

Comportamentul dramaturgic în societate – o analiză asupra protocolului de flirt în Buenos Aires, Argentina

Daniela MICU

Universitatea din Craiova
University of Craiova
Personal e-mail: danieladmicu@yahoo.com

Dramatic Behavior in Society: An Analysis of the Protocol Flirt in Buenos Aires, Argentina

In our paper we aim to use the information found in travel journals as an instrument for anthropological research concerning the behavior and the thinking of the Argentine people by applying the Goffmanian research method of dramatic behavior in society.

Keywords: relationship's dynamic, Buenos Aires, Argentina, Goffmanian anthropological research method, dramatic behavior



1. Metoda comportamentului dramaturgic în societate

Cercetările lui Erving Goffman, criticat adeseori din punctul de vedere al încercării utopice de a reuni o diversitate imensă de informații în categorii sociale, au ca subiect comportamentul individului uman în viața socială privită metaforic ca un spectacol de teatru în care accentul cade pe relațiile interpersonale.

Aplicarea metodei comportamentului dramaturgic în societate în cadrul cercetărilor de tip antropologic presupune observarea unor tehnici de administrare a impresiilor pe care un individ le pune în termeni informaționali la dispoziția unui alt individ sau unui grup de indivizi, impresie ce implică probleme de gestionare, identitate și relaționare între participanții la o anumită scenă din viață. Pentru a iniția o cercetare bazată pe această metodă trebuie fixate anumite coordonate – identificarea spațiului și timpului, ce poartă numele de „instituție socială”, înțelegându-

se prin aceasta un „spațiu delimitat prin bariere clare de percepție în care un anumit tip de activitate se desfășoară în mod regulat” (Goffman, 2007:270) și recunoașterea actorilor (individualități), participanți la spectacol (viață), și a modurilor în care aceștia interrelaționează la nivel microsocial (în situațiile *face to face*, pe o perioadă scurtă de timp) sau macrosocial (pe o perioadă mai lungă de timp de la nivelul unei organizații până la cel al societății ca întreg). Aceste două niveluri sociale sunt interdependente și nu pot exista unul fără celălalt.

Teoria goffmaniană își află sursa de inspirație în sociologia interpretativă și interacționismul simbolic inițiate de Max Weber și George Herbert Mead, prin care se urmărește interpretarea/ înțelegerea unor acțiuni sociale din care rezultă „viața socială”, ce s-ar putea defini ca un produs individual rezultat în urma interacțiunilor dintre diverși indivizi. Erving Goffman a dezvoltat interacționismul simbolic ca una dintre cele mai importante direcții în sociologie,



Erving Goffman, sursă foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/de/Erving_Goffman.jpg

a „rafinat observația participativă și a formulat o nouă abordare – dramaturgia socială” (Goffman, 2007:14).

La baza ideii de viață socială ca spectacol se află faptul că fiecare individualitate este actor și personaj în același timp și simte nevoia revelării/ manifestării în cadrul interacțiunilor sociale prin intermediul diferitelor măști, astfel încât să creeze despre el imaginea pe care el o dorește, determinându-i pe ceilalți să se raporteze la el în funcție de imaginea oferită. Dar pentru a păstra această imagine de sine proiectată este nevoie ca individul să apeleze la diferite tactici atunci când se află față în față cu ceilalți. Se cunosc, atunci când vine vorba despre protejarea imaginii proiectate, două tipuri de comportament: *o practică defensivă*, prin care se protejează propria proiecție și *o practică de protecție* prin care este protejată situația proiectată de alteritate (Goffman, 2007:40). În același timp trebuie să subliniem și importanța caracterului moral pe care Goffman o acordă proiecțiilor din cadrul sistemelor sociale ale interacțiunilor față în față:

„Societatea e organizată pe principiul că orice individ care posedă anumite caracteristici sociale

are dreptul moral de a se aștepta ca ceilalți să-l evalueze și să-l trateze într-un mod adecvat condiției sale.” (Goffman, 2007:40)

Dacă în primul capitol al cărții accentul cade pe performarea individuală urmărind cele două niveluri integrate ei – individul și performarea și grupul de participanți la performare și interacțiunea în ansamblul ei –, odată cu cel de-al doilea capitol este introdusă între aceste două niveluri „impresia unei echipe” – „performări individuale similare sau diferite care se potrivesc una cu cealaltă într-un ansamblu” (Goffman, 2007:106). În cazul performării unei echipe, comportamentul dramaturgic servește exprimării unei caracteristici a sarcinii performate și nu pentru a evidenția caracteristicile individuale ale performerilor din echipă. De exemplu, atunci când este vorba despre o echipă de vânzători de asigurări, aceștia performează în grup supunându-se anumitor reguli care să fortifice spectacolul astfel încât atenția publicului să fie îndreptată asupra caracteristicilor produselor comercializate și nu ale fiecărui individ din echipă. De asemenea, în echipă trebuie luate măsurile de protecție a performării și, mai mult decât atât, membrii ei trebuie să se specializeze în arta gestionării impresiei. Pentru a ști ce calitate trebuie să posede un actor, în termeni goffmanieni, pentru a-și juca rolul cu succes acesta trebuie mai întâi să învețe să înlăture disfuncționalitățile ce ar putea interveni într-o performare, adică sursele de stânjeneală și disonanță, provocate de cele mai multe ori neintenționat.

Aceste disfuncționalități s-ar putea grupa astfel: i) *incidente involuntare*, aspecte minore, accidentale ce pot transmite impresii neadecvate pentru momentul respectiv; ii) *intruziuni inoportune* – un intrus intră accidental într-o regiune în care are loc o performare sau un membru din public intră în culise; iii) *faux pas-uri* – „declarații verbale intenționale sau comportamente non-verbale a căror deplină semnificație nu este apreciată de către individul care le introduce în interacțiune” (Goffman, 2007:235).

Un alt aspect important al teoriei constă în analiza tipologiei persoanelor care ajung să afle secretele unei echipe și avantajele și pericolele ce decurg din poziția lor privilegiată. Secretele unei echipe sunt și ele împărțite în trei tipuri: i) *secrete întunecate*, informații despre o echipă pe care aceasta le cunoaște și le ascunde și care sunt incompatibile cu imaginea de sine pe care echipa încearcă să o construiască în fața publicului său; ii) *secrete strategice* – intenții sau capacități ascunse publicului pentru a-l împiedica pe acesta să se adapteze la starea de lucruri pe care echipa urmărește să o producă, plecând de la premisa că informațiile „surpriză”/ neașteptate au o valoare semnificativă

în funcție de scopul performării; iii) *secrete interne*, a căror dezvăluire accidentală nu perturbă radical jocul echipei. În funcție de informațiile confidențiale pe care o echipă le are despre o altă echipă se mai pot identifica *secrete încredințate* și *secrete libere*, a căror dezvăluire nu discreditează imaginea echipei. (Goffman, 2007:166-168)

Așadar, un actor „disciplinat” din punct de vedere al participării sale la performare trebuie să-și cunoască „partitura” și să evite incidentele care pot periclita performarea echipei. De asemenea el

„este o persoană discretă; nu va compromite spectacolul dezvăluindu-i involuntar secretele. Este o persoană care are «prezență de spirit» și este capabilă să mascheze prompt un gest neadecvat al unui coechipier [întărind astfel solidaritatea de grup în interiorul echipei], continuând să lase în tot acest timp impresia că nu face altceva decât să-și joace rolul. Iar dacă intervine în performare o disfuncționalitate care nu poate fi evitată sau ascunsă, performerul cu o astfel de disciplină va fi pregătit să ofere un motiv plauzibil pentru care acest bruiaj n-ar trebui luat în seamă, minimalizând cu umor importanța lui, ori să-și ceară scuze, asumându-și astfel reabilitarea celor responsabili pentru apariția lui [...] el este capabil să-și reprime sentimentele spontane pentru a da impresia că menține linia emoțională, *status quo*-ul expresiv trasat de performarea echipei. Iar asta pentru că manifestarea unei emoții prohibite nu numai că poate conduce la dezvăluiri nedorite sau la tulburarea consensului funcțional, ci îi poate conferi implicit publicului statutul de membru al echipei. Mai mult, un performer disciplinat este cineva suficient de echilibrat pentru a putea comuta de la spații private în care domină informalul la spații publice cu grade variabile de formalitate, fără ca aceste glisări să-l afecteze în vreun fel.” (Goffman, 2007:243-244)

Cu alte cuvinte, conform teoriei lui Goffman, un actor bun trebuie să fie disciplinat. Această caracteristică principală trebuie să înglobeze și altele precum simțul umorului, capacitatea de asumare a acțiunilor sale și a ale altora, caz în care dă dovadă de responsabilitate față de echipă, autocontrol și echilibru, dar și capacitatea de a se purta în cele mai intime situații ca și când ar fi observat în permanență.



2. Tangoul ca metaforă pentru o dinamică a cuplului argentinian.

Ultimul tangou la Buenos Aires. O metropolă exotica pe înțelesul tuturor cuprinde din punct de vedere al aplicabilității metodei comportamentului dramaturgic în societate unele dintre cele mai fine observații asupra comportamentului social al argentinienilor. Justina Irimia nu este un simplu *travel writer*, ea întrunește toate caracteristicile necesare antropologului: obiectivitate, spirit de observație, viziune clară și organizatorică. Pe lângă aceasta își creează cadrul necesar unei asemenea cercetări: are timpul, spațiul și cunoștințele necesare unei înțelegeri cât mai complete a civilizației observate, ieșind din zona confortabilă a expunerii punctuale, cantitativ-descriptivă, des întâlnită în situații asemănătoare, putând să ofere cititorului o perspectivă mult mai profundă asupra comportamentului și gândirii argentinienilor.

Justina Irimia delimitează în cadrul expunerii sale diferite „scene”/ spații și timp, care în termenii metodei dezvoltate de Erving Goffman poartă numele de „instituții sociale”: organizarea spațială a orașului în *cuadras* (cartiere) și *esquinas* (colțuri de stradă), terapia psihologică, umorul și familiaritatea, miturile și maniile argentinieni, viciile, gastronomia, ritualul ceaiului *mate*, cuplul și căsătoria, împărțirea pe clase sociale, viața politică, spațiul cimitirului, metode de protest, superstițiile, pasiunea polemicii, divertismentul, teatralitatea tangoului, modul de a se raporta la ghinion, infrafracționalitatea și alte aspecte la înțelegerea cărora au contribuit discuțiile cu sociologi, psihologi, istorici, jurnaliști, profesori, filosofi, precum și cu prieteni și cunoscuți, pe care autoarea le-a purtat de-a lungul celor doi ani petrecuți în Argentina cu scopul bine definit de a contura și analiza etosul local. În sprijinul demersului antropologic contribuie semnificativ dorința permanentă a localnicilor de a se autocunoaște:

„Le place mult să vorbească despre ei, să asculte ce se spune despre ei și, atunci când acestea nu le sunt de ajuns, să citească, avid, ce se scrie despre ei, în țară sau în străinătate. Mărturie stau zecile de cărți despre propria societate, prezente în mai toate librăriile.” (Irimia, 2012:5).

Descrisă ca „anarhică, emoțională, prietenoasă, inteligentă” (Irimia, 2012:16), societatea argentiniană pune la dispoziția *outsider*-ilor o paletă impresionantă de măști pe care le gestionează cu foarte multă pricepere. Rezultatul unui melanj etnic – „un argentinian este un italian cu nume spaniol care se crede englez” (Irimia, 2012:20) – *los porteños* (localnicii Buenos Airesului se numesc așa ca aluzie



la faptul că acesta este un oraș port) alternează cu ușurință măștile specifice fiecărei instituții sociale.

Din punct de vedere al relațiilor între bărbați și femei, societatea argentiniană este preocupată de curtoazia tradițională fără să arate în niciun moment rigiditate sau conservatorism, ci dimpotrivă este o societate cosmopolită, mai ales dacă luăm în considerare că este formată, la origini, din emigranți. Demersul Justinei Irimia, de a observa schimbul de informații între cele două sexe și modurile de manifestare ale flirtului ca punct de igniție în procedura de creare a interrelațiilor mai avansate, precum căsătoria, poate fi analizat prin aplicarea metodei goffmaniene.

Este deja cunoscut că dinamica relației dintre bărbatul și femeia argentinieni este comparată adesea cu dansul lor de tanguo:

„Car si le tango appartient à la catégorie des danses de salon, de société, de bal, à deux, de parquet, etc., nous considérons qu'il s'agit surtout d'une *danse de couple*. La vulgate voit dans ce couple dansant un symbole d'harmonie et de sensualité. Le tango joue également sur le versant contraire, celui de la dispute et de la difficulté à marcher à deux.” (Aprill, 2008:6)

Tanguo, ca și argentinianul, este în primul rând un rezultat al peregrinării și, având această origine nomadă, el se află într-o continuă adaptare și repliere pe situații diverse și neașteptate:

„Bien plus sensuellement que les objets de notre modernité, le tango est nomade. Ses pérégrinations génèrent des recompositions tant dans la façon de danser que dans les assignations sexuelles traditionnelles. La technique subit à la fois les effets de son acclimatation dans des contextes multiples, tout comme une rénovation par une nouvelle génération de danseuses et de danseurs. Partout une double tension traverse le tango: sa transposition sur scène est diversement réussie et reçue, tandis que le jeu de construction des rôles sexués traditionnels est mis à l'épreuve.” (Aprill, 2008:7)

Justina Irimia observă că parcursul realizării cuplului argentinian are un puternic caracter dramatic, părând că se află sub o „baghetă regizorală”, pe „scena relațiilor de cuplu” (Irimia:2012:146) fapt vizibil în acest caz particular mai mult decât la alte societăți:

„Femeia *porteña* are nevoie de seducția autentică sau mimată a bărbatului *porteño*, așa cum acestuia din urmă îi este necesară pornirea de cuceritor.

Este un schimb necesar ambilor actori ai unui spectacol liber să se nască oricând. Reacția femeii justifică rolul galant al bărbatului – deși independentă, autoritară și cu o încredere în sine nedigerabilă pentru alte sud-americanice, femeia *porteña* este intens definită de prezența masculină din jurul său. Ea plutește printre amabilități, știind că, în societatea sa, arta seducției a produs o armă infailibilă – *los piropos* (complimentele). Somptuoase și măgulitoare, ele sunt motorul relațiilor de orice natură între bărbații și femeile din Buenos Aires. Nicio femeie nu le crede, și tocmai de aceea le adoră. Femeia *porteña* se hrănește din admirație, din priviri și zâmbete curtenitoare, din umbra unei insinuări imaginate înainte să prinsă viață. Are nevoie de nelipsitele *piropos*, pentru că ele îi pun în valoare feminitatea și îi îmbogățesc farmecul.” (Irimia, 2012:141)

Fragmentele dedicate relațiilor între bărbați și femei transmit cu fiecare propoziție impresia că autoarea a luat parte într-un mod conștient la un spectacol al cărei miză pare a fi definirea statutului de cuceritor (bărbatul) și ființă fermecătoare (femeia), dar nu se rămâne, bineînțeles, numai în această zonă. În cele ce urmează, ne vom opri pe rând asupra măștilor pe care femeile și bărbații argentinieni le probează individual sau în echipă.

Bărbatul argentinian își pune o mască, „autentică” sau mimată, de seducător, iar această tendință îi este transmisă din generație în generație atât într-un bagaj de informații genetice, cât și prin observarea acțiunilor celor care îl înconjoară, începând cu bărbații familiei, până la modele mai îndepărtate: „Renumiți pentru cavalerism, bărbații *porteños* par absolvenți ai unei școli atemporale de bune maniere.” (Irimia, 2012:140) *El porteño* își asumă un „rol galant”, pentru că astfel poate să fie în control. El folosește complimentele ca o tehnică de administrare a impresiilor create cu ajutorul informațiilor pe care le deține despre el și despre celălalt. În momentul în care bărbatul complimentează femeia el își cunoaște „partitura” și cucerește prin măgulire, pentru că atitudinea femeii va fi una relaxată, chiar dacă „nicio femeie nu le crede”. Într-adevăr „o armă infailibilă”, introducerea complimentelor în relațiile interpersonale și chiar folosirea lor intensă, așa cum este cazul societății prezentate aici, este un motor valoros de manipulare a celui alt, în sensul de a arăta ceea ce se dorește să se vadă cu scopul și de a restabili un echilibru personal, adică de a deține control. Apelul la măgulire este o eroare logică², ce se face cu scopul de a-i câștiga pe ceilalți de partea ta prin faptul că acesta slăbește rațiunea făcând apel la emoție. Bărbatul argentinian se folosește de puterea complimentelor nu numai în scopul stabilirii unei relații romantice cu o femeie, ci

și în contexte colegiale, de exemplu, el fiind deprins cultural în acest sens.

Reacția la refuz este diferită de cea a europenilor prin faptul că refuzul îl stimulează să insiste să cucerească:

„Urmează toate etapele, se adaptează consecvent și se supune unui tratat nescris, familiar atât lui, cât și femeii dorite. Amândoi se înscriu în jocul seducției, care nu cunoaște etnie sau cultură, dar care, aici, se prelungește în dualitatea respingere-acceptare – este amintirea îmbrățișării amăgitoare din tangou.” (Irimia, 2012:143)

Un alt aspect al cuplului argentinian este gelozia pe care o dezvoltă la nivel de cult, cu „devotament, atenți la nuanțe”:

„Departe de a-i speria, atitudinea ușor bolnăvicioasă pare să le dea garanția unei relații durabile, pe un fundal de tensiune, care, în mod normal, ar trebui să o saboteze. Însă gelozia lor înflorește alături de pasiune. Argentinienii se tem de o viață liniștită și plictisitoare și de scenariu monotone. [...] Adică exact ceea ce dorința irezistibilă de a trăi mereu emoția flirtului și farmecul ritualului său.” (Irimia, 2012:148-149)

În aceeași ordine de idei, femeia *porteña* este deprinsă cultural să aibă parte de atenție din partea bărbatului, iar modurile de a-i arăta această atenție au depășit ceea ce ar putea fi considerate de către europeni limite normale. În general, masca pe care aceasta și-o atribuie este una a independenței, autorității și a încrederii în sine. Ea se arată inabordabilă și adoră insistențele bărbaților. Ea intenționează să afișeze această atitudine, iar bărbatul argentinian acceptă jocul: „Argentinianul știe că femeia de aici este o redută aproape imposibil de cucerit, se lamentează și critică în consecință, dar se simte stimulat să își continue curtea imposibilă.” (Irimia, 2012:143) Partitura este oarecum stabilită: „femeia argentiniană știe ce va face bărbatul și își amână dăruirea până când se ajunge la confuzii exasperante. Ea flirtează (stăpânește metoda cochetăriei subtile la fel de bine pe cât o stăpânește bărbatul pe cea a comentariilor îndrăznețe), dar își dozează bunăvoința” (Irimia, 2012:143-144) Ea știe că prin refuzul ei îl va incita pe bărbat, iar bărbatul știe că, chiar dacă este vorba despre un refuz, există posibilitatea ca nu-ul ei să fie de fapt un „mai încearcă, te rog”. Acest spectacol este jucat cu atât de multă conștiință de către ambii parteneri încât pare autentic, nu artificial sau mimat.

În societatea argentiniană, fără a fi misogină, femeia se bucură de statutul de femeie fragilă, dar este vorba în această situație particulară despre o

fragilitate care îi oferă controlul asupra unui eventual pretendent. Gesturile descurajatoare în raport cu acțiunile de cucerire ale bărbatului reprezintă pentru femeia *porteña* un ingredient semnificativ al rețetei succesului în arta seducției: „refuzul inițial, cedarea târzie și o indiferență simulată echilibrat pe tot parcursul relației.” (Irimia, 2012:144). Această atitudine contradictorie, de a refuza atunci când obiectul dorinței devine accesibil, a fost denumită „isterie” și a fost unanim acceptat ca fiind la baza relațiilor amoroase Argentinieni. Din acest cuvânt a fost derivat și verbul *histeriquear* (t. n. *a se isterica*) care, în raport cu rezonanța sa, are o traducere blândă: „a cocheta, a flirta, fără nicio intenție de a merge mai departe” (Irimia, 2012:145). Uzual pentru a defini comportamentul de „vreau, dar nu vreau” al femeilor, termenul „isterie” a alunecat și în zona masculinului, definindu-i pe cei care devin inaccesibili, indiferenți și capricioși în urma respingerilor metodice din partea femeilor.

În ceea ce privește „impresia de echipă” atunci când vine vorba despre performarea dramaturgică în cadrul relațiilor dintre femeile și bărbații argentinieni, se pot extrage din analiza Iustinei Irimia trei tipuri de exprimări ale sarcinilor performate, pe care le putem împărți pe genurile naturale ale participanților la performance. Așadar, putem identifica o *echipă masculină*, a argentinienilor educați cultural în scopul seducției și curtoaziei, ceea ce-i face să dorească să-și protejeze această impresie, chiar dacă pentru a o proteja înseamnă a juca împreună într-un domeniu care pare destinat numai unui performer individual:

„Într-un ascensor aglomerat dintr-o clădire de birouri, în clipa dinaintea deschiderii ușilor are loc un ritual previzibil: toți bărbații se retrag în lateral, părand să se evapore discret, pentru a le permite femeilor să pășească netulburat pe solul parterului. Protocolul are loc și atunci când în ascensor se află opt femei, și atunci când se află numai una. Senzația pe care o are o femeie înconjurată doar de bărbați într-un ascensor din Buenos Aires este de-a dreptul regală.” (Irimia, 2012:140)

Contrapartea acestei echipe este formată numai din femei și urmează o partitură ghidată de anumite reguli unanim stabilite și moștenite din generație în generație: „Pentru a-l cuceri și al păstra toată viața pe bărbatul dorit, femeie trebuie să-i dea în permanență senzația că o poate pierde!”/ „pentru o argentiniancă cea mai teribilă insultă este să fie numită feminisă”, ea trebuie să stăpânească „metoda cochetării subtile” și să-și „dozeze bunăvoința”, „Orice femeie știe că rezistând nu face decât să alimenteze dorința” etc. Imaginea pe care și-a asimilat-o de-a lungul timpului

echipa feminină argentiniană este cea a fragilității, dar și a seducției. Bărbații argentinieni știu că femeile lor sunt seducătoare desăvârșite prin esență și sunt pregătiți să se adapteze la acest tip de comportament.

În ceea ce privește exprimarea celei de-a treia echipe în cadrul instituției cuplului argentinian pe aceasta o putem numi echipă mixtă, o echipă ce conține grupuri mai mici formate din bărbatul și femeia care au trecut prin etapele realizării cuplului și în care, în unele cazuri, intervine o a treia sau chiar a patra persoană care întreține relații adultere cu membrii cuplului oficial. Este de așteptat ca un popor atât de pasional să nu-și înfrâneze dorințele de a cucerii sau a se lăsa cucerit pe plan amoros. Acest *quest* va continua și după realizarea unui mariaj. Numai prin cunoașterea fenomenului *el telo*, care s-a născut din adulter și teama de urmările sale și al cărui nume provine din anagramarea cuvântului „hotel”, îți poți da seama de relaxarea cu care este privit adulterul, relaxare care poate părea contrastantă cu gelozia excesivă despre care am vorbit anterior. Dar dacă la nivel individual, microsocioal, adulterul combinat cu gelozia se transformă într-o adevărată tragedie (să nu uităm că Argentina este patria telenovelelor), imaginea echipei mixte este una relaxată, părând a considera firesc și previzibil adulterul, ținând cont de natura lor pasională conștientizată și asimilată; atât de firesc și previzibil, încât construiesc până și cadrul necesar consumării unui adulter. Așadar, joacă împreună, se aliază pentru un aspect care la nivelul echipei generale spune ceva despre instituția cuplului, iar la nivelul grupurilor din care este formată echipa devine o problemă individuală, cu măștile ei și tipul ei de interrelaționare. *Telo* este o clădire „ce pare hotel sau bloc de apartamente, în general fără ferestre (sau cu ferestre false)”, „ce nu poate fi ușor recunoscut în afara Argentinei”, „în care, contra unui tarif cu ora, se consumă, departe de știrea tuturor, câte o relație secretă” (Irimia, 2012:150). Eticheta pe care echipa mixtă o primește, sună astfel: „Nestatornici, nesiguri, capricioși și mereu pasionali, argentinienii iubesc dramatic și își asumă cu mândrie spiritul *tanguero*” (Irimia, 2012: 154), care este înainte de toate o „lamentație a amorului pierdut”. Ei își asumă astfel, „cu mândrie”, pierderea amorului, își asumă acea suferință, și acceptă cu plăcere un șir lung de astfel de suferințe, pentru că din ele ei își hrănesc pasiunea și spiritul.



3. Concluzii

Am văzut din cele prezentate până acum că fără aplicarea metodei goffmaniene a comportamentului

dramaturgic în societate o analiză științifică asupra protocolului de flirt, și deci asupra dinamicii relațiilor în cuplul argentinian, nu ar fi fost posibilă. De asemenea, jurnalul Justinei Irimia poate fi considerat cu succes un mijloc solid de reflecție antropologică, din considerentele pe care le reiau și aici: este o scriere obiectivă, deși relatarea se face la persoana I, ce implică observația participativă, dar și o viziune clară și organizatorică, prin care se oferă o perspectivă amplă asupra comportamentului și gândirii argentinienilor.

Note:

1. În termeni goffmanieni termenii „mască” și „autentic” nu trebuie neapărat să fie antonimi. În cadrul unei atitudini morale, celălalt presupune adesea că „personajul proiectat în fața sa este singura realitate a individului” (Goffman, 2007:75). Oamenii performează conștient sau inconștient. În măsura în care devenim conștienți despre propriul rol, acesta devine parte a naturii noastre, îl asimilăm formându-ne prin aceasta trăsături de caracter. Cu cât asimilăm mai multe roluri, cu atât ne definim mai clar caracterul.
2. O eroare logică este un mod de a raționa greșit fără ca aceasta să aibă forma unui argument, privit ca protocol interactiv în relațiile interpersonale în care se încearcă rezolvarea unui dezacord. La baza acestui protocol se află unele reguli prestabilite de interacțiune, iar încălcarea acestor reguli este considerată eroare logică. Erorile logice pot exploata emoțiile și slăbiciunile intelectuale sau psihice ale interlocutorului.
3. Spiritul muzicii tango.

Bibliography:

- Apprill, Christophe, 2008, *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement.
- Goffman, Erving, 2007, *Viața cotidiană ca spectacol*, București, Editura Comunicare.ro
- Irimia, Justina, 2012, *Ultimul tangou la Buenos Aires. O metropolă exotică pe înțelesul tuturor*, București, Humanitas.



Acknowledgement:

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133255, Project ID 133255 (2014), cofinanced by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007-2013.