

É apenas um jogo: a história dos *media*, do desporto e do público

HANS ULRICH GUMBRECHT *

Uma descoberta tardia

Os Jogos Olímpicos de 1988 teriam sempre constituído um momento inédito mesmo que não tivesse sido batido nenhum recorde.¹ Por um lado, os melhores atletas profissionais do mundo já não precisaram de agir como se tivessem simplesmente tirado umas férias sem vencimento do seu emprego habitual para poderem participar. Por outro lado, a calendarização dos eventos – independentemente do nível de detalhe com que foi preparada pela organização – foi de um modo geral ajustada aos ritmos de sono e lazer das estações de televisão financeiramente poderosas que representavam as audiências norte-americanas e europeias. O velho mote «É apenas um jogo» não pôde mais ser entendido como uma simples tentativa de negação do desejo dos atletas de vencerem e ganharem a sua recompensa (porque já não há lugar na moral do século xx para encorajar os trabalhadores a renunciarem a remunerações justamente ganhas). Em relação a Seul, «É apenas um jogo» poderia, quando muito, referir-se aos espectadores, em torno dos quais seria suposto que praticamente «tudo» girasse.

Seguramente, nenhum espectador ou comentador das Olimpíadas de 1984 em Los Angeles ou de 1980 em Moscovo acreditaria que alguém ganhava uma medalha sem receber uma compensação financeira; e seria igualmente absurdo

* Professor de Literatura, Francês, Italiano e Literatura Comparada, e Diretor do Departamento de Literatura Comparada na Universidade de Stanford.

imaginar que hoje algum país se envolveria no desporto ao nível internacional apenas para fortalecer os laços de amizade entre «a juventude mundial» – sem considerar os espectadores e a sua disponibilidade para pagarem. Mas porque terá havido então uma oposição tão firme em relação à profissionalização e ao ajustamento da estrutura dos eventos às necessidades do público dos *media*? Porque é que tantos jornalistas falam e escrevem sobre espetáculos desportivos usando frases que soam como se, no decorrer de um passeio domingueiro, pudessemos acidentalmente encontrar um grupo de rapazes e raparigas a jogarem naturalmente os seus jogos? Para explicitar mais concretamente (mais teoricamente?): porque é que tanto do interesse no desporto está relacionado com a preservação da aparência de «pureza» do evento desportivo, com a sua proteção contra a «contaminação» pelo dinheiro e pelos *media*?

De modo a evitar desde já quaisquer falsas esperanças – não vou, nem posso, oferecer uma resposta satisfatória a estas questões. Mas poderá ser útil salientar que esta forte resistência à «contaminação do desporto pelo dinheiro e pelos media» é particularmente intensa na Alemanha Ocidental.² Onde mais poderia ter sido fundado um Clube anti-Becker após a sua assombrosa vitória em Wimbledon? Em que outro lugar poderia a Liga de Futebol Americano ter sido chamada «liga de opereta» com amargo desprezo, sobretudo porque os seus patrocinadores abandonaram a regra do fora-de-jogo que há várias décadas atormentava a paciência dos fãs de futebol? Para dizer a verdade, a Associação Alemã de Futebol concluíra, entretanto, com «implacável realismo», que o apoio dos fãs dispostos a pagar atingira um nível tão baixo que a própria existência de *todos* os clubes profissionais por ela representados tornara-se já questionável. Mas a investigação daí resultante terminou com a exigência de que uma «virtude germânica» particular fosse mantida em mente: nomeadamente, que, se as equipas estivessem *realmente* a ter um bom desempenho, então os estádios encher-se-iam de novo. Igualmente «romântico» – e este termo deve aqui ser entendido como uma «fixação melancólica no passado» – foi o rumo seguido por um colóquio sobre «desporto e literatura» que teve lugar na Alemanha Ocidental no final de 1985, no qual tive a honra de participar. Um professor adepto de lançar papagaios e um homem da literatura, na altura já tão enfraquecido quanto famoso, que se torturava regularmente com maratonas extremas de *jogging*, descreveu perante um conjunto de ouvintes deslumbrados até que ponto as suas consciências poderiam ser expandidas pelo processo de repressão e esquecimento dos seus próprios corpos. Sobre as formas de desporto que são designadas «desportos de massas» apenas porque milhões de espectadores os veem na televisão, só os participantes americanos no colóquio tiveram alguma coisa a dizer, se a memória não me falha.

Em resposta à questão sobre porque é que o criticismo dos desportos de espectadores, particularmente na Alemanha (Occidental), assume um tom tão radical, e sobre porque é que apenas um número limitado (se é que algum) de desportos são considerados dignos de serem abordados pela literatura, espero que este ensaio possa oferecer algum material histórico – mesmo que essa não seja a minha principal preocupação. O problema consiste antes em, de uma *perspectiva histórica*, contribuir com argumentos para a tese de que o desporto participativo e o desporto de espectadores não têm necessariamente de ser encarados como concorrentes e que, conseqüentemente, o (perpétuo) ajuste das técnicas no desporto profissional às exigências técnicas dos *media* e às necessidades dos espectadores pode ser aceite como legítimo sem alvoroço. Além disso, dentro do enquadramento do nosso *flashback* histórico, veremos que é precisamente a literatura, tantas vezes aclamada como o antípoda intelectual dos modernos desportos de espectadores, que desempenha um papel deveras substancial no seu aparecimento. De forma mais detalhada, gostaria de postular três teses.

1. Os desportos de espectadores, entendidos de uma perspectiva sociológica e funcional, constituem uma área substancial da vida quotidiana no final do século xx. Tal como acontece com todas as outras formas de comunicação e participação das quais o corpo foi excluído, eles contribuem para a habituação à dicotomia entre «corpo» e «mente», para a capacidade de todos os adultos (pelo menos nos países industrializados) prosseguirem as suas ações, independentemente do facto de o corpo e da presença corporal delas se encontrarem amplamente excluídos. A peculiaridade funcional dos desportos de espectador concretiza-se na sua capacidade de oferecerem uma compensação (mesmo que esta seja uma compensação imaginária, ilusória) para esta exclusão corporal.

2. Com a introdução do livro impresso, se não antes, tem sido a literatura, mais do que qualquer outra forma de comunicação, que tem contribuído para a institucionalização desta dicotomia corpo/mente. Assim, sem a literatura, o hábito que os desportos de espectador hoje tentam compensar nem sequer existiria. Enquanto figura simbólica de uma experiência *autêntica* do sujeito que pode ser oposta a uma «mera observação passiva», a literatura só foi reconhecida a partir do início do século xix.

3. A história da divisão corpo/mente, tal como a história da bipolaridade entre «experiência autêntica» e «observação passiva», passou por uma fase de intensa aceleração nas primeiras décadas do século xx, acompanhando a introdução das novas tecnologias de *media* (por exemplo, o cinema, a rádio, o fonógrafo). Este «impulso histórico» objetivou-se – especialmente por volta de 1930 – numa série de configurações específicas dos sentidos que legitimavam a dicotomia

corpo/mente, mas também em gestos coletivos e movimentos intelectuais de oposição, em nome da norma de uma «visão holística da humanidade». Aqui, a (alegada) competição entre desportos de espectador por um lado e a literatura por outro parece ter encontrado o nível em que ainda hoje se situa.³

Naturalmente, existe um plano oculto sob a plausibilidade histori(ográfi)ca destas teses, que ninguém poderia verdadeiramente esperar resolver num ensaio tão breve. Assim, será necessário (e provavelmente insatisfatório para o leitor) incluir ocasionalmente nas seguintes tentativas de reconstrução alguns argumentos muito condensados resultantes de outras investigações. No entanto, se não estou enganado, o trabalho teórico sobre os problemas aqui introduzidos encontra-se ainda, quando muito, no início. E um tal início exige «hipóteses sólidas».

Além disso, no esboço que se segue, abster-me-ia de bom grado de julgamentos de valor. Porém, como é óbvio, na qualidade de alguém cuja «socialização intelectual» teve lugar no seio da tradição germânica, sinto-me obrigado a encarar qualquer esperança de cumprir esse desejo como ingénua. Apesar disso, irei resistir à tentação de oferecer conselhos bem-intencionados «à humanidade» na medida em que estes serão substituídos por referências evidentes às experiências (subjéctivas) que originaram o meu próprio interesse nesta temática. Sou um historiador literário (mas não um amante *incondicional* da literatura); sou um adepto entusiasta do desporto (mas *exclusivamente* como espectador).

Estruturas emergentes

Quando procuramos um elemento, um conceito, através do qual seja possível narrar a relação entre a literatura e o desporto como a história de uma diferenciação de formas de ação e (historicamente mais tarde) como a história de uma relação funcional (indireta), será boa ideia recorrer ao conceito de jogo.⁴ Em particular, dois elementos do conceito de jogo, que Johan Huizinga definiu em pormenor mais que qualquer outro autor, podem ser recuperados na literatura, bem como no desporto, através de inúmeras formas historicamente concretas. Por um lado, há uma distância entre o mundo quotidiano das intenções e dos objetivos que pode ser experimentada de uma série de pontos de vista: por exemplo, como a «insularidade» do jogo ou também como a imprecisão do motivo que levou o participante a começar a jogar. Por outro lado, os jogos são caracterizados por regras (sejam estas decididas durante o jogo ou determinadas antes do seu início). O que são ou podem ser as «regras» nos jogos atléticos não requer nenhuma exemplificação especial. O espectro objetivo das «regras literárias»

é considerável, incluindo desde formas linguísticas poeticamente codificadas até hábitos particulares de comportamento comunicativo, ou mesmo aquele «pacto» entre o autor e o leitor no qual Jean-Paul Sartre ambicionava fundamentar o seu conceito de «literatura engajada». É evidente que os jogos precisam de regras porque não oferecem à partida ao jogador motivos claros que guiem o seu comportamento.

Mas dado que nos preocupamos aqui com a história das relações entre literatura e desporto, não se trata apenas de descobrir perspectivas que meciem estas duas esferas de fenómenos, mas também de determinar critérios que permitam distinguir historicamente entre formas individuais de desporto e literatura. Iremos concentrar-nos em três desses critérios: em primeiro lugar, nas respetivas proporções de «corpo» e «mente» envolvidas – obviamente, não podem existir jogos que eliminem por completo um ou outro; em segundo lugar, no grau de distância de um determinado jogo em relação ao mundo quotidiano de objetivos; e, em terceiro lugar, nas relações entre jogadores e espectadores – incluindo também, naturalmente, a possibilidade de jogos integralmente sem espectadores.

Iremos iniciar esta mini-história das relações entre a literatura e o desporto, que conduz a uma polarização do desporto entre «experiência subjetiva autêntica» e «desportos de espectador meramente passivos» (que, por sua vez, é sincronizada com a dicotomia entre «literatura trivial» e as *belles lettres*), na Idade Média (apenas por uma inadequação de competências em cultura antiga). Quer nos concentremos num festival da corte ou no ambiente popular de um carnaval, na Idade Média as formas modelares de literatura e desporto estão inextricavelmente interligadas, tornando quase impossível determinar, num sentido moderno, a proporção de (des)equilíbrio entre o elemento do corpo e o da mente. Num torneio da corte, seria esperada de um guerreiro uma demonstração do caráter de uma determinada posição social; o trovador interpretaria as suas canções com a sua própria voz (com o seu próprio corpo inteiro), assim contribuindo certamente para a intensificação, até mesmo a atualização, de uma tensão erótica latente. Os gestos corporais blasfemos do carnaval estavam intrinsecamente relacionados com um sentido transcendental institucionalizado. O festival da corte e o carnaval funcionavam como um conjunto complexo de formas medievais de jogo distintas da vida quotidiana: especialmente o festival da corte, devido à sua exclusividade social, mas também porque estava limitado ao curto espaço de tempo do «final da primavera» (se for possível ler os romances da corte da Idade Média como documentos históricos, então ficamos com a sensação de que eram apenas celebrados durante as semanas de Pentecostes; o carnaval, que incluía todas as classes sociais, tinha as fronteiras muito mais rígidas, determinadas pelo calendário religioso,

cuja tradição ainda hoje se mantém). Até ao final da Idade Média, dificilmente teria havido espectadores para estes jogos. Quem se recordar de representações contemporâneas com damas trajadas para festivais espreitando os combates dos cavaleiros a partir da alcova de um castelo ou de tribunas especialmente construídas para o evento, não deve esquecer-se que os seus favores (se não mesmo os seus corpos) seriam apenas para os vitoriosos.

A disseminação do livro impresso como meio de comunicação a partir do final do século xv introduziu uma mudança estrutural, através da qual se tornou uma norma das formas comunicativas a exclusão, tanto quanto possível, do corpo.⁵ Foi só nessa época que foram formulados os atos discursivos que hoje são subsumidos (mais ou menos) sob o conceito de «literatura». Um breve olhar sobre os torneios medievais contemporâneos demonstra que, aqui, o cenário foi dominado por uma autêntica *profissionalização* dos combatentes mais proeminentes e, conseqüentemente, esta prática física deixou de ser um privilégio da nobreza. Nestes tempos iniciais, a «literatura» e de igual modo o «desporto» aproximaram-se das funções e necessidades da vida quotidiana. Não será acidental o facto de se ter então registado um crescimento impressionante na dimensão do clássico tópos *prodesse et delectare*. Ao passo que no século XIII ainda havia necessidade de enfatizar que os torneios de cavaleiros pertenciam ao catálogo de jogos aristocráticos, *embora* também contribuíssem para um amadurecimento militar, alguns «tipos de desportos» (por exemplo, o tiro ao arco) só foram considerados legítimos no período moderno inicial, quando se tornou claro que contribuíam para melhorar a competência bélica. Em simultâneo, a diferenciação entre participantes e espectadores tornou-se um elemento constitutivo dos jogos, quer intelectuais quer físicos. A cortina do teatro, que era desconhecida na Idade Média, é um símbolo direto deste desenvolvimento (para a literatura). Ela veio corresponder a uma diferenciação vincada entre os papéis do autor e do leitor, cujas ações seriam experienciadas cada vez menos frequentemente como permutáveis.

É sintomático que as reformas e revoluções que conduziram às chamadas democracias burguesas – no sentido que lhes é hoje atribuído, como realização do Iluminismo – tenham regularmente conferido a Gutenberg o papel de um dos seus mais importantes «precursores» e «benfeitores da humanidade». Esta canonização foi considerada obviamente uma honra, dado que o livro impresso foi entendido – certamente com justiça – como o instrumento mais significativo na proliferação de novos conhecimentos. Contudo, a partir de uma visão retrospectiva do final do século xx, podemos e devemos adicionar uma outra dimensão a esta evidência. Entendidas a partir de uma perspectiva da teoria do estado,

as democracias parlamentares «burguesas» caracterizam-se pelo princípio da representação, o que equivale a uma conceção da ação política e do exercício político do poder que exclui a presença do corpo ao torná-lo uma questão de delegação. Neste sentido, o que Gutenberg havia inicialmente tornado possível foi depois tornado obrigatório pelas reformas e revoluções dos séculos XVIII e XIX.

Evidentemente, a existência quotidiana que ficou marcada pelos novos sistemas políticos não correspondia em muitos aspetos aos sonhos do Iluminismo ou à autoimagem coletiva oficial. Assim, Niklas Luhmann salientou o facto de o alargamento («*Enlargierung*») do ideal da comunicação geradora de consensos, através da sua extensão a partir dos círculos familiares das *filosofias* para a totalidade do espaço social, estar fadado ao fracasso desde o início. Michel Foucault reconstruiu o modo como o «autocontrolo» dos cidadãos se desenvolveu a partir do exercício físico do poder estatal na sociedade feudal: o domínio e a restrição de (numerosas) necessidades corporais através da manutenção rígida de uma «moralidade civil». Sob estas condições, todas as formas específicas de jogos que evidenciavam o corpo e a mente, e que tinham anteriormente funcionado (pelo menos desde o período moderno inicial) como mecanismos da socialização específica de cada classe, passaram então a ser agrupadas numa nova esfera designada como «tempo de lazer».⁶ A sua unidade (deveras complicada internamente) tornou-se visível a partir do momento em que foi reconhecido que as formas (pelo menos hoje) infinitamente diferenciadas de comportamento e ação no tempo de lazer estão sempre focadas em realizar apenas *uma* coisa: compensar o défice provocado pela experiência da existência quotidiana nas novas sociedades, por oposição às suas pretensões de autorrepresentação. Dado que esta compensação apenas se torna viável onde não é reconhecida como compensação propriamente dita, desde o início do século XIX que se tem considerado «filisteu» questionar o desporto e a literatura acerca dos seus objetivos. Uma vez mais, eles parecem continuar a manter uma distância segura em relação ao mundo quotidiano dos objetivos.

Existem dois modelos básicos de comportamento no tempo de lazer na sociedade burguesa, um reconhecido como «exigente» e outro como «trivial», e esta dicotomia valorativa é acompanhada por uma outra diferenciação que, pelo menos desde o período moderno inicial, pode ser observada entre os jogos que enfatizam o corpo e os jogos que enfatizam a mente, entre o desporto e a literatura. Ao nível «exigente», a literatura e o desporto são experienciados como formas subjetivas «autênticas»; ao nível «trivial», o espectador participa na literatura e no desporto «à distância». Desde o início do século XIX, a «educação

refinada» tem sido crescentemente constituída por uma certa incursão na literatura (ou pelo menos no desenvolvimento de gostos literários especiais) e pelo cultivo ativo de alguns desportos (o que pode ser bem ilustrado pela história das primeiras escaladas e da presença dos primeiros alpinistas nos Alpes). Por outro lado, a partir do século XVIII foi prosseguida uma potencial legitimação do modo não-ativo de comportamento no tempo de lazer. Esta assentava na premissa, ligada à figura do «sujeito cognitivo», que a distância promovia a cognição. Contudo, nem todos os romances do século XIX provinham de Flaubert & Companhia, tal como *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner não era o único teatro musical daquele período. Aquilo que ainda hoje (de forma mais ou menos condescendente) designamos por «literatura trivial» foi (e é) um conjunto de textos e peças que tornaram possível ao espectador a experiência, na sua imaginação, de tudo aquilo que ele não podia experienciar autenticamente – em «primeira mão», por assim dizer.

Já no século XIX, o desporto praticado ativamente e o conhecimento literário começaram a convergir numa mesma forma de «educação», do mesmo modo que sucedeu (do ponto de vista do espectador) com a literatura trivial e os espetáculos de desporto. Lord Byron aprendeu boxe, enquanto, por outro lado, podiam ser vistos melodramas nos palcos de Paris desde 1795 (ou seja, desde que a Revolução Francesa, como dizem hoje os historiadores, «tinha entrado na sua rotina burguesa») e (pelo menos uma vez por ano, nomeadamente a 14 de julho) eram realizadas monumentais corridas de carruagens nos Champs de Mars. Há uma quantidade considerável de provas que apontam para a conjectura de que foram precisamente estes espetáculos grandiosos que compensaram os espectadores pelo seu estado de ação incorpórea. Por conseguinte, dramaturgos e críticos queixaram-se vezes a fio sobre o facto de os seus espectadores estarem mais fascinados com os belos corpos de atores e atrizes do que propriamente com os «conteúdos» dramáticos. Aqui encontramos já o protótipo da estrela de cinema ou de televisão para quem são escritas peças individuais de modo a que o seu corpo possa ser encenado de uma forma particularmente eficaz. Podem ser observados fenómenos complementares na profissionalização do boxe, das corridas de cavalos e – no final do século XIX – do futebol.

Quando os dois modelos basilares do tempo de lazer – as formas de experiência «autêntica» para o sujeito e as formas de espetáculos «triviais» para o espectador passivo – são confrontados um com o outro, torna-se perceptível que é o primeiro que, ao longo dos séculos XIX e XX, mais se tem mostrado resistente à mudança histórica. Por um lado, não podemos sequer imaginar algo como um «espetáculo trivial clássico» – exceto nas ocasiões em que estes foram estilizados

como «alta cultura» ou «figuras simbólicas nacionais» e foram, assim, removidos da dimensão dos espetáculos triviais. Foi isso que sucedeu com os heróis dos filmes mudos e alguns heróis desportivos, e parece continuar a acontecer hoje com as corridas automóveis do início do século xx e os romances de Karl May. No entanto, uma incessante mudança nos *media* e nos seus conteúdos tem vindo a ocorrer na esfera dos entretenimentos «triviais» do tempo de lazer. Uma série de desenvolvimentos individuais que têm tido lugar no contexto desta dinâmica até ao presente, observados em conjunto, sugerem que esta se tem caracterizado por uma distância crescente em relação às tradicionais formas de literatura e por uma intensificação da presença (ilusória) do corpo. Colette, provavelmente a mais bem-sucedida romancista francesa do século xx⁷, fez a sua estreia por volta da mudança de século com uma série de romances de época protagonizados pela heroína (mais ou menos) autobiográfica, Claudine. Inicialmente, estes livros apareceram sob a autoria de «Willy», pseudónimo literário do primeiro marido de Colette, um empresário genial na área da indústria de entretenimento trivial. Porém, a partir do momento em que Colette se apercebeu da atração erótica que os romances de Claudine exerciam sobre o público-alvo hétero e homossexual, não só começou a publicar novas edições dos romances sob o seu próprio nome (artístico) – entretanto esteve a maior parte do tempo separada de Willy –, mas também raramente perdia uma oportunidade de encenar publicamente a sua biografia não-ficcional – e sobretudo o seu corpo – como a «verdadeira realidade» por detrás dos romances de Claudine. Com um repertório das pantomimas menos elaboradas que se possam imaginar, viajou pelas cidades provincianas francesas e fez história em 1906 ao exibir os seus seios (que ainda hoje merecem ser vistos) noite após noite nesse *mimodrame*. No entanto, só em 1907 é que este escândalo calculado de encenação atingiu o seu ponto alto: em *Rêve d'Égypte*, Colette encarnou (se é que se pode usar o termo) uma múmia que era trazida de volta à vida com um beijo de um arqueólogo. O papel do arqueólogo foi desempenhado – sob o nome estranhamente criativo «Yssim» – pela nova amante de Colette, a Marquesa de Belbeuf, mais conhecida como «Missy» pelas suas amigas.

Todavia, Colette não estava definitivamente perdida para o mundo masculino. Na década de 1920, ela regressou uma vez mais (e desta feita permanentemente) para a sua atividade mais séria da escrita. No final desta mini-história, não devemos deixar de mencionar que por volta dos anos 1930, possivelmente devido a uma quebra nas vendas dos seus romances, Colette colocou o seu corpo à disposição da indústria dos cosméticos e chegou mesmo a vender produtos de cosmética na sua própria loja.

Experiência e resistência na divisão mente/corpo

As funções sociais que ao longo do século XIX e até ao presente eram preenchidas pela chamada literatura trivial e por determinadas formas de teatro (a que dedicámos alguma atenção com o nosso olhar sobre a carreira de Colette) passaram a ser cada vez mais controladas, após a viragem de século, por diversas formas de encenação no teatro de variedades, nos salões de música, no cinema e nos estádios desportivos, que conduziram os corpos dos atores para o primeiro plano dos reportórios do entretenimento. Foi precisamente no decorrer desses anos que o ramo do entretenimento do espetáculo desportivo iniciou a sua marcha triunfal. Chamamos à memória os Jogos Olímpicos, as grandes voltas em bicicleta, as competições nacionais de futebol, os ralis automóveis, as corridas de ciclismo de seis dias e a história verdadeiramente épica dos combates de boxe do campeonato de pesos-pesados. Claramente, o Madison Square Garden e o Palais d’Hiver, o Sportpalast de Berlim e o Westfalenhalle em Dortmund, não eram apenas «arenas desportivas», já que não foram exclusivamente os espetáculos desportivos que contribuíram para a normalização – e ao mesmo tempo para as compensações – desta dicotomia mente/corpo. Foram desenvolvidas uma série de formas de entretenimento muitíssimo diferenciadas, desde os programas desportivos aos espetáculos de variedades e novos salões de baile (onde se prestava homenagem ao charleston e ao tango), até às salas de cinema mudo. É através do exemplo de uma das grandes estrelas do cinema dos anos 1920 que podemos perceber exatamente o que significava a identificação do espectador. Numa edição especial de setembro de 1926, a revista francesa *Mon Ciné* escrevia sobre a morte de Rodolfo Valentino:

Rudolphe Valentino plaisait par ses qualités physiques et aussi par son jeu qui était d’une rare maîtrise... Rudolphe Valentino meurt avec l’auréole d’un grand séducteur et de nombreuse jolies spectatrices de salles obscures le pleureront longtemps. Si ses aventures sentimentales furent contés avec un luxe de détails qui lui déplaisait souverainement, par la presse cinématographique de tous les pays, il s’énervait de lire de telles indiscretions, réclamant pour lui le droit de vivre à sa guise comme les autres hommes. A vrai dire, il n’avait guère été heureux en amour. Son premier mariage avec Jean Acker, une artiste qui n’est pas parvenue à la notoriété, ne dura guère, et le divorce fut prononcé à la demande de la femme qui l’accusait de «Cruauté mentale» en 1922. Sans doute cette accusation n’avait pas la moindre valeur, car deux jours avant l’issue fatale de la maladie de Valentino, sa première femme lui fit parvenir une couverture luxueuse d’un coussin de soie parfumé sur lequel avait été brodée cette inscription: «A Rudy, Jean»... Et ce sera peut-être une légère consolation pour toutes les admiratrices de Rudy de savoir que, malheureux en amour, il fut tout de même pleuré à sa mort par les yeux d’une femme qui l’aimait.

O corpo de Valentino, estas linhas não deixam qualquer margem de dúvida quanto a isso, foi oferecido nos filmes às suas admiradoras femininas como um objeto de possessão (ilusória). Se «identificação» significa «pôr-se a si próprio no lugar de outro», então o alvo de identificação aqui não é o do espaço ocupado pelo corpo de Valentino mas o espaço que reside ao seu lado. Idealmente, portanto, o espaço ao lado da estrela deve preencher em simultâneo duas condições: tem de permanecer livre para as projeções dos fãs e tem de oferecer um padrão para o modo como nos devemos comportar quando «ao lado da estrela». Jean Acker, ex-mulher de Valentino, já não surge na citação da *Mon Ciné* como uma rival para as fãs que se identificam, mas a sua nota de despedida constitui o tipo de comportamento adequado para estimular a imaginação das fãs de Valentino.

Quando Rodolfo Valentino morreu, há muito que era já um dever modernista dos intelectuais – mesmo na Alemanha – serem entusiastas relativamente aos espetáculos desportivos, em especial o boxe. Bertolt Brecht tinha escrito parte da autobiografia do campeão de pesos médios Paul Samson-Körner e provocara o público mais culto do teatro ao manifestar o desejo de ter o mesmo tipo de audiências para as suas peças que aquelas que assistiam a competições de boxe. Na verdade, quando pensamos melhor no assunto, ficamos com a sensação de que Brecht e o seu público ideal permanecem tão distantes do tipo de espectador habitual do entretenimento trivial como todos os seus precursores intelectuais no século XIX. Isto porque o seu «teatro épico» exige distância e habituação a uma atitude profundamente cerebral de receção; o que teria Brecht escrito sobre espectadoras femininas de teatro que, à semelhança das fãs de Rodolfo Valentino, desmaiassem à entrada? A sua célebre declaração axiomática sobre o boxe não foi, em todo o caso, nunca formulada da perspetiva do espectador desejoso de identificação, mas negava o «valor educativo» do desporto a favor de uma experiência subjetiva «autêntica», que de facto – mais radicalmente do que nunca – tinha como pressuposto ser uma experiência corpórea:

Sometime back I bought me a punching bag, mainly because it looked pretty neat hanging over a whiskey bottle with shattered nerves, and because it gave my visitors the chance to carp at my tendency towards exotic things and because, at the same time, it kept them from talking about my plays. Now I had come to realize that whenever I had, in my opinion, done some good work (by the way, even after reading the critics) I'd throw a couple of moody punches into the bag, whereas during periods of laziness and physical deterioration I never even thought about improving myself with some decent exercise. Sport as hygiene is abominable. I know that the poet Hannes Küpper, whose work is really fairly decent so that no one will publish it, is a racing driver and that George Grosz, who there is also nothing to complain about, boxes, but they do it, as I know perfectly well, because they have fun and would do it even if it would ruin them physically.⁸

Quando Brecht argumenta que o «prazer no desporto» é o «prazer em correr riscos»⁹, deveria – finalmente – tornar-se claro que a experiência subjetiva procurada pelos intelectuais na literatura e no desporto não é menos uma função de compensação do que a identificação do «público geral» com os heróis do ecrã e do estádio. À partida, pode parecer surpreendente encontrar uma declaração positiva sobre a divisão corpo/mente num álbum dos Jogos Olímpicos alemães de 1936, que, à parte o elemento verbal, se parece muito com o comentário acima citado de Brecht:

The leap of a panther is something complete and self-contained. Everything in the leaping panther, every hair bends into the leap, there is nothing left in the animal that resists the leap, neither corporeal nor soul-like. The same pantherlike completeness manifests itself when Cornelius Johnson, the Negro from the USA, springs across the bar in the high jump. The entire beauty of his leap can only be finally judged when we see it frame for frame in slow motion – a brown man climbing high, slowly, stretching himself horizontally, slow and soft, and then diving down, slow and loose, as we only know it from animals. But even so, even with bare eyes, we recognize already that Johnson's jumps are something special. He's a Negro, he's still closer to nature than the white man; he still has animalic capabilities at his disposal, to really yield himself with skin and hair to the movement of the leap; he still possesses that indescribable something that brings victory over and beyond technique.¹⁰

Alguém que encontre nestas linhas discriminação *intencional* – além da discriminação factual contra os atletas negros em 1936 – está equivocado. Pelo contrário, a admiração por Cornelius Johnson tem praticamente a mesma motivação que a satisfação pelas medalhas conquistadas pela equipa de boxe alemã: «*We sent a fighting team into the ring that was selected less for technical skill than for sheer toughness and a fighting spirit that would never give up.*»¹¹ De facto, nos espetáculos desportivos e políticos fascistas, a hipóstase da corporalidade – através da exclusão do intelecto – não tinha como objetivo a compensação. A estrela atlética como homem do músculo deveria funcionar como modelo da forma física do indivíduo (aqui entendido no sentido biológico) e como modelo do treino físico, implicando a questão do material humano potencializado para a força militar. Já em 1933, um fascista espanhol mostrava-se cheio de admiração pela nova juventude alemã: «*La inmensa pista del Stadium, el mismo sitio que ha de mostrar a los atletas del mundo la Olimpiada mundial de 1936, está repleta ya con la muchadada de ciento cincuenta mil entusiastas y viriles mozos de la nueva Alemania.*»¹² Aqui, a divisão corpo/mente foi motivada e funcionalizada de um modo completamente distinto do que sucedeu com as formas sociais liberais dos séculos XIX e XX, mas foi concretizada ao nível individual com consequências implacáveis.

O velho ideal de uma «unidade de corpo e mente» estava reservado para *das Volk*, ou mais precisamente, para o discurso fascista sobre *das Volk*:

Unrivaled and unique were the space and echo in the newly flowering happiness of the nation. The joy and jubilation at winning back youth beat against the young envoys of all nations with unreserved candor. Nowhere in the world was there a place in which space and mankind were so filled with the Olympic Spirit as in Berlin.¹³

Estamos todos familiarizados com a assombrosa perfeição com que o nacional-socialismo utilizou os *media* mais avançados da época de forma a prolongar o horizonte do público destes Jogos muito para lá do número de espectadores presentes no estádio. Não será acidental que o álbum das Olimpíadas de 1936 acima citado apresente artisticamente uma pintura monumental das «festividades de encerramento no estádio Olímpico», incluindo dois repórteres da rádio com os seus microfones, um operador de câmara e, no meio, um desmesurado «canhão de televisão». Seja como for, parece ter havido uma certa lentidão, até certas formas de resistência – que são hoje difíceis de entender – em relação à intensificação da dicotomia corpo/mente que a transmissão televisiva dos espetáculos desportivos trouxe consigo; não se tratou de uma questão de privilégios de educação nem (infelizmente) muito menos de uma questão de resistência política. Num telegrama sobre o combate de pesos-pesados entre Max Schmeling e o americano Steve Hamas, que teve lugar em Hamburgo a 10 de março de 1935, o correspondente do *Frankfurter Zeitung* comentou, não sem alguma perplexidade:

There must have been a lot more people in the Hanseatenhalle than it can actually hold. In a special train from Berlin, two young men were sitting who had scrounged up the money for the train tickets at the last minute. Otherwise they didn't have a penny in their pockets and they certainly didn't expect the waves to wash up a couple of free tickets for the fight as flotsam on the bank of the Alster. The only important thing was to be in the city of the match, which in the course of a few days had become the center of the world, as is the case in New York City during such events.

Presumivelmente, terá sido esta mesma inércia – ou para o expressar de uma forma positiva, esta mesma necessidade de uma experiência corpórea do ambiente – com a qual se debateu um pioneiro da crítica da televisão no outono de 1939 quando se interrogou a si próprio porque é que o entusiasmo em relação a este novo *media* (no qual os Nacionais Socialistas nunca depositaram grande esperança, de qualquer modo) tinha ficado tão aquém das expectativas apenas uns quatro anos depois de surgir o «serviço de programação»:

At first it seemed as if television was a «winter art», as if it had to be reserved for those hours ruled by darkness or at least twilight. In the first place, there were technical and practical reasons for this. It is only in the dark that the television picture really becomes good; in fall or winter one stays at home, and «in the evening one appreciates the house». On a beautiful summer afternoon, to be sure, one is glad to listen to radio music on the balcony, but one is not happy to leave the warmth and light in order to go inside, in order to look at pictures in the oppressive humidity of the closed room.¹⁴

Tal como já foi referido, esta persistência corpórea nada tem a ver com resistência política, e certamente não se manifestaria apenas em frente do ecrã. De qualquer modo, o fascismo e os novos *media* – juntamente com outros fatores – contribuíram, a partir do final dos anos 1920, para a experiência consciente de determinadas consequências da dicotomia corpo/mente, cujas raízes históricas – como temos tentado demonstrar – remontam muito mais atrás no tempo. A estes «outros fatores» pertence provavelmente a introdução dos filmes sonoros, que – desde aproximadamente a data da morte de Rodolfo Valentino – alterou substancialmente os hábitos de receção do público do cinema, que tinham sido inicialmente delineados pelo filme mudo. Em 1928, a revista internacionalmente conhecida *Révue du Cinéma* iniciou um longo e, para nós, muitíssimo interessante diálogo com os seus leitores sobre a questão – muito séria – «*Avez-vous peur du cinéma?*». As respostas dão-nos a impressão de que «o medo dos filmes» era na verdade um medo da superabundância da presença corporal oferecida pelo filme sonoro no ecrã:

Avez-vous pensé à ce que toute une salle ressent quand une Greta Garbo, une Clara Bow, un John Gilbert, un George O'Brian (par exemple) prend tout d'un coup possession de l'écran ? A toutes les ondes d'amour, de jalousie, de regret, de haine, de pitié, de renonciation, de complaisance qui circulent aussitôt et se mélangent parmi les spectateurs?

Quando falamos sobre a superabundância da presença corporal no ecrã que os filmes sonoros tornaram possível, esta formulação não está primariamente associada à nova dimensão áudio que tornou a experiência do filme mais próxima da vida quotidiana. Quando comparamos imagens de filmes mudos com imagens dos (primeiros) filmes sonoros, tomamos consciência do contraste que tem lugar com a «dessemantização do corpo do ator». Dado que a mímica e o movimento já não tinham de desempenhar as funções da linguagem como meio comunicativo, o fascínio erótico, e até mesmo a violência física do corpo do ator (que aparecia no ecrã em dimensões gigantescas), foram consideravelmente acentuados. Talvez

«o medo dos filmes» não fosse mais do que a frustração ainda mais intensa do espectador por nunca possuir, nunca poder sequer tocar, aqueles corpos que pareciam tão próximos.

Estamos muito mais familiarizados com as reações dos intelectuais a esta dicotomia do que com as emoções dos espectadores anónimos do cinema nos anos 1920 e 1930. A rejeição enfática de Brecht ao «desporto como higiene» e ao «desporto como criatividade espiritual» pertence a essas reações, porque manifestava sem dúvida o sintoma da falta de experiência direta. Michel Leiris, que tinha apoiado veementemente em 1930 na *Révue du Cinéma* os filmes do realizador afro-americano King Vidor, foi um dos líderes de um projeto de pesquisa de campo etnológica que ficou conhecido na história da ciência como a Expedição Dakar-Djibouti. De modo a financiar o projeto, foi organizado um espetáculo público, que da nossa perspetiva atual parece emblemático da consciência dos intelectuais ocidentais por volta de 1930. Al Brown, o campeão mundial de peso meio-médio negro (sem pôr em risco o seu título), lutou dez *rounds* contra o campeão francês de peso-pluma, Roger Simendé, e colocou o dinheiro à disposição do projeto científico, que teria sido motivado por um certo cansaço intelectual com a civilização.¹⁵

No final dos anos 1930, o mesmo Leiris participou ativamente na fundação do agora célebre Collège de Sociologie. O Collège de Sociologie nunca conquistou, nem o procurou, o estatuto de uma instituição académica oficial; em vez disso, permaneceu como um grupo de discussão informal que organizou, ao longo de um período de dois anos académicos entre 1937 e 1939, uma série de palestras temáticas.¹⁶ Os interesses que uniam este círculo tornam-se evidentes a partir do momento em que verificamos que entre os seus fundadores se encontrava Georges Bataille, que se havia afastado do círculo surrealista (na sua opinião, demasiado disciplinado e intelectualizado) de André Breton e que tinha, juntamente com Roger Caillois, criado uma revista com o título significativo *Acéphale*. Em julho de 1938, a par de outros três manifestos de Caillois e Leiris, Bataille publicou na *Acéphale* o texto «*L'apprenti sorcier*», que forneceu o impulso inicial para o trabalho desenvolvido no Collège de Sociologie e, em simultâneo, formulou o seu programa. Bataille acusava a civilização europeia não apenas de ter deixado insatisfeitas as necessidades corporais da humanidade, mas, através da permanência de tal frustração, de as ter reprimido – ao nível coletivo:

On emporte avec lui [sc. le malheur] un grand nombre de besoins auxquels il faut satisfaire pour éviter la détresse. Mais le malheur peut le [sc. l'homme] frapper même à l'heure qu'il n'éprouve pas de souffrances. Le mauvais sort peut le priver des moyens de subvenir à ces besoins : mais il n'est pas moins atteint quand tel de ses

besoins élémentaires lui fait défaut. L'absence de virilité n'entraîne le plus souvent ni souffrance ni détresse ; ce n'est pas la satisfaction qui manque à celui qui diminue : elle est pourtant redoutée comme un malheur. Il est donc un premier mal qui n'est pas ressenti par ceux qu'il frappe : il n'est mal que pour celui qui doit envisager la menace d'une mutilation à venir.¹⁷

Estas palavras ajudam-nos a perceber porque é que as discussões que se seguiram no Collège tinham sempre início com a representação de ritos arcaicos de tempos pré-históricos ou com formas sociais do presente que não tinham ainda, como diria Bataille, consumado o pecado da civilização. Mais tarde, Bataille iria estilizar o sonho de um erotismo cuja intensidade física conduziria necessariamente à morte. Ele descobriu um sorriso nas faces de vítimas executadas ou torturadas que interpretou como sendo a expressão de uma realização física que lhes havia sido negada pela civilização.

Finalmente, foi também em Paris nos anos 1930 que a *chansonnière* Edith Piaf iniciou a sua carreira tortuosa, em cujo final toda a nação francesa participou. Este será um exemplo notável, e não apenas porque a indústria do entretenimento desenvolveu um esforço considerável (semelhante ao que verificámos com Colette) para apresentar as suas canções como expressões condensadas da sua vida (e, acima de tudo, do seu sofrimento). A maioria dos seus textos tem esse efeito de parecer quase uma versão *pop* da filosofia pan-erótica de Bataille – «*heureux / se à s'en mourir*». Embora possamos excluir qualquer influência direta, existe algo nessa hipótese de que as canções de Piaf seriam uma produção concebida pelos *media* de um novo sentimento de vida para os intelectuais – ou seja, a sua reação à experiência da dicotomia corpo/mente. Assim, também não terá sido surpreendente que a imprensa francesa e americana tenham entrado em êxtase com o romance entre Piaf e Marcel Cerdan, que se tornou no campeão mundial de peso meio-médio em Nova Iorque a 21 de setembro de 1948, perdeu o título a 16 de junho de 1949 e foi morto num acidente de aviação sobre os Açores na manhã de 28 de outubro de 1949.¹⁸ Foi divulgado pela imprensa que, no seu desespero, Piaf se acusou a si própria de ter matado Cerdan por amor, já que ele ia a caminho de Nova Iorque para se encontrar com ela.

Aqui, pouco antes do meio do século, os mitos centrais e os grandes fascínios de uma das maiores eras do entretenimento são reunidos numa única história – o boxista Cerdan, cuja vida tinha sido dominada pela violência física de tal modo que parecia ter deixado apenas uma réstia de espaço para uma simpatia pueril; um novo erotismo (para a época), cantado por Piaf nos seus concertos e nos seus discos, cuja intensidade assumiu um *pathos* particular através do risco implícito de destruição corporal; o avião, no qual se materializava tecnologicamente o inte-

lecto e o físico humano – todos estes elementos foram uma vez mais congregados numa unidade simbólica mas perigosa. O que ainda hoje continua presente – fisicamente presente – é a voz de Piaf. Porque o efeito físico sobre os ouvintes das gravações da sua voz, como objetificação do seu corpo, é mais material, mais «real» do que a imagem do seu corpo alguma vez poderia ser.¹⁹

É uma das convenções entre os críticos de cinema a desvalorização dos filmes musicais dos anos 1930 como um declínio em relação à arte dos filmes mudos dos anos 1920; são vistos como «mero desperdício de tempo» a partir das novas possibilidades técnicas. Mas talvez o súbito desenvolvimento na indústria dos discos e o entusiasmo pelos filmes musicais durante esta era, precisamente devido à presença corpórea das vozes que aproximavam e retinham, tenham representado algo mais (ou pelo menos algo diferente) do que apenas uma perda de qualidade estética – nomeadamente, uma reação menos frustrante à experiência da perda corporal. De qualquer forma, os filmes musicais floresceram novamente em meados dos anos 1980 – juntamente com o corpo, que, quer nos ginásios de *bodybuilding*, quer nos seminários universitários de filosofia, voltou uma vez mais a estar no centro de todos os interesses.

A mutação estrutural das dicotomias

No terceiro quarto do século xx, a história da indústria do tempo de lazer foi dominada pela transferência para a televisão das funções que anteriormente tinham sido preenchidas e realizadas pelo cinema e pela rádio desde 1900; e podemos observar neste processo flutuações surpreendentemente escassas entre diferentes países e regiões culturais. Isto não pode ser apenas uma consequência de inovações técnicas e processos de otimização produtiva; o triunfo da televisão pressupõe, para retomar uma citação do parágrafo anterior, uma nova disponibilidade para abandonar a brisa fresca das noites tranquilas de verão a favor dos «programas da noite». E a par disso, o argumento de que uma visita ao estádio enquanto experiência de espectador nunca poderia alcançar a multiplicidade de detalhes e a visão geral oferecida pelos «relatos desportivos» tem-se tornado cada vez mais convincente. Será que isto significa que chegámos finalmente a um ponto em que aceitámos a exclusão do corpo e as suas formas de compensação? E no entanto, por outro lado, o desporto ativo tem encontrado cada vez mais adeptos, como se pode verificar sobretudo em desportos como o ténis ou a equitação, que anteriormente se encontravam virtualmente reservados para os ricos (e, em parte, para os intelectuais). Entretanto, estes desportos perderam em grande parte a sua

«filosofia» e o seu prestígio social – por exemplo (entre outras coisas), as suas regras específicas relativas ao vestuário tornaram-se obsoletas.

A enorme expansão quantitativa da dimensão do «tempo livre» deveria ser mencionada antes de mais como um pré-requisito para este óbvio duplo desenvolvimento. Hoje, as pessoas têm simplesmente muito mais tempo livre ao seu dispor para o lazer do que tinham em 1950 ou mesmo em 1930. Mas será que o anfitrião dos novos esquiadores é recrutado entre a massa de espectadores de programas desportivos? Será que os participantes em cursos de ténis que são vendidos no supermercado leem poesia moderna? Dado o contexto contemporâneo, tornou-se consideravelmente mais difícil reconhecer as configurações típicas do comportamento do tempo de lazer do que acontecia na primeira metade do século XX, o que terá certamente a ver com o facto de as estruturas de diferentes formas de vida serem hoje muito mais contingentes. Talvez alguém que hoje ainda necessita do corpo na sua existência profissional prefira ver um jogo de futebol no estádio ou na televisão, ao passo que alguém que se senta diariamente atrás de uma secretária produzindo um ou outro tipo de «trabalho mental» prefira oferecer a si próprio umas férias para andar a cavalo. Em todo o caso, observada no seu todo, a situação é hoje muito menos clara do que teríamos imaginado há apenas vinte anos.

Mas coloquemos a questão uma última vez: quem lê literatura contemporânea, e o que é que os seus (já poucos) leitores – tipicamente – fazem com os seus corpos? Por alguns momentos, esta questão pode ser contornada ao assinalar que os filmes ou a escolha de programas na televisão educativa têm hoje aproximadamente o mesmo valor que a leitura de um romance teria há cerca de meio século. Mas isso apenas irá protelar o problema; temos de levar a questão mais longe: o que é que os espectadores dos filmes de Fellini ou Wenders fazem com os seus corpos? Em todo o caso, eles não frequentam habitualmente aulas de boxe e só muito ocasionalmente veem um jogo de futebol. Enquanto experiências subjetivas «autênticas» do corpo, os intelectuais de hoje apegam-se àquelas experiências do corpo que «vão ao limite», ou, dito de forma mais exata, àqueles limites nos quais a própria experiência do corpo se torna uma «expansão da consciência». Talvez esta obsessão com «experimentar os limites» seja um indicador de quão difícil (impossível) se tornou para eles habitarem os seus próprios corpos.

NOTAS

- ¹ Várias passagens deste ensaio remontam a discussões tidas no âmbito do projeto «Prehistory and Early History of Television», desenvolvido no seio do Projeto de Pesquisa Especial *Aesthetics, Pragmatics, and History of Screen and Television Media*, promovido pela Universidade de Siegen, no qual colaborei com Monika Elsner, Thomas Müller e Peter-Michael Spangenberg.
- ² Um póster afixado numa igreja católica em Bochum (abril de 1986) declarava «Deus não é um desporto de espectadores».
- ³ Ver Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie* (Frankfurt, 1984), pp. 331 e seguintes, em especial p. 337: «Rather, the body seems perfectly suited to be a focus of senselessness, when it doesn't persist in pure actuality but serves, from the point of view of sport, as the level of departure for its own sphere of meaning. Sport neither needs nor tolerates any ideology (which by no means excludes its political misuse). It presents the body which nowhere else is so intensely claimed. It legitimizes the attitude towards one's own body by the meaning of the body itself – not free of asceticism, to be sure, but basically as its exact opposite, that is, not negative but positive. And it does this, without having to attach itself to the domains of meaning of other antecedents. Certainly, sport is considered healthy; but also this context of sense only refers back again to the body itself».
- ⁴ Sobre o conceito de jogo, ver Hans Ulrich Gumbrecht «'Mens Sana' und 'Körperloses Spiel'/'Sinnloses Treten' und 'In corpore sano'». *Sprache im technischen Zeitalter* 92 (1984), pp. 262-78.
- ⁵ Cf. Luhmann, *Soziale Systeme*, pp. 323 e ss., e Hans Ulrich Gumbrecht, «The Body vs. the Printing Press: Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castile, and Another History of Literary Forms», *Poetics* 14 (1985), pp. 209-27.
- ⁶ Ver Hans Ulrich Gumbrecht, «Chants révolutionnaires, maîtrise de l'avenir et les niveaux de sens collectif». *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* 30 (1983), pp. 235-56.
- ⁷ Sobre Colette, ver a biografia – e sobretudo as imagens que são especialmente importantes para os argumentos aqui apresentados – da autoria de Geneviève Dormann, *Amoureuse Colette* (Paris, 1984).
- ⁸ Bertolt Brecht, *Schriften zur Politik und zur Gesellschaft*, vol. 20 do *Gesammelte Werke* em 20 vols. (Frankfurt, 1967), pp. 90 e ss.
- ⁹ *Ibid.*, p. 28.
- ¹⁰ *Die Olympischen Spiele 1936 in Berlin und Garmisch-Partenkirchen*, 2 vols. (Altona-Bahrenfeld, 1936), vol. 2, p. 18.
- ¹¹ *Die Olympischen Spiele*, vol. 2, p. 101.
- ¹² Miguel Cruchaga Ossa, *El Tercen [sic] Reich* (Berlim, 1933), p. 145.
- ¹³ *Die Olympischen Spiele*, vol. 2, p. 5.
- ¹⁴ Kurt Wagenführ, *Anmerkungen zum Fernsehen 1938 bis 1980* (Mainz/Estugarda, 1983), p. 23.
- ¹⁵ Os textos e pósteres originais encontram-se na brochura *Al Brown boxt für die Soziologen*, ed. Wolf-Dieter Gericke (Frankfurt, 1980).
- ¹⁶ Para uma perspetiva mais diferenciada desta instituição, ver o excelente estudo *Le Collège de Sociologie: 1937-1939*, ed. Denis Hollier (Paris, 1979).
- ¹⁷ *Le Collège de Sociologie*, p. 18.
- ¹⁸ Informação de acordo com o livro, escrito ao estilo de um tabloide social, da autoria de Dominique Grimault e Patrick Mahé, *Eine Hymne an die Liebe: Edith Piaf und Marcel Cerdan* (Hamburgo, 1984).
- ¹⁹ Sobre a possibilidade de um especial potencial da voz na realização da corporalidade, ver Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale* (Paris, 1983).