. Embora tantos códigos e ritos busquem nos despojar deste privilégio terrífico: o nome próprio, por si mesmo, declara, energicamente, o desaparecimento do único; quero dizer: a singularidade de uma morte inqualificável (esta

última palavra, “inqualificável”, ressoa agora como uma citação de Roland Barthes que haverei de reler mais tarde). A morte se inscreve no nome mesmo, para se dispersar de imediato. Para insinuar uma estranha sintaxe – no nome de um só, responder a muitos.

Ainda não sei por que preciso deixar como fragmentos estes pensamentos dedicados a Roland Barthes, e pouco importa no fundo que possa torná-lo compreensível, até porque me obstino, mais do que na ruptura, no não acabamento. O não acabamento marcado, a interrupção pontuada, porém aberta, carente até da aresta autoritária de um aforismo. Pequenos cascalhos surgidos durante a meditação, um de cada vez, na margem de um nome como promessa de um retorno.

Por ele, para ele, por Roland Barthes: por ele, para ele desfiro estes pensamentos. O que significa que penso nele e a partir dele, não apenas através de sua obra ou me referindo a ela. Por ele, para ele. O que implica em dizer que quero dedicar a ele estes pensamentos, os ofertar a ele, destiná-

los a ele. Contudo, agora, nunca chegarão até ele. Este deve ser o ponto de partida: não podem socorrê-lo, chegar até ele, mesmo se tivessem podido fazê-lo enquanto vivia. Então, aonde chegam? A quem e por quê? São apenas para ele em mim? Em ti? Em nós? Não é o mesmo, ocorre tantas vezes, e desde o momento em que se encontra em outro, esse outro já não é mais o mesmo. Quero dizer, o mesmo que é ele. E, não obstante, ele, Barthes, deixou de ser. Ater-se a essa evidência, a sua claridade incontestável, retornar a ela como ao mais simples e apenas a isto: que mesmo reservado ao impossível alguma coisa é ainda oferecida e permite pensar.

Contudo, é uma luz que deixa algo a que pensar ou a que desejar. Saber, ou melhor, aceitar o que permite desejar, amá-lo desde uma fonte invisível de claridade. De onde vinha a claridade singular de Barthes? De onde *lhe* vinha? Porque, também, precisou recebê-la. Sem simplificar nada, sem violentar os vincos nem as ressalvas, essa claridade *emanava* sempre de determinado ponto que não era apenas um, que se manterá invisível a

sua maneira, não localizável para mim – essa claridade da qual queria, senão falar, pelo menos dar uma idéia, e falar também do que dela preservei para mim.

O manter vivo e em si é o melhor movimento da fidelidade? Com o incerto sentimento de adentrar na carne viva acabo de ler dois de seus livros que nunca antes li. Retirei-me a essa ilha por crer que ainda nada havia se detido E acreditei tão bem, e cada livro me dizia o que teria que pensar de tal crença. Estes livros são o primeiro e o último, cuja leitura tinha adiado por razões absolutamente diferentes. No primeiro, *Le degré zéro de l'écriture*<sup>25</sup>, compreendi melhor sua força e sua necessidade, mas, acima de tudo, do quanto havia me afastado dele, e que não se reduzia apenas às maiúsculas, às conotações, à retórica e todas as marcas de uma época da qual acreditava, então, ter saído, e da qual acreditava que era preciso extrair a escrita. Porém, nesse livro de 1953, como nos de

---

25 - Em português: Barthes, Roland, *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971. (NdoT).

Blanchot, aos quais nos remete com freqüência, esse movimento permanece pendente. O que chamo torpe e equivocadamente: a saída. E depois *La chambre claire*<sup>26</sup>, cujo tempo acompanhou Barthes em sua morte, como creio que nenhum outro livro tenha velado seu autor.

*Le degré zéro de l'écriture* e *La chambre claire* são títulos felizes para um primeiro e um último livro. Felicidade terrível. Apavoradamente vacilante por sua oportunidade e predestinação. Quero pensar agora em Roland Barthes; hoje, quando atravesso a tristeza, a minha e a que imaginei sentir sempre nele, sorridente e cansada, desesperada, solitária, tão incrédula no fundo, refinada, cultivada, epicurista, sempre cedendo e sem crisar-se, contínua, fundamental e desentendida do essencial; quero pensar nele, apesar da tristeza, como em alguém que apesar de não privar-se (acredito) de nenhum gozo, legitimamente, os deu todos a si. Não sei se é

---

26 - Em português: Barthes, Roland, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. (NdoT).

possível afirmar isto, porém, tenho a impressão de que posso estar seguro de que, como dizem ingenuamente as famílias em luto, ele teria gostado desse pensamento. Traduza-se: a imagem desse *eu* de Barthes, que Barthes escreveu em mim, porém, que nem ele nem eu consideramos verdadeiramente como algo essencial; essa imagem – afirmo no presente – é quem ama em mim esse pensamento, goza com ele, aqui e agora, e me sorri. Desde que li *La chambre claire*, a mãe de Roland Barthes, que nunca conheci, me sorri neste pensamento, como sorri ao que ela infunde de vida e reanima de prazer. Ela lhe sorri e, portanto, também a mim, em mim, desde – porque não? – a Fotografia do Jardim de Inverso, desde a invisibilidade radiante de um olhar da qual ele apenas nos disse que foi claro, tão claro.

A primeira vez que li o primeiro e o último Barthes foi com a ingenuidade admitida de um desejo, *como se* ao ler sem deter-me, de uma só tirada, esse primeiro e último Barthes, se tratasse de um único volume com o qual me confinei em uma ilha; foi afinal para vê-lo todo, para sabê-lo todo. A vida prosseguiria (me restava tanto ainda por ler),

mas acaso uma história ia a flagrar, atada a si mesma, a História convertida em natureza nessa aliança entre elas duas, *como se...*

Acabo de escrever as maiúsculas de Natureza e História. Ele o fazia quase sempre. Com uma frequência massiva em *Le degré zéro de l'écriture*, desde seu início (“Nada pode incluir, sem afetação, sua liberdade de escritor na opacidade da língua, porque através dela toda a História se preserva completa e unida como uma Natureza”). Porém o fez inclusive no *La chambre claire* (“ante quem sei que se amam, penso: é o amor como tesouro o que vai desaparecer, desde o momento em que eu já não me encontre aqui, nada poderá ser sua testemunha: apenas permanecerá a Natureza indiferente. É um dilaceramento tão agudo, tão intolerável que, só contra o século, Michelet concebeu a História como um juramento de amor”). Agora bem, ele colocava em jogo as maiúsculas que eu mesmo tinha usado por mimetismo para citar. São aspas (“assim se disse”) que longe de marcar a hipóstase, sublevam, alegam, nomeiam o menosprezo e a incredulidade. Creio que ele não

acreditava nesta oposição (nem em outras). Servia-se delas como de passagem. Mais tarde, quis mostrar que os conceitos, fundamentalmente opostos em aparência, adversários, eram por ele empregados um *por* outro, em uma composição metonímica. Era algo que podia inquietar determinada lógica, embora a opusesse vigorosamente com a maior força, a enorme força do jogo, como uma maneira ligeira de mobilizá-la ao desarticulá-la.

*Como se: um atrás dos outros* como se fora um idioma a surgir, para finalmente entender seu negativo ante os meus olhos; como se o andar, o porte, o estilo, o timbre, o tom, o gesto de Roland Barthes, tantas rubricas obscuramente familiares e reconhecíveis entre muitas, estivessem a me revelar abruptamente seu segredo, um dos mais secretos, escondidos por trás dos outros (eu chamo secreto, tanto uma intimidade como uma maneira de atuar: não imitável), de um só golpe, o traço único disposto subitamente à plena luz; e, não obstante, como eu haveria de reconhecê-lo no que escreveu sobre a “fotografia unária” – naturalmente contra ela, já que

anula o “pungente” no “estudioso”, o *punctum* no *studium*. Eu meditei: parecia o ponto de singularidade, antes de propagar-se no traço, porém, afirmando-se continuamente desde o primeiro livro até a sua interrupção no último quando, apesar de tudo, resistia de diversas maneiras às mutações, as agitações, aos deslocamentos de terreno, à diversidade dos objetos, dos corpos e dos contextos. Ocorria como se à instância do invariante me fosse entregue tal como finalmente era - em algo, em um detalhe. Sim. Exigia de um detalhe esse êxtase revelador, o acesso instantâneo a Roland Barthes (a ele, apenas a ele), a graça de um acesso alheio a toda busca. Esperava a revelação deste detalhe agora totalmente visível e dissimulado (evidente) que dos grandes temas, os conteúdos, os teoremas, as estratégias das escrituras que acreditava conhecer e reconhecer facilmente desde um quanto de século atrás – através dos distintos “períodos” de Roland Barthes (os que ele mesmo distinguiu em *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>27</sup> como “fases” e

---

27 - Em português: Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland*

“gêneros”). Busquei *como ele*, e na situação em que escrevo desde a sua morte, em que certo mimetismo é um dever (acolhê-lo, identificar-se com ele para lhe deixar a palavra, e fazê-lo presente e representá-lo com fidelidade) e, na pior das tentações, a mais indecente, a mais mortífera, o dom e a suspensão do dom, tratar de escolher. Como ele, eu buscava o *frescor* de uma leitura nessa relação com o detalhe. Seus textos me são familiares e ainda desconhecidos. Essa é a minha certeza, como ocorre verdadeiramente com todos os textos que me importam. A palavra “frescor” é a sua, joga um papel essencial na axiomática de *Le degré zéro de l'écriture*. O interesse pelo detalhe também foi o seu. Benjamin via no engrandecimento analítico do fragmento ou do significante ínfimo um lugar de cruzamento entre a era da psicanálise e aquela da reprodutibilidade técnica, da cinematografia, da fotografia, etc. (Tendo despertado tanto pelos recursos da análise fenomenológica *como* pela estrutural, ultrapassando-os, o ensaio de Benjamin e o último livro de Barthes podiam muito bem ser os

---

*Barthes*, São Paulo, Estação Liberdade, 2003 (NdoT).

dois textos fundamentais sobre a questão do “Referente” na modernidade técnica.) *Punctum* traduz ademais, em *La chambre claire*, um valor à palavra “detalhe”: um ponto de singularidade que penetra a superfície da reprodução – e inclusive da produção, - das analogias, das semelhanças, dos códigos. Essa singularidade penetrada me alcança de um golpe, me fere ou me assassina e, em princípio, parece olhar diretamente para mim. Está em sua definição aquilo que se dirigia a mim. A mim se dirige a singularidade absoluta do outro, o Referente cuja imagem própria eu não posso suspender mesmo quando sua “presença” se oculta para sempre (razão pela qual a palavra “Referente” podia incomodar, se o contexto não a modificara), quando ele se encontra fundido já, enquanto passado. A mim, se encaminha também a solidão que desfaz a trama do mesmo, as redes ou os ardis da economia. Porém, é sempre a singularidade do outro, lugar que incide em mim sem dirigir-se a mim, sem que esteja presente em mim e o outro possa ser *eu*, eu antes de ter sido ou, tendo sido, eu morto agora, no futuro anterior ou no passado anterior da fotografia. Em meu nome, acrescentarei. Mesmo

que, como sempre, pareça ligeiramente marcada; creio que esse alcance do Dativo e do Acusativo que me conduz ou *me* destina o *punctum*, é essencial à categoria, em todo caso, na forma que se encontra empregada em *La chambre claire*. Ao relacionar duas exposições diferentes do mesmo conceito, vê-se com clareza que o *punctum* me remete ao instante e ao lugar de onde eu o inscrevo; é assim que o pungente da fotografia me fere. Em sua superfície mínima, o ponto mesmo se divide: esta dupla pontuação desorganiza em seguida o *unário* e o desejo que ali se ordena. *Primeira exposição*. “é ele (o *punctum*) o que surge da cena, como uma flecha, e me transpassa. Existe uma palavra em latim para designar esta ferida, esta espetada, este corte feito por um instrumento pontiagudo; esta palavra me vem tanto mais quando<sup>28</sup> remete, também, à idéia de pontuação e a idéia de que as

---

28 - Esta é a forma do que eu buscava: o que acontece, o que não acontece e não vale mais para ele; como sempre, ele declara que busca o que vem e o que acontece a ele, o conveniente, o que se ajusta como uma peça de roupa, mesmo que seja uma roupa feita e à moda, deve submeter-se ao habitus inimitável de um só corpo. Eleger, então, suas palavras, novas e muito velhas, no tesouro das línguas, como se elege uma peça de roupa e o tomar em consideração em seu todo: a estação, a moda, o lugar, a tela, o tom, o corte.

fotos que falo, estão, de fato, pontuadas, às vezes, inclusive, infestadas desses pontos sensíveis; precisamente, essas marcas, essas feridas são pontos. A esse segundo elemento que vem desordenar o *studium*, então, chamarei *punctum*, já que *punctum* é também furo, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e, ainda, lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, *me punge* (porém, também, me mortifica e me golpeia)”. O parêntese não encerra algo incidental ou uma idéia secundária, como acontece com freqüência; não é o dito em voz baixa sob o *ângulo* de pudor. E, em outro lugar, vinte páginas adiante, Barthes abre outra exposição: “ao passar em revista os *interesses sensatos* despertados em mim por determinadas fotos, me parecia confirmar que o *studium*, - que não se encontra atravessado, açoitado, zebreado por um detalhe (*punctum*) que me convida ou me fere, - engendrava um tipo de foto muito difundido (o mais disseminado do mundo), e que poderíamos chamar de *fotografia unária*”.

A sua *maneira*, e o modo pelo qual exhibe, põe em jogo e interpreta o par *studium / punctum*,

relatando ao mesmo tempo o que faz, e nos entregando suas *notas*; de imediato, escutamos a música. Essa é precisamente sua maneira. Fazer surgir lenta, com prudência, a oposição *studium / punctum*, o *versus* aparente da barra, em um novo contexto antes do qual parecia não existir oportunidade alguma de que viesse a aparecer. Dá-lhe essa oportunidade ou a acolhe. Sua interpretação pode parecer em princípio um pouco artificiosa, engenhosa, elegante, porém, perfeita; por exemplo, na passagem que leva do *punctum* ao *me punge* e ao *pungente*. Porém, impõe pouco a pouco sua necessidade, sem dissimular o artifício por baixo de nenhuma pretendida natureza. Faz a demonstração de seu rigor no decorrer de todo o livro, e este rigor se confunde com a sua produtividade, com a sua fecundidade realizadora. O faz *conferir* a maior quantidade de sentido, de poder descritivo ou analítico (fenomenológico, estrutural e, contudo, indo mais além). O rigor nunca é rígido. O flexível, uma categoria que creio indispensável para descrever de todas as maneiras, todas as maneiras de Barthes. A virtude da flexibilidade se exerce sem o menor vestígio de trabalho, no entanto, desvenda

pouco o seu desaparecimento. Nunca a abandona, mesmo que se trate de teoria, de estratégia de escrita, de intercâmbio social, e é legível até em sua grafia; a leio como a reafirmação extrema dessa civilidade que, em *La chambre claire* e ao falar de sua mãe, leva até o limite da moral e, inclusive, até a se submeter a ela. Flexibilidade, por sua vez, ligada e desligada, como já se disse da escritura ou do espírito. Tanto no vínculo como na desvinculação nunca exclui a equidade, - ou a justiça; imagino que honrou essa flexibilidade em segredo até nas escolhas impossíveis. Aqui, o rigor conceitual de um artifício se mantém flexível e brincalhão, dura o tempo de um livro, e será útil a outros, porém, apenas convém perfeitamente a seu signatário, como um instrumento que não se presta a nada, como a história de um instrumento. Porque, sobretudo e em primeiro lugar, esta aparente oposição (*studium / punctum*) não só evita a proibição senão que, pelo contrário, favorece certa *composição* entre os dois conceitos. O que devemos entender por composição? Um conjunto de coisas que se compõem em conjunto: 1) Separados por um limite impossível de transpor, os dois conceitos

estabelecem entre si compromissos, um com o outro se compõem, e reconheceremos aí, de imediato uma operação *metonímica*, sutil, do “fora de campo”, que corresponde ao *punctum*, que, em sua qualidade de exterior ao campo se compõe de acordo com o modo “sempre codificado” do *studium*. Pertence-lhe sem pertencer-lhe, é impossível de ser localizado, não se inscreve jamais na objetividade homogênea de seu espaço enquadrado, porém, o habita, ou melhor, o assedia: “É um suplemento, é o que acrescenta à foto e que não obstante já estava ali”. Somos uma presa do poder fantasmático do suplemento, essa condição não localizada. Esse é precisamente o que dá lugar ao espectro. “O *Espectador* somos nós, todos os que cotejamos as coleções de fotos nos periódicos, nos livros, nos álbuns ou nos arquivos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, a referência, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que eu chamaria com gosto de *Spectrum da Fotografia*, porque essa palavra conserva, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e o incorpora a esta coisa um tanto terrível que existe em toda fotografia: o retorno do morto”. Desde o

momento em que cessa de opor-se ao *studium* mantendo-se ao mesmo tempo heterogêneo, desde o momento em que não pode sequer distinguir entre dois lugares, dos conteúdos ou duas coisas, o *punctum* não se submete completamente ao conceito, se entendemos por ele uma determinação predicativa distinta e adversária. Esse conceito do fantasma é tão pouco apreensível, *in totum*, como o fantasma de um conceito. Nem a vida nem a morte, senão o assédio de um pelo outro. O *versus* da oposição conceitual é tão inconsistente como o é o obturador fotográfico. “A Vida / a Morte: o paradigma se reduz a um simples obturador, o que estabelece a separação entre a pose inicial e o papel final”. Fantasmas: o conceito do outro no mesmo, o *punctum* no *studium*, a morte completamente outra que vive em mim. Esse conceito da fotografia, *fotografia* como toda oposição conceitual, descobre nela uma relação de encantamento que constitui quem sabe toda a “lógica”.

Penso em um segundo sentido da composição. Desta maneira: 2) na oposição fantasmática de dois conceitos, no par S / P

(*studium* / *punctum*), a composição é também a música. Abrir-se-ia aqui um extenso capítulo: Barthes músico. Poderia se colocar, como uma nota, este exemplo analógico (para começar): entre os dois elementos heterogêneos S e P, posto que a relação não seja já a exclusão simples, quando o suplemento do *punctum* parasita o espaço assediado do *studium*, é possível dizer entre parênteses, discretamente, que o *punctum* vem conferir seu ritmo ao *studium*, decompô-lo: “O segundo elemento vem quebrar (ou decompor) o *studium*. Esta vez não sou eu quem vai buscá-lo (como tenho investido com a minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele quem parte da cena, como uma flecha, e vem me atravessar. Uma palavra existe em latim... *punctum*”. Quando a métrica foi marcada, a música chega, ao pé da mesma página, de outro lugar. A música é mais precisamente a composição: analogia da sonata clássica. Como fazia com frequência, Barthes vai descrever seu caminho, e entregar-nos também o relato do que fez, fazendo (o que chamou de suas notas); o faz com cadência, com medida, e pouco a pouco, com circunspeção e prudência, com o

sentido clássico da medida, marca as etapas (além de sublinhar, para insistir e talvez para jogar, quem sabe, ponto contra ponto ou ponto contra estúdio “*neste ponto de minha busca*”). Barthes dará a entender, em poucas palavras, com um movimento ambíguo de modéstia e de desafio, que não tratará o par de conceitos S e P como essências vindas de um lugar além do texto que está por escrever e que autoriza certa pertinência filosófica geral. Não levam a verdade senão ao interior de uma insubstituível composição musical. São motivos. Se si os quer transportar para outro lugar, e é possível, útil, necessário, é preciso proceder a uma transposição analógica, e a operação não terá êxito além da media onde outro *opus*, outro sistema de composição os arraste consigo de maneira também original e insubstituível. Escreve sobre isto: “Havendo distinguido na Fotografia dois temas (já que, em resumo, as fotos que amo estavam construídas à maneira de uma sonata clássica) podia ocupar-me sucessivamente de um e do outro”.

Seria preciso regressar à “métrica” do *studium* por um *punctum* que não o é oposto,

mesmo se si mantém como o radicalmente outro que vem para duplicá-lo, para ligar-se a ele, para compor-se com ele. Penso agora em uma composição em contraponto, em todas as formas cultas do contraponto e a polifonia, na fuga.

A Fotografia do jardim de Inverno é o *punctum* invisível do livro, não pertence ao *corpus* das fotografias que ele mostra, nem a série de exemplos que analisa e exhibe. E, sem sombra de dúvida, irradia todo o livro. Uma espécie de serenidade vem aos olhos de sua mãe, cuja claridade ele descreve sem que seja jamais visível. O radiante se compõe com a ferida que inscreve no livro um signo, um *punctum* invisível. Neste ponto ele já não fala de luz ou da fotografia, que nada tem mais a ver; ele pronuncia a voz do outro, o acompanhamento, o canto, o acorde, “e a última música”: “Mais ainda (já que intento dizer esta verdade) esta Fotografia do Jardim de Inverno era para mim como a última música que escreveu Schumann antes de fundir-se na loucura, esse primeiro *Chant de l’Aube*, que concorda tão bem com o ser de minha mãe e a pena que sofro por sua

morte; não podia falar esta concordância senão mediante uma sucessão infinita de adjetivos”. E, em outro lugar: “em um sentido, nunca ‘falei’ para ela, nem ‘discorri’ ante ela; pensava sem dizer que a ligeira insignificância da linguagem, a suspensão das imagens devia ser o espaço mesmo do amor, sua música. Para ela, tão forte que era minha Lei interior, a vivi, no final, como um menino feminino”.

O que por ele houvera querido evitar: não as avaliações (seria possível ou mesmo desejável?) senão tudo aquilo que se insinua na avaliação mais implícita para remeter ao código (inclusive ao *studium*). Por ele, haveria querido, sem conseguir, escrever no limite, o mais próximo do limite, porém, também, mais distante da escrita ‘neutra’, ‘branca’, ‘inocente’, cuja novidade histórica e infidelidade perderam importância, simultaneamente, no *Le degré zéro de l'écriture*. “Se a escrita é verdadeiramente neutra... então a literatura está vencida... Desgraçadamente nada é mais infiel que a escrita branca; os automatismos se elaboram no mesmo lugar onde se encontrava no princípio uma liberdade, uma rede de formas enrijecidas

preenchem a frescura primeva do discurso”. Não se trata aqui de superar a Literatura, senão impedir que, como um saber, se feche sensatamente sobre a ferida singular, uma ferida sem falta (nada é mais insuportável e mais cômodo que todos os movimentos de culpa no luto, com todos os seus espetáculos inevitáveis).

Escrever (lo). Ao amigo morto em si dar de presente a sua inocência. O que eu queria ter querido evitar, evitar-lhe: a dupla ferida de falar dele, aqui e agora, como de um vivo ou como de um morto. Nos dois casos desfiguro, firo, durmo ou mato. Porém, a quem? A ele? Não. A ele em mim? Em nós? Em vocês? O que quer dizer isso? Que nós permanecemos entre nós? É verdade, porém, talvez, um pouco simples. Roland Barthes nos olha (cada um por dentro, cada um pode dizer que seu pensamento, sua recordação, sua amizade olha então só a ele) e o seu olhar, mesmo que cada um de nós disponha dele também, a sua maneira, segundo o seu lugar e sua história, não fazemos o que queremos. Ele está em nós porém não com a gente; não dispomos dele como de um momento ou

de uma parte de nossa interioridade. E o que então nos olha pode ser indiferente ou amante, terrível, disposto ao reconhecimento, atento, irônico, silencioso, com fastio, reservado, fervente ou sorridente, criança ou envelhecido; em uma palavra pode, em nós, dar todos os signos da vida ou da morte que extrairmos da reserva definida de seus textos ou de nossa memória. O que queria evitar não é a Novela e a Fotografia, senão alguma coisa que existe em uma e outra, e não é nem a vida e nem a morte; algo que ele disse antes que eu (e sobre o que voltarei – sempre a promessa, a promessa de regressar, que não é mais um recurso fácil de composição). Nunca conseguirei evitá-lo, em particular porque esse *ponto* se deixa sempre apropriar pelo tecido que ele mesmo dilacera sobre o outro, e um véu de *studium* torna a se formar. Porém, quem sabe, valha mais não *chegar* até lá e preferir no fundo o espetáculo da insuficiência, do fracasso, do truncado? (Não é irrisório, ingênuo e propriamente pueril se apresentar-se ante um morto para pedir-lhe perdão? Isso tem sentido? Ao menos que isso seja a origem do sentido em si mesmo? A origem em uma cena que alguém realizaria ante

outros que o observavam e personificam também o morto? Uma boa análise da puerilidade em questão seria aqui necessária, porém insuficiente).

Duas infidelidades, uma escolha impossível: por um lado, não dizer nada que o recorde, que recorde a sua própria voz, calar-se ou pelo menos, fazer-se acompanhar ou emanar, em contraponto, através da voz do amigo. Então, por um fervor de amizade ou de reconhecimento, também por aprovação, contentar-se com citar, com acompanhar o que corresponde ao outro, mais ou menos diretamente, ceder-lhe a palavra, anular-se frente a ela, seguir-la, diante dele. Porém, esse excesso de fidelidade terminará por não dizer nada, terminará por não intercambiar nada. Regressa, deste modo, à morte. Remete a ela, remete a morte para a morte. Pelo contrário, ao evitar toda citação, toda identificação, inclusive toda aproximação, para que tudo o que se dirija a Roland Barthes ou fale dele venha, em verdade do outro, do amigo vivo, se enfrenta o risco de fazê-lo desaparecer ainda mais, como se fora possível acrescentar morte à morte, pluralizá-la indecentemente. Restaria fazer e deixar

de fazer ambos de uma só vez. Corrigir uma infidelidade com outra. De uma morte à outra: é essa a inquietude que me fez colocar o começo em plural?

Agora, e com freqüência, eu sei que escrevi para ele (digo sempre ele, escrever a ele, dirigir-me a ele, evitá-lo). Muito antes destes fragmentos. Para ele: porém quero rememorar obstinadamente, para ele, que hoje não se trata de respeito, portanto de respeito vivo, de atenção viva à capacidade do outro, ainda que coloque de fora o nome de Roland Barthes que estará só daí em diante, que não deve expor-se sem trégua, sem debilidade, sem misericórdia, a esta evidência demasiado transparente para não ser ultrapassada imediatamente: Roland Barthes é o nome de quem já não pode nem escutá-lo nem suportá-lo. E ele (não o nome, e sim o portador), quando eu pronunciar o seu nome que deixou de sê-lo, não acolherá nada do que digo aqui acerca dele, para ele, mais além do nome, porém, ainda, no nome. A atenção viva se afasta em direção ao que não pode mais recebê-la, se precipita em direção ao

impossível. Porém, se o seu nome não é mais seu, -  
o foi alguma vez? Quero dizer simplesmente,  
unicamente?

Casualmente o impossível se converte, às  
vezes, em possível: como utopia. É isso o que ele  
dizia antes de sua morte, porém, para si, sobre a  
Fotografia do Jardim de Inverno. Porém, mais além  
das analogias, “ela realizava para mim,  
utopicamente, a ciência impossível do ser único”. E  
o dizia unicamente, restituído para sua mãe e não  
para a mãe, porém a singularidade pungente não  
contradiz a generalidade, esta não o proíbe usar  
como lei, apenas a flecha e a faz signo. Singular  
plural. Existe desde a primeira linguagem, com a  
primeira marca, outra possibilidade, outra  
oportunidade que a dor desse plural? E a  
metonímia? E a homonímia? Poder-se-ia sofrer de  
outra coisa, porém, se poderia falar sem elas?

O que poderíamos chamar um pouco  
apressadamente a *mathesis singularis* é o que para  
ele se realizava “utopicamente” ante a Fotografia do  
Jardim de Inverno: é impossível e ocorre,

utopicamente, metonimicamente, a partir do que ele marca, de que ele escreve, inclusive, “antes” da linguagem. Barthes fala pelo menos duas vezes de utopia em *La chambre claire*. As duas vezes entre a morte de sua mãe e a sua, na medida em que confia esta à escrita: “Morta ela, não tenho razão alguma para me acoplar à marcha do Vivente superior (a espécie). Minha particularidade não podia, então, jamais universalizar-se (mais que utopicamente, pela escrita, cujo projeto devia converter-se então no fim último de minha vida)”.

Quando digo Roland Barthes é a ele que nomeio, bem além de seu nome. Porém, como a partir deste momento ele é inacessível ao chamado, como a nominação é incapaz de converter-se em invocação, apelação, apóstrofe (se supormos que, revogada hoje, esta possibilidade jamais pode ser pura), é a ele em mim a quem nomeio, atravesso o seu nome para ir à direção dele em mim, em ti, em nós. O que passa em relação a ele e se diga dele subsiste entre nós. O pesar começou neste ponto. Quando, porém? Porque, antes desse acontecimento inqualificável chamado morte, a

interioridade (do outro em mim, em ti, em nós) havia empreendido a sua obra. Desde a primeira nomeação, havia precedido a morte como o tivera feito outra morte. O nome, por si mesmo, o tornou possível: esta pluralidade de mortes. E, inclusive, se a relação entre elas fora somente analógica, a analogia seria singular, sem medida comum com nenhuma outra. Antes da morte sem analogia nem relevo, antes da morte sem nome e sem frase, antes dessa morte ante a qual nada temos que dizer e é imperativo o silêncio, antes dessa morte que é chamada “minha morte total, não dialética”, antes da última, os outros movimentos de interiorização eram, por sua vez, mais ou menos poderosos, poderosos *de outro modo*, mais ou menos seguros de si mesmos, *de outro modo*. Mais: não se encontravam ainda perturbados ou interrompidos pelo silêncio de morte do outro que vem chamar fora dos limites de uma interioridade falante. Menos: a aparição, a iniciativa, a resposta ou a intrusão imprevisível do outro vivo invocam *também* este limite. Vivo Roland Barthes não se reduz ao que cada um de nós imagina, ou ao que podemos pensar crer ou saber e recordar dele. Porém, uma vez morto o fará? Não,

porém o risco da ilusão será mais forte e mais débil, outra, em todo o caso.

“Inqualificável” é, contudo, uma palavra que tomo emprestada dele. Inclusive, se lhe imponho certa deportação, esta já se encontra marcada pelo que eu já tinha lido em *La chambre claire*. “Inqualificável” designava nesse texto uma forma de vida, - esta, a sua, foi breve depois da morte de sua mãe, - uma vida semelhante já à morte, uma morte antes da outra, mais de uma, que imitava de antemão. Isso não impediu seu caráter accidental, imprevisível, vindo de um fora incalculável. Este semelhante, talvez, autoriza a exilar o inqualificável da vida até a morte. É esta a *psyche*. “Se disse que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; não devia e não o posso crer, porque, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), é tudo. Respeito aos demais, tudo está imóvel. Porque o que eu perdi não foi a Figura (a mãe), senão um ser, e não um ser, senão uma *qualidade* (uma alma): não indispensável, porém, insubstituível. Eu poderia viver sem Mãe (todos nós o fazemos, mais cedo ou mais tarde);

porém, a vida que me restava seria seguramente e até o fim, *inqualificável*(sem qualidade)”.

A câmara *clara* diz mais, sem dúvida, que a câmara *lúcida*, nome deste aparato anterior à fotografia e que se opõe à câmara escura. É-me impossível não associar a palavra claridade, onde quer que ela apareça ao que ele disse, muito antes, de sua mãe menina, da “claridade de seu rosto”. Acrescenta em seguida: “... a pose ingênua das mãos, o lugar que havia ocupado com docilidade, sem mostrar-se e sem ocultar-se”.

Sem mostrar-se e sem ocultar-se. Não se trata da Figura da Mãe, senão de sua mãe. Não deveria haver, não deveria haver aí, nesse caso, metonímia, o amor protesta (“eu podia viver sem a Mãe”).

Sem mostrar-se e sem ocultar-se. Isso foi o que ocorreu. Ela havia ocupado já o seu lugar “docilmente”, sem a iniciativa da menor atividade, com a passividade mais doce, e ela não se mostra nem se oculta. A possibilidade dessa possível

derrota fragmenta toda unidade, e é o amor; desorganiza todos os discursos originados do *studium*, as coerências teóricas e as filosofias. A estas é preciso decidir entre a presença e a ausência, aqui e ali, o que se revela e o que se dissimula. Aqui, ali, a outra única, sua mãe, aparece, quer dizer, sem aparecer, visto que o outro não aparece, senão desaparecendo. E ela “sabia” fazê-lo, inocentemente, porque na pose sem pose de sua mãe encontra-se a qualidade da alma do menino que a decifra. Não disse mais e nada. Não disse mais e nada destaca.

De novo a claridade, a “força da evidência”, como ele disse, da Fotografia. Porém, isso implica em presença e ausência, não se mostra nem se oculta. Na passagem sobre a *câmera lúcida*, cita Blanchot: “a essência da imagem é estar de fora, por completo, sem intimidade e, contudo, mais acessíveis e misteriosas que o pensamento de foro íntimo; sem significação, porém invocando a profundidade de todo sentido possível; não revelado e, contudo, manifesto, tendo esta presença-ausência que constitui o atrativo e a fascinação das Sereias”.

A aderência do “referente fotográfico” sobre o que ele insiste e com toda justiça: não se relaciona com um presente, nem com um real, senão com o outro, e cada vez de maneira distinta de acordo com o tipo de “imagem” (fotográfica o não, depois de haver tomado todas as precauções diferenciais possíveis, não havíamos reduzido o que ele disse de específico da fotografia, a supor que sua pertinência se entende a outros lugares: diria, inclusive, a todos os lados. Trata-se de reconhecer, desta vez, a possibilidade de suspender o Referente (não a referencia), em qualquer lugar que se produza, mesmo na fotografia, e sustar um conceito ingênuo de Referente, aquele que se admite com tanta freqüência).

Pequena classificação sumária e completamente preliminar, a sensatez em si: há, no *tempo* que nos vincula aos textos e a seus presunçosos signatários, famosos, autorizados, ao menos três possibilidades. O “autor” pode já estar morto, no sentido mais comum do termo, no instante que começamos a lê-lo, quando esta leitura nos leva

a escrever sobre ele, como se diz, mesmo que se trate de seus escritos ou dele mesmo. Os autores que não se “conheceu” em vida, que não foram encontrados, amados (ou não), são os mais numerosos. Esta a-simbiose não exclui certa modalidade do contemporâneo (e vice-versa); implica, também, interiorização, um luto *a priori* com ricas possibilidades, uma completa experiência da ausência cuja originalidade eu não posso descrever aqui. Podemos falar, logo após, de uma segunda possibilidade, os autores que vivem no momento em que os lemos, quando esta leitura nos leva a escrever sobre eles, etc. Como uma bifurcação da mesma possibilidade, podemos saber-los vivos, conhecê-los ou não, termos com eles encontrado, amado (ou não), etc., e a situação pode mudar com respeito a eles; podemos encontrá-los depois de termos começado a lê-los (tenho uma recordação muito viva do primeiro encontro com Barthes), milhões de relevos podem assegurar a transição: as fotografias, a correspondência, a publicação das declarações, as gravações. Depois há uma “terceira” ocasião, quando ocorre a morte e após ela, daqueles também “conhecidos”, encontrados,

amados, etc. Agora bem, acontece que me ocorreu escrever no rastro de ou sobre textos de autores mortos a muito tempo, antes mesmo de que eu os estivesse lido (por exemplo, Platão ou João de Patmos<sup>29</sup>) ou cujos autores vivem no momento em que escrevo: o que é o mais perigoso em aparência. Porém, o que eu acreditava impossível, indecente, injustificável, o que desde já muito tempo, de maneira mais ou menos secreta e resoluta, me havia prometido nunca fazer (cuidando o rigor, a fidelidade se si quer e porque se quer e porque esta vez foi *demasiado* grave), é *escrever ante a morte*, não depois, muito depois da morte, *regressando a ela*, senão ante a morte, *na ocasião da morte*, nas recopilações de celebração, de homenagem, escritos “à memória” daqueles que em vida haviam sido meus amigos, demasiado presentes em mim para que alguma “declaração”, ou mesmo alguma análise ou “estudo” não me pareça intolerável nesse momento preciso.

---

29 - Também conhecido como São João, João Evangelista ou Apóstolo João.

- Porém, e o silêncio, então? Não é por acaso outra ferida, outra injúria?

- A quem?

- Sim, a quem nós fazemos à oferenda e por quê? Que fazemos quando intercambiamos este discurso? A quem nós velamos? Buscamos anular a morte ou conservá-la? Intentamos por em regra, satisfazer ou liquidar contas? Com o outro, com os outros afora, em si? Quantas são as vozes que se cruzam, então? Que se vela e se retoma, se estreitam e se abraçam com efusão ou passam uma junto da outra em silêncio? Irá alguém entregar-se a avaliações de última instância? A assegurar-se de que a morte não ocorreu ou que irreversível e que desta maneira se está imunizado com o regresso do morto? Ou ainda, converter-se em seu aliado (“o morto está comigo”), se pôr do seu lado, exhibir seus contratos secretos, aniquilá-lo ao exaltá-lo, o reduzir ao que uma atração literária ou retórica pode ainda conter quando se cobra valor mediante estratégias cuja análise seria interminável, como todas as armadilhas do “trabalho de luto” individual ou coletivo? E ademais, esse chamado “trabalho” cai como o nome de um problema. Se trabalhar é,

também, dialetizar a morte, a mesma que Roland Barthes chamava: de não dialética. (“Eu não podia mais que esperar a minha morte, total, não dialética”).

Um pedaço de mim como um pedaço da morte. Dizer “as mortes” é acaso dialetizá-las ou o contrário? (porém estamos aqui em um limite no qual querer satisfaz bem menos). Luto e transferência. Em uma entrevista com Ristat, quando se tratou da “prática da escrita” e da auto-análise disse, recordo: “A auto-análise não é transferencial, e nisto, talvez, não estejam de acordo os psicanalistas”. Sem dúvida. Talvez, haja, sem dúvida, transferência na auto-análise, em particular quando passa pela escrita e pela literatura; porém, joga de outra maneira, joga mais – e as transferências do jogo aqui são essenciais. Comparada com a possibilidade de escrever, nós temos necessidade de outro conceito de transferência (mas, existiu um alguma vez?).

O que mais acima se expressou com “ante a Morte”, “em ocasião da morte”: toda uma série de

soluções típicas. As piores ou a pior em cada uma delas, vil ou ridícula, contudo, não obstante, tão freqüente: manobrar mais, especular, obter um benefício que seja sutil ou sublime, tirar do morto uma força suplementar dirigida contra os vivos, denunciar, injuriar mais ou menos diretamente aos sobreviventes, para autorizar, legitimar e elevar-se à altura de onde a morte, supõe-se, ergueu o outro, e se por ao abrigo de toda suspeita. Existem outras menos graves, certamente, porém, não deixam de ser: fazer uma homenagem com um ensaio tratando da obra ou de uma parte da obra legada, discorrer sobre um tema com que se tem segurança de que havia captado o interesse do autor desaparecido (cujos gostos, curiosidades e programa não deveriam causar surpresa). O tratamento assinalaria ainda a dívida, a satisfaria suficientemente e, considerando o contexto, se faria a adaptação do tema. Por exemplo, na *Poétique*, seria preciso sublinhar agora o imenso papel que jogou e continuará jogando a obra de Barthes no campo aberto da literatura e da teoria literária (é legítimo, é preciso fazer e faço). E depois, por que não, entregar-se, como em um exercício feito possível e

influenciado por Barthes (iniciativa que graças a sua memória, encontra aprovação em nós), à análise de um gênero ou de um código discursivo, das regras de um cenário social, fazê-lo com essa minúcia vigilante que, por pior que seja, sabia desarmar-se com certa compaixão desiludida, uma elegância um pouco descuidada que o levava a abandonar a partida (eu mesmo o vi várias vezes se enfurecer: por questão de ética ou de fidelidade). De quê gênero se trata? E então? Aquele, por exemplo, que neste século se fez às vezes de oração fúnebre? Estudar-se-ia o *corpus* de declarações nos periódicos, nas cadeias de rádio ou de televisão, se analisaria as recorrências, as restrições retóricas, as perspectivas políticas, as explorações dos indivíduos ou de grupos, os pretextos à tomada de posição, para a ameaça, intimidação ou aproximação (penso no semanário que, por motivo da morte de Sartre, depois de obter suas fotos para envolvê-las até com a justiça, ousou movimentar um processo para quem, - uns poucos, - não havia dito nada a respeito, ou porque estavam viajando ou por decisão própria, e àqueles que não haviam dito o que era preciso. A todos acusava de ainda ter medo de

Sartre). Em seu tipo clássico, a oração fúnebre possui algo de bom, sobretudo quando permitia interpelar diretamente o morto e, às vezes, ampará-lo. A morte em mim é certamente uma ficção suplementar, sempre com os outros ao redor do sarcófago, à que apóstrofo dessa maneira; porém em seu excesso caricatural, o exagero retórico marcava, pelo menos, que era preciso permanecer ali, unicamente entre nós. É necessário interromper o comércio dos sobreviventes e desgarrar o pretexto sobre o outro, o outro morto *em nós*, porém, outro, e as certezas religiosas de outra vida poderiam acolher favoravelmente esse “como se”.

As mortes de Roland Barthes: suas mortes, aqueles e aquelas, os seus que estão mortos e cujas mortes o teriam habitado e localizar os lugares ou as instâncias graves, tumbas orientadas em seu espaço interior (sua mãe, para terminar e, sem dúvida, para começar). Suas mortes, aquelas que ele viveu no plural, que encadeou tentando em vão “dialelizá-las” antes da “absoluta” “não dialética”, essas mortes que, em nossa vida, constituem sempre uma série aterrorizante que jamais termina.

Porém, como ele as viveu? Não existe resposta mais impossível e proibida do que esta. Porém, nos últimos anos um movimento se precipitou; parece-me ter sentido algo como uma aceleração autobiográfica, como se dissesse: “sinto que me resta pouco tempo”, devo me ocupar, em princípio, desse pensamento de morte que começa como o pensamento e como a morte, na memória do idioma. Contudo vivo e como escritor, escreveu uma morte de Roland Barthes, por ele mesmo. E, finalmente, suas mortes, esses textos sobre a morte, tudo o que escreveu, marcando enfaticamente o deslocamento sobre a morte, sobre o tema que, se si quer, poderia ser ele da Morte, se é que existe. Da *Novela à Fotografia*, de *Le degré zéro de l'écriture* (1953) a *La chambre claire* (1980), certo pensamento da morte pôs tudo em movimento, ou melhor, o lançou em uma viagem, em uma espécie de travessia até um lugar além de todos os sistemas que confinam, de todos os saberes, de todas as positivities científicas cuja novidade tentou desde o *Aufklärer*<sup>30</sup>,

---

30 - *Aufklärer*; em Kant, tem o sentido de maioridade e descreve a situação do indivíduo esclarecido, a autonomia, o momento fundamental para a compreensão positiva de liberdade. (NdoT).

e ao descobridor que havia nele por um tempo, o tempo de um trajeto, de uma contribuição que só depois dele se tornou indispensável, quando ele já se encontrava em outra parte e o dizia, ao franquear com uma modéstia calculada, com uma cortesia que esclarece uma exigência rigorosa e uma ética intratável como uma fatalidade idiossincrática assumida com inocência. No princípio de *La chambre claire*, disse para si mesmo, falou sobre o seu “incômodo” de sempre: “ser um sujeito vacilante entre duas linguagens, uma expressiva e a outra crítica; e no seio desta última, entre muitos discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise, - porém, (me digo), pela insatisfação em que me encontro finalmente ante uns e outros, rendo testemunho do único fato que com segurança me ocorreu (por mais ingênuo que tenha sido): a resistência arrebatada a todo sistema redutor. Já que, toda vez, tendo já realizado algo e experimentava alguma coisa da consistência deles, ao senti-los se resvalar à redução e a reprimenda, os abandonava suavemente e me punha a falar de outra maneira”. O mais distante desta travessia é, sem dúvida, o grande final, o grande enigma do

Referente, como o chamou durante os últimos vinte anos e a morte, justamente, nada tem a ver com isso (será preciso voltar a isto com outro tom). Em todo caso, desde *Le degré zéro de l'écriture*, o mais distante da literatura como literatura, a “modernidade” literária, a literatura a produzir-se e produzir sua essência como o seu próprio desaparecimento, mostrando-se e ocultando-se por sua vez. (Mallarmé, Blanchot...), tudo isso passa pela Novela, e “a Novela é uma morte”: “A modernidade começa com a busca de uma literatura impossível. Assim, na Novela se encontram esses aparatos ao mesmo tempo destrutivo e passível de ressurreição, próprios de toda a arte moderna... A Novela é uma Morte; faz da vida um destino, da recordação um ato útil, e da duração um tempo direcionado e significativo”. Agora bem, a possibilidade moderna da fotografia (arte ou técnica, aqui pouco importa) é o que conjuga em um mesmo sistema a morte e o referente. Não é esta a primeira vez que ocorre, e esta conjugação, para ter uma relação essencial com a técnica reprodutiva, o com a técnica em si, não esperou à Fotografia. Porém, a demonstração imediata que carrega o dispositivo

fotográfico, ou a estrutura do *resíduo* que deixa atrás de si, são acontecimentos irreduzíveis, cuja originalidade é indelével. É o fracasso ou, em todo caso, o limite de tudo que, na linguagem, a literatura e as demais artes, parecem sustentar alguns teoremas toscos sobre a suspensão geral do referente, ou daquele que, por uma significação às vezes caricaturesca encobria-se classificado nesta categoria ampla e vaga. Agora bem, pelo menos no instante em que o *punctum* dilacera o espaço, a referência e a morte encontram uma coincidência na fotografia. Porém, devemos falar a referência ou o referente? A minúcia analítica deve estar aqui à medida do desafio e a fotografia a submete a uma prova: aí, o referente está visivelmente ausente, suspenso, desaparecido na ocasião única e passada do já acontecido, porém a referência a esse referente, poderíamos dizer, o movimento intencional da referência (já que neste livro Barthes aflui justamente à fenomenologia) implica irreduzivelmente o haver-sido de um único e invariante referente. Implica este “retorno do morto” na estrutura mesmo da sua imagem e do fenômeno de sua imagem. Isto é, o que não se produz, - ou,

pelo menos, não da mesma maneira, porque a implicação e a forma da referência assumem outros caminhos e desvios em outro tipo de imagens ou de discursos, digamos, de marcar, em geral. Desde o princípio, em *La chambre claire*, a “desordem” que introduz a fotografia é atribuída, fundamentalmente, à “única vez” do referente, uma só vez que já não se deixa reproduzir ou pluralizar, uma vez cuja implicação referencial se encontra inscrita na própria estrutura do fotograma, seja qual for o número de suas reproduções ou mesmo o artifício de sua composição. Daí “a obstinação do Referente por estar sempre ali”. “Dir-se-ia que a Fotografia sempre leva consigo seu referente, ambos fustigados pela mesma imobilidade fúnebre ou amorosa..., em suma, o referente se adere. E esta aderência é singular...”. Mesmo que já não se encontre *ali*, o seu *ter-estado-ali* formando parte da estrutura referencial ou intencional de minha relação com o fotograma, confere o retorno do referente à forma da obsessão. É um “retorno do morto” cujo advento espectral no espaço mesmo do fotograma se assemelha muito ao de uma emissão ou ao de uma emanção. É uma espécie de metonímia alucinante: é qualquer coisa,

um pedaço vindo de outro (do referente) que se encontra em mim, ante mim, porém, também, em mim como um pedaço de mim mesmo. (já que a implicação referencial é também intencional e noemática, não pertence ao corpo sensível ou ao suporte do fotograma). E, ademais, o “alvo”, o “referente”, o *eidolon* emitido pelo objeto”, o *Spectrum*” que posso ser eu, visto em uma fotografia minha: “... vivo, então, uma micro-experiência de morte (do parêntesis): converto-me verdadeiramente em espectro. O Fotógrafo sabe bem, ele mesmo tem medo (mesmo que seja por razões comerciais) desta morte em que seu gesto haverá de me embalar... converti-me em um Tudo-Imagem, quer dizer, a Morte em pessoa... No fundo, aquilo que aponto na foto que me toma (a “intenção” com que a observo) é a Morte: a Morte é o *eidos* dessa Fotografia”.

Transportado por esta relação, puxado ou atraído pela peculiaridade desta relação (*Zug*<sup>31</sup>,

---

31 - Traço, movimento. (NdoT).

*Bezug*<sup>32</sup>, etc.), pela referência ao referente espectral, atravessou os períodos, os sistemas, as modas, as “fases”, os “gêneros” marcando e pontuando neles o *studium*, passando através da fenomenologia, da lingüística, da *mathesis* literária, da semiologia, da análise estrutural, etc. Porém, seu primeiro movimento foi o de reconhecer sua necessidade e sua fecundidade, o seu valor crítico, a sua luz, e voltá-los contra o dogmatismo.

Não farei uma alegoria, menos ainda uma metáfora, porém recorro que foi durante as viagens que passei mais tempo a sós com Barthes. Às vezes frente a frente, quero dizer cara a cara (por exemplo, no trem de Paris a Lille ou de Paris a Bordeaux), às vezes, cotovelo com cotovelo, separados apenas por um corredor (por exemplo, na travessia Paris-Nova York-Baltimore, em 1966). O tempo de nossas viagens não foi, sem dúvida, o mesmo e é preciso acomodar-se a estas duas certezas absolutas. Se eu quisesse e pudesse deixar surgir aqui um relato, falar dele tal e como foi para mim (a voz, o timbre,

---

32 - Referência, relação. (NdoT).

as formas de sua atenção e de sua distração, sua maneira cortês de estar aqui ou ali, o rosto, as mãos, a roupa, o sorriso, o cigarro, tantos traços que nomeio sem descrevê-los porque aqui é impossível): mesmo se procurasse reproduzir o que ocorreu antes, que lugar reservar para a advertência? Que lugar sobraria para a imensa extensão dos silêncios, aos não ditos da discrição, da prevenção ou do *para-que-serve*, do que em *nós já-nos-é-muito-conhecido*, ou do que permanece infinitamente desconhecido de uma e da outra parte? Continuar falando dele na solidão que advém após a morte do outro, esboçar a mínima conjectura, arriscar a mais tênue interpretação, sinto este esforço como uma injúria ou como uma ferida *in aeternum* remexida, - e, contudo, também, como um dever para com ele. Porém, não o cumprirei, ou em todo caso não agora, aqui. Sempre a promessa de regresso.

Como crer no contemporâneo? Seria fácil demonstrar que seus tempos que parecem pertencer à mesma época, são delimitados em termos de um registro histórico, fechados, ou de um horizonte social, etc., segue sendo infinitamente

heterogêneo e carecem, na realidade, de relação. Pode-se ser muito sensível a ele, porém, também, ater-se, simultaneamente, em outra vertente, a um *ser-conjuntamente* que nenhuma diferença, que ninguém diferindo pode ameaçar. Este ser-conjuntamente não se reparte de maneira homogênea em nossa experiência. Existem *nós*, pontos de grande condensação, lugares de enérgica avaliação, trajetos virtualmente inevitáveis de decisão ou de interpretação. A Lei parece produzir-se aí. O ser-conjuntamente se refere a ele e nele se reconhece, mesmo que não se constitua precisamente lá. Contrariamente ao que se pensa com freqüência, os “sujeitos” individuais que habitam as zonas mais indefiníveis, não são “super-eus” autoritários, não dispõem de um poder, se é possível supor que se dispõe do Poder. Como aqueles para quem tais zonas se voltam de forma indefinida (e tratam, em princípio, de sua história), e mais do que dominar nelas, as habitam, capta nelas um desejo ou uma imagem. É certa maneira de desfazer-se da autoridade; mais ainda, ao contrário, é certa liberdade, uma relação confessa com a sua própria finitude, o que confere, por um paradoxo sinistro e

rigoroso, esse suplemento de autoridade, esse resplendor, essa presença que passeia seu fantasma por onde eles já não mais estão e de onde jamais regressarão; em suma, o que faz com que surja sempre esta pergunta, mais ou menos virtual: o que é que ele ou ela pensam disto? Não é que se esteja disposto a lhe dar sempre razão, *a priori* e em todas as circunstâncias, muito menos que se espere um veredicto ou se creia em uma lucidez sem debilidades, porém se impõe a imagem de uma avaliação, um olhar, um afeto, inclusive, antes de buscá-los. É difícil, então saber quem interpela quem com esta “imagem”. Quisera descrever com paciência, interminavelmente, todos os trajetos dessa interpelação, sobretudo quando sua referência passa pela escrita; quando se converte em algo tão virtual, visível, plural, dividido, microscópico, móvel, infinitesimal, também especular (posto que a demanda seja com frequência recíproca e o trajeto se perde com maior facilidade), preciso, chegando aparentemente quase a anular-se no zero, no tempo que se exerce tão poderosamente e de maneira tão diversa.

Roland Barthes é o nome de um amigo que no fundo, no fundo de uma familiaridade, conhecia pouco e cuja obra, evidente, eu não li em sua totalidade, quero dizer relido, compreendido, etc. E, sem dúvida, meu primeiro movimento, muito frequentemente, foi de aprovação, de solidariedade, de reconhecimento. Porém, me parece, que nem sempre foi assim, e por menos que importe, devo dizer, para não ceder demasiado ao gênero. Foi, e posso dizer que segue sendo, um daqueles ou daquelas de quem sempre me pergunto, desde a quase vinte anos, de maneira mais ou menos articulada: o que pensa ele disto? No presente, no passado, no futuro e no condicional, etc. Sobretudo: e porque não o dizer e o surpreender? No momento de escrever. Disse em uma carta, faz já muito tempo.

Retorno o “pungir”, através deste par de conceitos, esta oposição que não é o fantasma desta parelha, *punctum / studium*. Retorno a ela porque o *punctum* parece dizer e para deixar que Roland Barthes diga por si mesmo, o ponto desta

singularidade, a travessia do discurso para o único, o “referente” como o outro insubstituível, o que foi, e já não será jamais e retorna como aquele que nunca voltará, marca o retorno do morto na mesma imagem que o reproduz. Retorno a ele porque Roland Barthes é o nome daquele que me punge, ou punge aqui o que intento dizer torpemente. Retorno a ele, também, para mostrar como tratou e deu o caráter de signo propriamente a esse simulacro de oposição. Em princípio, valorizou o absolutamente irreduzível do *punctum* à unicidade do *referencial* (recorro a esta palavra para não ter que escolher entre referente e referência; o que se adere à fotografia é menos o referente em si mesmo, na efetividade presente de sua realidade, que a implicação na referência do *haver-sido-único*). A heterogeneidade do *punctum* é rigorosa, sua originalidade não sofre nenhuma contaminação, não permite nenhuma concessão. E, sem dúvida, em outros locais, em outros momentos, assumiu favoravelmente outra exigência descritiva, digamos, fenomenológica, porque o livro se apresenta *também* como uma fenomenologia. Assumiu o ritmo requerido da composição, de uma composição

musical que mais rigorosamente chamarei de *contrapontista*. É preciso reconhecer e, com efeito, não se trata aqui de qualquer concessão, que o *punctum* não é o que parece. Esse outro absoluto que compões com o mesmo, com o seu outro absoluto que não é o seu oposto, com o lugar do mesmo e do *studium* (é o limite da oposição binária e, sem dúvida, de uma análise estrutural do que o próprio *studium* pode abusar). Se for algo mais ou algo menos que o mesmo, assimétrico, - com respeito a tudo e em si mesmo, - o *punctum* pode invadir o campo do *studium* ao qual, sem dúvida, falando com rigor, não pertence. É preciso recordar que está fora tanto do campo como do código. Lugar da singularidade insubstituível e do referencial único, o *punctum* irradia e, isto é o mais surpreendente, se presta a metonímia. Assim, quando se deixa arrastar aos relevos substitutivos, pode invadir tudo: objetos e afetos. Este singular que não se encontra em parte alguma *dentro* do campo, mobiliza tudo e por todas as partes, pluraliza. Se a fotografia afirma a morte única, a morte do único, esta se repete de imediato e, como tal, é ela mesma, porém, em outro lugar. Ele falou que o *punctum* se deixa levar até a

metonímia. Não é assim, é ele quem induz a ele, e nisso radica sua *força* ou, mais do que sua força (porque não exerce uma restrição efetiva, senão que se mantém inteiramente em reserva). Seu *dynamis* ou, dito de outra maneira, seu poder, sua virtualidade e, inclusive, sua dissimulação, sua latência. Barthes marca com certos intervalos de composição esta relação entre a força (virtual ou de circunspeção) e a metonímia, e aqui devo aludir a ela de maneira injustamente abreviada: “Por fulgurante que seja o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Esta força é, com freqüência, metonímica”. E mais adiante: “acabo de compreender que por imediato, por incisivo que seja o *punctum* podia conciliar certa latência (porém, jamais, algum exame)”. Esta potencia metonímica mantém uma relação essencial com a estrutura suplementar do *punctum* (“é um suplemento”) e do *studium* que recebe todo o seu movimento, mesmo quando deva contentar-se, como o “exame”, com o girar ao redor do ponto. Consequentemente, a relação entre os dois conceitos não é nem tautológica nem proposital,

nem dialética, nem em forma alguma simétrica; é suplementar e musical (contrapontista).

Metonímia do *punctum*. por mais escandaloso que seja permite falar, falar do único, dele e para ele. Deixa em liberdade o traço que o vincula ao único. A Fotografia do Jardim de Inverso, que ele não mostra nem oculta, mas diz, é o *punctum* de todo o livro. A marca desta ferida única não se encontra em nenhuma parte, porém a sua claridade não localizada (a mesma dos olhos da sua mãe) irradia todo estúdio. Faz desse livro um acontecimento insubstituível. E, contudo, apenas uma força metonímica pode assegurar certa generalidade no discurso, oferecê-lo a análise e propor os conceitos para uma utilização quase instrumental. Porque de outra maneira, como seria possível nos tornarmos balançados pelo que disse de sua mãe sem havê-la conhecido, ela que não foi apenas a Mãe, nem uma mãe, senão que foi só o que foi e cuja foto tirada “nesse dia”? Como poderia pungir-nos se não atuara uma força metonímica que não se confunde com uma facilidade no movimento de identificação, senão, precisamente, em seu

contrário? A alteridade se mantém quase intacta, essa é a sua condição. Não me coloco em seu lugar, não tendo a substituir sua mãe pela minha. Se o faço, ela só pode emocionar-me a partir da alteridade sem relação, através da unicidade absoluta que o poder metonímico vem a me recordar sem apagá-la. Tem razão quando protesta contra a confusão que se faz entre quem foi sua mãe e a Figura da Mãe, porém, a potência metonímica (uma parte pelo todo, ou um nome pelo outro, etc.) sempre inscreverá uma e outra em uma relação sem relação.

As mortes de Roland Barthes: pela brutalidade um pouco indecente deste plural talvez se possa pensar que eu resisti ao único; que havia negado, evitado, procurado apagar sua morte. Como um signo de proteção ou de protesto, de um mesmo golpe a havia exposto, a havia entregado, precisamente, ao processo de uma estudada metonímica. Pode ser, porém, como falar de outra maneira sem correr este risco? Sem pluralizar o único. Sem generalizá-lo até no que tem de mais insubstituível, sua própria morte? Não falou ele

mesmo de sua própria morte até no último instante e, também, metonimicamente, de suas mortes? Não foi ele quem disse o essencial (especialmente em *Roland Barthes par Roland Barthes*, título e assinatura metonímicos por excelência) da vacilação indecisa entre “falar e calar-se”? Mesmo se si pode calar falando. O único “pensamento” que posso ter é que no final desta primeira morte estava já inscrita a minha própria morte; não existe nada entre as duas senão a espera; não tenho mais recursos além desta *ironia*. falar do “nada o que dizer”. E, mais adiante: “O horror nisto: nada o que dizer da morte de quem mais amo, nada a dizer de sua foto”.

*L'amitié*<sup>33</sup>, (*A amizade*) nessas páginas no final do volume que leva este título: não temos o direito de mudar nada, seja o que é. O que liga Blanchot e Bataille foi único e *L'amitié* o disse de maneira absolutamente singular. Contudo, a força metonímica da escrita mais pungente nos permite *ler* estas páginas, que não significa dizer expô-las, para além de sua reserva essencial. Permite-nos pensar

---

33 - Blanchot, Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971. (NdOT).

aquilo que, não obstante, nunca se abre: não se mostra nem oculta. Sem que possamos entrar na singularidade absoluta dessa relação, sem esquecer que apenas Blanchot pode escrever isso e falar somente de Bataille, quiçá sem que possamos compreender tal relação e, em todo caso, sem conseguir conhecê-la, podemos pensar o que está escrito. Não deveríamos poder citar, porém assumo toda a violência da citação e, sobretudo, de uma citação necessariamente truncada: “Como aceitar falar deste amigo? Nem como elogio, nem pelo interesse de alguma verdade. Os traços do seu caráter, as formas de sua existência, os episódios de sua vida conforme, mesmo, com a busca da que se sentiu responsável até a irresponsabilidade, não pertencem a ninguém, a nada. Não há testemunho. Os mais próximos não dizem senão o que os foi mais próximo, não o distante que se afirma nessa proximidade; e a distância cessa quando cessa a presença... Apenas buscamos encher um vazio, não suportamos a dor: a afirmação desse vazio... Tudo o que dissemos tem só um velar da afirmação única: tudo deve desaparecer e não podemos nos manter fiel além da vigília a este movimento que

desaparece, e a que pertence agora essa alguma coisa em nós que repele toda recordação”.

Em *La chambre claire*, o valor da *intensidade* cuja pista eu sigo (*dynamis*, força, latência) conduz a uma nova equação contrapontista, a uma nova metonímia da própria metonímia, da virtude substitutiva do *punctum*. É o tempo. Não é este o último recurso para a troca de um instante absoluto por outro, para a substituição do insubstituível, desse referente único por outro que é ainda outro instante, completamente outro e ainda o mesmo? Não é o tempo, a forma e a força pontuais de toda a metonímia, *a sua última instância*? Faço aqui uma passagem de uma morte à outra, a de Lewis Payne para a de Roland Barthes, essa passagem parece atravessar (entre outras, se nos atrevermos a dizer) pela Fotografia do Jardim de Inverno. E sobre o tema do Tempo. Em resumo, uma sintaxe aterrorizante onde encontro, em princípio, a mostra de uma concordância singular na transição entre S e P: “... A foto é bela, o rapaz também...”. E, há aqui a passagem de uma morte para outro: “Agora sei que existe outro *punctum*

(outro estigma) além do 'detalhe'. Este novo *punctum* que não é mais forma senão intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilacerante do noema (*isso aconteceu*), sua representação pura. Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de estado americano W. H. Seward. Alexander Gardner, o fotógrafo, o esperava em sua cela: o rapaz esperava a forca. A foto é bela, o rapaz também: no *studium*. Porém, o *punctum* é: *vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será isso aconteceu*, observo com horror um futuro anterior cuja aposta era a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (*aoristo*), a fotografia me fala sobre a morte em tempo futuro. O que me punge é o descobrimento desta equivalência. Ante a foto de minha mãe menina; digo a mim mesmo: morrerá. Tremo como o psicótico de Winnicott, *ante uma catástrofe que já ocorreu*. Esteja ou não morto o sujeito, toda a fotografia é uma catástrofe". E, mais adiante: "Porque existe sempre nela esse signo imperioso de minha morte futura, cada foto, mesmo se estivera plenamente enraizada no mundo excitado dos vivos, vem a interpelar a cada um de

nós, um a um, alheia a toda generalidade (porém, não alheia a toda transcendência)".

O Tempo: metonímia do instantâneo, a possibilidade do relato emanada pelo seu próprio limite. Na modernidade técnica de seu dispositivo, o instantâneo fotográfico não poderá ser em si mesmo outra coisa que a metonímia mais surpreendida de uma instantaneidade velha. Velha, mesmo que jamais seja estranha à possibilidade da *tekhné* no geral. Se si tomam mil precauções diferenciais, devemos falar de um *punctum* em toda marca (e a repetição, a iterabilidade<sup>34</sup> da estrutura), em todo discurso, seja literário ou não. Se assumirmos que não se mantém um referencialismo ingênuo e "realista", o que *interessa* e anima a nossa leitura mais reflexiva, ou a mais estudada, é a relação com algum referente único e insubstituível: o que ocorreu apenas uma vez, para dividir-se, de imediato, pelo apontamento ou aspiração, ante o objetivo do *Fedón* (de Platão<sup>35</sup>) ou do *Finnegans Wake* (James

---

34 - O conceito de iterabilidade em Derrida, implica a possibilidade incessante de repetição na alteridade. (NdoT).  
35 - NdoT.

Joyce<sup>36</sup>), do *Discurso sobre o método* (René Descartes<sup>37</sup>) ou da *Lógica* de Hegel, do *Apocalipsis* de João (de Patmos<sup>38</sup>) ou do *Golpe de dados* (de Mallarmé<sup>39</sup>). Esta referência irreduzível nos é evocada pelo dispositivo fotográfico, em uma poderosa projeção de um sobre o outro.

De fato, a força metonímica divide o traço referencial, suspende e deixa a desejar o referente sem deixar de conservar ao mesmo tempo a referência. Ela permanece viva na mais fiel amizade, enluta o destino final, o comprometendo simultaneamente.

*L'amitié*: entre os dois títulos, o do livro e o da contribuição final em cursivas, entre os títulos e o exergo<sup>40</sup> (“citações” de Bataille afirmando duas vezes a “amizade”), o intercâmbio é, contudo, metonímico, porém, nele a singularidade não perde

---

36 - NdoT.

37 - NdoT.

38 - NdoT.

39 - NdoT.

40 - O que está fora, mas, ao mesmo tempo, presente na obra. (Em economia, o termo corresponde à parte inferior da moeda, onde geralmente se grava a data ou alguma legenda). NdoT.

sua força, pelo contrário. “Sei que existem os livros... São os próprios livros que remetem a uma existência. Esta existência, porque já não é uma presença, começa a esclarecer-se na história, e a pior das histórias, a história literária... Se queres publicar “tudo”, dizer “tudo”, como se não existira senão uma urgência: que seja dito; como si o ‘tudo já está dito’ deves permitirmos, finalmente, reter uma palavra morta... Embora exista quem nos é próximo e, com ele, o pensamento nele se afirma, seu pensamento se abre ante nós. Porém, o preservado nessa relação e no que a preserva, não é somente a mobilidade da vida (que seria pouco), senão o imprevisível que nela introduz a estranheza final... Sei bem que em seus livros, Georges Bataille parece falar de si mesmo com uma liberdade sem restrições que nos deveria despojar de toda discrição, - porém, que não nos dá o direito de nos colocar em seu lugar, nem o poder de lhe tomar a palavra na sua ausência. Porém, é certo de que fala de si?... Devemos renunciar a conhecer a quem nos liga a algo essencial; quero dizer, devemos os acolher na relação com o desconhecido de onde

também eles nos acolhem em nosso distanciamento”.

De onde vem o desejo de finalizar estas últimas linhas (14 e 15 de setembro de 1980)? A data, que é sempre um pouco uma assinatura, exhibe a contingência ou a insignificância da interrupção. Como o acidente e como a morte, parece imposta, “aquele dia” (aqui concordam o tempo e o espaço, os marcos de uma publicação, etc.), porém, afirma, sem dúvida, outra interrupção. Esta não é mais essencial nem mais interior, porém se anuncia como outra compreensão, outro pensamento da mesma...

Hoje, ao regressar da experiência um pouco insular em cuja essência havia-me afastado com os dois livros, olho somente as fotografias incluídas em seus outros livros (sobretudo em *Roland Barthes par Roland Barthes*) e nos periódicos. Já não me separo das fotografias e dos manuscritos. Não sei o que prossigo buscando, porém o procuro através de seu corpo, o que mostra dele e o que diz sobre ele, ou que eventualidade esconde dele, assim como o que ele não podia ver em sua escrita. Busco nas fotos os

“detalhes” e creio, sem a menos ilusão, sem complacência, que alguma coisa me olha sem me ver, como ele mesmo dizia e como acredito, nas páginas finais de *La chambre claire*. Trato de imaginar os gestos em torno daquela que se acredita ser a escrita essencial. Por exemplo, como ele escolheu todas essas fotografias de meninos e de velhos? Quando elegeu este “lugar de memória”? Marpa<sup>41</sup> falando da morte de seu filho? E essas linhas brancas sobre o fundo negro no interior da coberta de *Roland Barthes par Roland Barthes...*?

Hoje mesmo alguém recorda uma palavra (menos que uma carta, uma frase apenas) que me foi destinada sem ser-me dada faz vinte e quatro anos, exatamente. Na véspera de uma viagem, essa palavra devia acompanhar o dom de um livro singular, um pequeno livro que é ilegível, contudo, para mim, hoje. Sei, creio saber por que se interrompeu esse gesto. Foi muito mais contida (de

---

41 - Chökyi Lodrö de Mar, mais conhecido como Marpa (1012-1097) foi o primeiro membro tibetano da linhagem Kagyü. Dizem as tradições que o restabelecimento do Budismo no Tibet ocorreu, em grande medida, graças a ele. (NdoT).

fato, o pequeno livro esta incluído em outro), como a memória protegida da interrupção. Esta, por razões às vezes grave e veloz, tinha muito a ver com algo que estou tentado a chamar o todo da minha vida. A coisa, (que recebo hoje na véspera da *mesma* viagem, quero dizer, através dos mesmos lugares), eu encontrei por acaso, muito tempo depois da morte de quem me a destinou. Tudo me é muito próximo, a forma da escrita, a assinatura, as próprias palavras; outra interrupção converte isto em algo muito distante, tão inteligível como a pequena diária insignificante, certamente, porém, na interrupção o outro aparecido se dirige a mim, dentro de mim, o outro verdadeiramente aparecido... O papel conserva suas dobras de vinte e quatro anos, leio a escrita azul (cada vez mais sensível à cor da escrita, de qualquer modo, agora o sei melhor) de alguém que, ao falar da morte, me havia dito um dia, embora nós estivéssemos em um automóvel, me recordo frequentemente: “isso me ocorrerá a qualquer momento”. E assim o foi.

Foi ontem. Outra coincidência estranha, um amigo me envia, precisamente hoje, dos Estados

Unidos, a fotocópia de um texto de Barthes que eu nunca havia lido (*Análise textual de um conto de Edgar Allan Poe*<sup>42</sup>, 1973). Haveria de ler mais tarde. Porém, ao “percorrê-lo” havia a advertência: “Outro escândalo da enunciação é o retorno da metáfora como expressão. De fato, é trivial anunciar a frase ‘estou morto!’... o revolvimento da metáfora em expressão, *para esta metáfora, precisamente, é impossível: a enunciação do ‘estou morto’, segundo a sua expressão literal, está forcluída ... Se trata, pois, se si quer, de um escândalo da linguagem... Trata-se aqui de um realizar, porém, é tal que nem Austin nem Benveniste o haviam previsto em suas análises..., a frase inaudita “Estou morto” não é de forma alguma um enunciado incrível, senão muito mais radicalmente, a enunciação impossível”.*

Esta enunciação impossível, “Estou morto” não ocorre nunca? Tem razão; “com apego a expressão”, está “forcluída”. E, contudo, a compreende, é possível a compreensão do seu

---

42 - "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Allan Poe", In *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973. (NdOT).

sentido chamado “literal”, mesmo que seja apenas para declará-lo legitimamente impossível no seu ato de enunciação. E ele, em que pensava no momento em que se referia a essa expressão? Sem dúvida, pensava pelo menos nisto: que na idéia de morte, quando qualquer outro predicado torna-se problemático, a idéia é compreendida de maneira analítica: incapaz de enunciar, de falar, de dizer *eu* no presente, etc. Sim, *eu* pontual, pontuando, no instante, uma referência a si como a um referente único, etc., esta referência auto-afetiva que define o coração do vivente. Retornar deste ponto à metonímia, à força metonímica do *punctum* sem a qual não haveria *punctum* como tal... No coração da tristeza pelo amigo quando morre, esse ponto pode ser tal, que depois de afirmar uma morte tão numerosa, e pronunciar com tanta freqüência “estou morto” de acordo com a metáfora ou a metonímia, nunca pode dizer literalmente “estou morto”. Se o tivesse feito, teria cedido ainda à metonímia. Porém a metonímia não é o horror ou a mentira, não diz o falso. E no ensejo da expressão talvez não haja *punctum*. Isto é que torna impossível qualquer enunciação, porém nada reduz o sofrimento;

inclusive, é uma fonte, uma fonte de sofrimento, o não-pontual, o inimitável. Ao escrever *retornando à expressão*, e se tentar traduzir para uma outra língua... (todas essas perguntas são tanto da tradução como da transferência).

Eu: o pronome ou o nome, o proto-nome daquele a quem o *enunciado* “estou morto” não pode alcançar, o enunciado literal, certamente, e se for possível o enunciado não metonímico? E isto, mesmo quando sua enunciação fosse possível?

A enunciação do “estou morto” que ele disse impossível, não surge desse regime que ele chama, em outra parte, de *utópica*, - e ao que chama? E não se impõe a utopia nesse lugar, se nos é possível ainda dizer, em que uma metonímia atua sobre esse *eu* em sua relação consigo mesmo, o *eu*, quando não remete a nada mais que aquele que fala no *presente*? Haveria alguma coisa como uma frase do *eu* e, o tempo dessa frase elíptica, daria lugar à substituição metonímica. Para se dar tempo, seria preciso regressar, aqui, sobre aquilo que vincula

implicitamente em *La chambre claire* ao Tempo como *punctum* e a força metonímica do *punctum*...

“O que eu devo fazer?” Em *La chambre claire*, ele parece aprovar o que coloca o “valor civil” por cima do “valor moral”. Em *Roland Barthes par Roland Barthes* disse que se deve entender por *moralidade* como “o contrário da moral (é o pensamento do corpo em estado de linguagem)”.

Entre o possível e o impossível do “estou morto” se encontra a sintaxe do tempo e alguma coisa como a categoria de iminência (o que aponta no sentido de futuro, o que está a ponto de chegar). A iminência da morte se apresenta, ela esta sempre a ponto de, apresentando-se precisamente por não apresentar-se já e a morte se mantém, então, entre a eloqüência metonímica do “estou morto” e o instante em que leva até o silêncio absoluto, sem admitir mais nada (um ponto final é tudo). Desde a sua iminência, esta singularidade pontual (entendendo esta última palavra como um adjetivo, porém, também, como uma espécie de verbo que marcam a sintaxe ainda durável de uma frase)

irradia o *corpus*, nos faz respirar em *La chambre claire* esse ar cada vez mais denso, atormentado, povoado de espectros. Sirvo-me destas palavras, “emanação”, “êxtase”, “loucura”, “magia”, para referir-me a ele.

É inevitável, justo e injusto, que os livros mais “autobiográficos” (os que ele escreveu no final, escutei dizer) começam com a morte para dissimular os outros. E, além, começam na morte. Cedendo ao movimento, eu não abandonaria de imediato esse *Roland Barthes par Roland Barthes* que, em suma, eu não soube ler. Entre as fotos e grafias se encontram todos os textos dos quais eu devia ter falado ou dividido com os que eu devia me aproximar... Não o fiz sem saber nos os fragmentos precedentes? Por exemplo, neste preciso instante, quase ao azar, baixo o título *Sua voz* (“a inflexão, é a voz no que há já de irremediavelmente passado, morto”); *plural, diferença, conflito: para que serve a utopia? Falsificações* (“*escrevo de forma clássica*”), *o círculo de fragmentos: o fragmento como ilusão; do fragmento ao diário; pausas: anamnesis* (“O

*biografema*<sup>43</sup> não é outra coisa que uma anamnese fática: a que atribuo ao autor que amo"); a lassidão das grandes palavras ("História" e "Natureza", por exemplo); *Os corpos que passam; o discurso previsível* (por exemplo: "*Texto dos mortos*: invocação de que não podemos mudar uma só palavra"), *relação com a psicanálise; amo, não amo* (na antepenúltima linha intento compreender como pude escrever "*não amo...* a fidelidade". Sei que dizia também amá-la e que podia dar à lembrança dessa palavra. Suponho, - pela qualidade do tom, do modelo, da inflexão, de certa maneira de dizer rapidamente, porém de maneira significativa *amo, não amo*, - que, neste caso não amava esse *pathos* de que se encarrega, facilmente, a fidelidade e, sobretudo, a palavra; o discurso sobre a fidelidade no instante em que se cansa, converte-se em algo terno, tenso, insosso, proibido, infiel). *Da escolha de uma indumentária; mais tarde...*

---

43 - Barthes, na página 51 do seu *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984), define 'biografema' deste modo: "... gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de 'biografemas'; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia". (NdoT).

Teoria contrapontista ou desfiladeiro dos estigmas: uma ferida surge, sem dúvida, no lugar do ponto de singularidade sinalado, no lugar do instante (*estigmatizado*) em sua extremidade. Porém, *em / no lugar* deste acontecimento, o lugar cedeu, através da mesma ferida, à substituição que se repete, conservando apenas um desejo passado do insubstituível.

Ainda não logro recordar quando li ou escutei seu nome pela primeira vez, e depois como chegou a converter-se em alguém para mim. Porém, se a anamnesis sempre se interrompe de imediato e promete, cada vez, o recomeço, este não chegou ainda.

Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury

CHAMBER, Pierre Aderne. "Medos, Sociabilidades e Emoções". *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 7, n. 20, pp. 237 a 343. Agosto de 2008. ISSN **1676-8965**

**RESENHA**

## Medos, Sociabilidade e Emoções.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *De que João Pessoa tem medo? Uma abordagem em Antropologia das Emoções*. João Pessoa, Editora Universitária, 2008.

Acompanho deste muito tempo o trabalho de Mauro Koury, desde o tempo em que ele trabalhava com a questão sobre organização dos trabalhadores, rurais e urbanos, com a problemática sindical e a temática do trabalho. Na realidade, o conheci, pessoalmente, na fase de transição, uma das fases, acredito, quando ele estava saindo das

áreas de movimentos sociais e de trabalhadores e a do trabalho, e adentrando em duas outras áreas fecundas e, até então, pouco exploradas pelas Ciências Sociais no Brasil: a da imagem e a das emoções.

Na primeira área de transição, aportou entre uma sociologia da imagem e uma antropologia da imagem. E nela realizou trabalhos significativos em prol de uma visão crítica sobre o instrumento fotografia, chegando a ganhar prêmio de melhor trabalho escrito sobre fotografia pela FUNARTE, em 1998, além de ser um dos pesquisadores que possibilitaram a constituição e consolidação da área de imagem no Brasil, nos anos de 1990. Na segunda área de transição, aportou no interior de uma Antropologia e de uma Sociologia das Emoções, também na década de 1990, - ver, nesse sentido, o seu delicioso *Introdução à sociologia da emoção* (João Pessoa, Manufatura, 2004)<sup>44</sup>; entrou

---

44 - Que infelizmente, soube a pouco, se encontra esgotado. Este livro merece, creio eu, uma nova edição, se não pela originalidade e ampla visão sobre a área da sociologia das emoções nele existente, por ser o primeiro livro a tratar no Brasil da enorme tarefa de discutir o campo da sociologia da emoção no interior das Ciências Sociais e, especificamente da sociologia geral.

como pesquisador nesta área através de suas investigações sobre morte e morrer no Brasil, e principalmente em uma extensa produção de artigos e livros sobre o *trabalho de luto* - ver, por exemplo, pra mim um clássico na literatura desse gênero e único, acredito, no Brasil, *Sociologia da Emoção: o Brasil urbano sob a ótica do luto* [Petrópolis, Vozes, 2003], que sintetiza, acredito, todo o seu trabalho neste tema, - sempre em cruzamento com a área de imagem e, especificamente, da imagem fotográfica. Ver, nesse sentido, por exemplo, o seu *Amor e Dor* [Recife, Edições Bagaço, 2005], ou ainda, *Imagens & Ciências Sociais* [João Pessoa, Editora Universitária, 1998], aonde conduz a análise da fotografia através do cruzamento com a questão da morte, do morrer e do luto no Brasil e no Ocidente.

Esta transição, que poderia chamar de uma apuração do olhar analítico, não pode, por outro lado, ser chamada de ruptura. Para um olhar atento, em toda a obra de Koury existe uma preocupação insistente, persistente, teimosa, até, com a busca de compreensão do processo de formação do indivíduo

no Brasil moderno e contemporâneo, que, em um artigo de 1996 chamou de *homem melancólico*<sup>45</sup>.

Sua excelente e ampla pesquisa discute (e a cada novo livro ou ensaio amplia o debate) as mudanças comportamentais do brasileiro de classe média e traça um perfil do Brasil urbano contemporâneo para o entendimento do processo recente do individualismo que toma conta das relações sociais no país. A cada novo livro discute e vem ampliando a compreensão do processo de transformação vivido pelos brasileiros comuns, principalmente pelos habitantes das capitais brasileiras, nos últimos quarenta anos, mostrando a verticalidade e aceleração das mudanças de hábitos e estilos de comportamento experimentados e a ambivalência e sofrimento social resultante.

É o que ocorre neste novo livro de Koury. A começar pelo título: *De que João Pessoa tem medo?* Remete o leitor para uma análise do imaginário das relações sociais vividas ou

---

45 - Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. "A Formação do Homem Melancólico: Luto e Sociedade no Brasil". Cadernos de Ciências Sociais, n. 38. João Pessoa, PPGS/UFPB, 1996.

experimentadas pelos moradores da cidade de João Pessoa, capital da Paraíba. Sua preocupação é com o indivíduo e seu comportamento na modernidade conservadora brasileira atual, como vem sendo desde o seu mais anterior trabalho, mas, vincula este indivíduo à sua prática social e as redes de relações que o formam e o informam e que são por ele, também, formadas e informadas. Faz parte de uma pesquisa em andamento, sobre *medos corriqueiros*, onde busca analisar o Brasil urbano, de 1970 para cá, dentro de uma ótica em que o medo é estruturador, cria liames e permite a construção social. Ver, neste caso, o seu excelente artigo, *Medo, vida cotidiana e sociabilidade*, publicado, pela primeira vez, em 2002 (*Política e Trabalho*, n. 18), bem como a etnografia *O vínculo ritual* (João Pessoa, Editora Universitária, 2006).

O livro analisado é o primeiro de uma série de etnografias urbanas de capitais de estados brasileiros, da pesquisa Medos Corriqueiros. Retrata a estreita relação entre sociabilidade e medo em uma cidade, em um local específico, aqui, João Pessoa, como busca de compreensão do movimento local para o todo brasileiro que a

pesquisa em seu *totum* sinaliza. Como hipótese principal de trabalho parte do pressuposto de que o medo é uma relação social significativa para a compreensão de qualquer formação social. Em toda e qualquer forma de sociabilidade o sentimento de medo parece encontrar-se presente como uma das principais forças organizadoras deste social. Estimulando, de um lado e de forma concomitante, o estranhamento em relação ao outro, o receio de enfrentá-lo e a aventura do encontro, a construção dos segredos que aproximam e conjugam e o sentido de pertença e sua relação com os códigos da confiança e lealdade resultantes. Sempre dentro de uma tensão e de um conflito conjugados e densos que conformam o imaginário da traição e do medo possíveis.

*De que João Pessoa tem medo?* Procura, assim, discutir, - como o autor informa na introdução, - “o que é medo e do que os habitantes da cidade de João Pessoa sentem medo, e as formas de constituição social do medo no imaginário da cidade”. Insere-se nas práticas cotidianas dos informantes e no seu imaginário sobre a cidade e tem por finalidade debater as formas de

sociabilidade e uso do espaço à luz do medo no meio urbano contemporâneo.

No decorrer de sua explanação a cidade aparece como um lugar de fascínio, no seu desenvolvimento e expansão e, ao mesmo tempo, um lugar de estranhamento, de não reconhecimento, de fragmentação do pertencimento. É um livro de maturidade, no conjunto da obra de Koury. Nele o autor discute a relação entre medo e sociabilidade no espaço urbano de uma forma inovadora e preñe de possibilidades analíticas; seja para aqueles próximos à discussão acadêmica das Ciências Sociais e afins contemporâneas no Brasil e no mundo, ou ainda, para todos aqueles preocupados em compreender a experiência recente por que passa a formação do indivíduo na modernidade brasileira e ocidental atual. É um livro que, a meu ver, deve ser lido e refletido por todos.

*Pierre Aderne Chamber*

## Sobre os Autores

**Birgitt Rötter-Rössler** – Doutora em Antropologia e Pesquisadora do Max-Planck-Institut für ethnologische Forschung (Halle – Alemanha) - Departamento I Integration und Konflikt.

**Jacques Derrida** - (1930-2004) foi o criador do método da desconstrução, e um um dos mais importantes e polêmicos filósofo francês contemporâneo.

**Márcio da Cunha Vilar** - doutorando em antropologia no Instituto de Etnologia da Universidade de Leipzig (Alemanha).

**Mauro Guilherme Pinheiro Koury** – Coordenador do GREI – Grupo Interdisciplinar de Estudos em Imagem e do GREM – Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia das Emoções da UFPB - Universidade Federal da Paraíba.

**Pierre Aderne Chamber** – Doutor em Sociologia e Professor do departamento de Développement social et analyse des problèmes sociaux da UQAR - Université du Québec à Rimouski.

**Túlio Cunha Rossi** – Mestre em Sociologia pela UFMG e tutor do programa de ensino à distância da PUC-Minas - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

**EDITOR E CONSELHO EDITORIAL**

<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>

---

· **Editor: Mauro Guilherme Pinheiro Koury** ·

---

· **CONSELHO EDITORIAL** ·

---

**Alain Caillé**  
(Université Paris X/M.A.U.S.S. -  
França)

**Alda Motta**  
(UFBA)

**Bela Feldman Bianco**  
(Unicamp)

**Cornelia Eckert**  
(UFRGS)

**Danielle Rocha Pitta**  
(UFPE)

**Eduardo Diatahy Bezerra de  
Menezes**  
(UFC)

**Evelyn Lindner**  
(University of Oslo - Noruega)

**Luiz Fernando D. Duarte**  
(UFRJ)

**Maria Arminda do  
Nascimento**  
(USP)

**Mariza Corrêa**  
(Unicamp)

**Myriam Lyns de Barros**  
(UFRJ)

**Regina Novaes**  
(UFRJ)

**Ruben George Oliven**  
(UFRGS)

**Thomas Scheff**  
(University of California - USA)

**NORMAS PARA PUBLICAÇÃO**  
<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>

**· NORMAS PARA PUBLICAÇÃO ·**

1. A **RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção ISSN 1676-8965** é uma publicação quadrimestral, com lançamentos nos meses de abril, agosto e dezembro de cada ano.
2. Todos os artigos apresentados aos editores da RBSE serão submetidos à pareceristas conceituados para que emitam sua avaliação.
3. A revista aceitará somente trabalhos inéditos sob forma de artigos, entrevistas e comentários de livros. Exceto autores convidados ou artigos que o Conselho Editorial achar importante republicar.
4. Os textos em língua estrangeira, quando aceitos pelo Conselho Editorial, serão publicados no original, se em língua espanhola, francesa, italiana e inglesa, podendo por ventura vir a ser traduzido.

5. Todo artigo enviado à revista para publicação deverá ser acompanhado de uma lista de até seis palavras-chave que identifiquem os principais assuntos tratados e de um resumo informativo em português, com versões em inglês e francês, com 100 palavras no máximo, onde fiquem claros os propósitos, os métodos empregados e as principais conclusões do trabalho.
6. Deverão ser igualmente encaminhados aos editores dados sobre o autor (filiação institucional, áreas de interesse, publicações, entre outros aspectos).
7. Os editores reservam-se o direito de introduzir alterações na redação dos originais, visando a manter a homogeneidade e a qualidade da revista, respeitando, porém, o estilo e as opiniões dos autores. Os artigos expressarão assim, única e exclusivamente, as opiniões e conclusões de seus autores.
8. Os artigos publicados na revista serão disponibilizados on-line e CD-ROM. Toda correspondência referente à publicação de artigos deverá ser enviada para o e-mail do [GREM](mailto:grem@cchla.ufpb.br) [grem@cchla.ufpb.br](mailto:grem@cchla.ufpb.br) (preferencialmente) ou para:

RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção  
GREM - Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia das Emoções  
Ambiente dos Professores do CCHLA - sala 15  
CCHLA / UFPB – Bloco V – Campus I – Cidade Universitária  
CEP 58 051-970 · João Pessoa · PB · Brasil  
<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>

9. **Regras para apresentação de originais.**  
Os textos submetidos aos editores para publicação na revista Estudos Históricos deverão ser digitados em Word, fonte Times New Roman 12, espaço duplo, formato de página A-4. Nesse padrão, o limite dos textos será de 30 laudas (ou aproximadamente 50 mil caracteres com espaços) para artigos e 5 laudas para resenhas, incluindo-se as notas e referências bibliográficas. O arquivo deve ser enviado por correio eletrônico ou apresentado em disquete.
10. **Notas e remissões bibliográficas.** As notas deverão ser sucintas e colocadas no fim de cada página. As remissões bibliográficas não deverão ser feitas em notas, e sim figurar no corpo principal do texto. Da remissão deverá constar o nome do autor, seguido da data de publicação da obra e do número da página, separados por dois pontos. Exemplos: Segundo Cassirer (1979:46), a síntese e a produção pelo saber... O eu que enuncia "eu" (Benveniste, 1972:32)...
11. **Referências bibliográficas.**  
As referências bibliográficas deverão constituir uma lista única no final do artigo, em ordem alfabética. Deverão obedecer aos seguintes modelos:

- a. Tratando-se de livro:

- i. Sobrenome do autor (em letra maiúscula), seguido do nome;
  - ii. Data da publicação;
  - iii. Título da obra (itálico);
  - iv. Número da edição;
  - v. Local de publicação;
  - vi. Nome da editora.
  - vii. Exemplo: KOURY, Mauro  
Guilherme Pinheiro. (2007).  
Sofrimento social:  
Movimentos sociais na  
Paraíba através da  
imprensa, 1964 a 1980. João  
Pessoa, Editora Universitária  
/ Edições do GREM.
- b. Tratando-se de artigo:
- i. Sobrenome do autor (em letra maiúscula), seguido do nome;
  - ii. Data da publicação;
  - iii. Título do artigo entre aspas;
  - iv. Nome do periódico por extenso (itálico);
  - v. Local de publicação;
  - vi. Volume e número do periódico;
  - vii. ISSN.
  - viii. Exemplo: WACQUANT,  
Loïc. (2007). "Notas para  
esclarecer a noção de  
habitus". *RBSE – Revista*

*Brasileira de Sociologia da  
Emoção*, v. 6, n. 16, pp.5-11.  
ISSN 1676-8965.

12. Quadros, mapas, tabelas, mapas etc. deverão ser enviados em arquivo separado, com indicações claras, ao longo no texto, dos locais onde devem ser inseridos.
13. As fotografias deverão vir também em arquivos separados e no formato **jpg** ou **jpeg** com resolução de, pelo menos, 100 dpi.

---

· NORMS TO PRESENTATION OF  
MANUSCRIPTS ·

<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>

---

The RBSE is a review published every April, August and December with original contributions (articles and book reviews) within any field in the Sociology or Anthropology of Emotion. All articles and reviews will be submitted to referees. Every issue of RBSE will contain about seven or eight main articles and one to three book reviews. All manuscripts submitted for editorial consideration should be sent to GREM by e-mail or floppy disk and a print copy to the following address:

RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção  
GREM - Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia  
das Emoções  
Ambiente dos Professores do CCHLA - sala 15

CCHLA / UFPB – Bloco V – Campus I – Cidade  
Universitária  
CEP 58 051-970 · João Pessoa · PB · Brasil  
E-Mail: [grem@cchla.ufpb.br](mailto:grem@cchla.ufpb.br)

Manuscripts and book reviews typed one and half space, should be submitted to the Editors by e-mail, with notes, references, tables and illustrations on separate files. The author's full address and the institutional affiliation should be supplied as a footnote to the title page. Manuscripts should be submitted in Portuguese, English, French, Spanish and Italian, the editors can translate articles to Portuguese (RBSE's main language) in the interest of the journal.

Articles should not exceed 6000 words in length including notes and references, and book reviews 1000 words.

---

Edições do GREM, 2008.

Copyright © 2002 GREM

Todos os direitos reservados.

Os textos aqui publicados podem ser divulgados,  
desde que conste a devida referência  
bibliográfica.

O conteúdo dos artigos e resenhas aqui  
publicados  
é de inteira responsabilidade de seus autores.

## **EXPEDIENTE**

<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>

---

### · Expediente ·

---

A RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção é uma revista acadêmica do GREM - Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia das Emoções. Tem por objetivo debater as questões de subjetividade e da categoria emoção nas Ciências Sociais contemporâneas.

The RBSE - Brazilian Journal of Sociology of Emotion is an academic magazine of the GREM - Group of Research in Anthropology and Sociology of Emotions. It has for objective to debate the questions of subjectivity and the category emotion in Social Sciences contemporaries.

Editor. Mauro Guilherme Pinheiro Koury

O GREM é um Grupo de Pesquisa vinculado ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba.

Correspondência pode ser enviada para o seguinte endereço:

RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção

GREM - Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia  
das Emoções  
Ambiente dos Professores do CCHLA - sala 15  
CCHLA / UFPB – Bloco V – Campus I – Cidade  
Universitária  
CEP 58 051-970 · João Pessoa · PB · Brasil

Ou através do e-mail: [grem@cchla.ufpb.br](mailto:grem@cchla.ufpb.br)

RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção/ GREM – Grupo de Pesquisa em  
Antropologia e Sociologia das Emoções/Departamento de Ciências Sociais/Universidade Federal  
da Paraíba – v. 7, n. 20, Agosto de 2008,  
João Pessoa – GREM, 2008.

(v.1, n.1 – abril de 2002) Revista Quadrimestral ISSN 1676-8965.

1. Antropologia – 2. Sociologia – 3. Antropologia das Emoções – 4. Sociologia das  
Emoções – Periódicos – I. GREM – Grupo de Pesquisa em Antropologia e  
Sociologia das Emoções. Universidade Federal da Paraíba

BC-UFPB  
CDU 301  
CDU 572

