

ARTE

Miguel Tamen

Universidade de Lisboa

O assunto da proximidade em relação à arte levanta um conjunto de perguntas difíceis. O grupo maior abrange perguntas epistemológicas, metafísicas e manifestamente cognitivas. Exemplos deste tipo de perguntas são: «O quão próximo é próximo?»; «Quais são os critérios de proximidade?»; «Será «ser próximo de X» sinónimo de «perceber X»?»; bem como a distinção famosa de Bertrand Russell entre conhecimento por contacto [«knowledge by acquaintance»] e conhecimento por descrição [«knowledge by description»], incluindo a sua sugestão de que contacto é mais elementar do que descrição.

O assunto da proximidade também levanta perguntas sobre valor. Algumas são perguntas morais e políticas: é lícito estar *muito* perto da arte, ao ponto de, como coloca Jimmy Stewart em *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, «conseguirmos ver as sardas»? Ainda nas palavras de Stewart, como é que lidamos com as «coisas muito privadas a passar-se lá fora»? A proximidade só é um assunto privado ocasionalmente: mas perguntas sobre privacidade podem ajudar-nos a montar uma imagem geral do que é a proximidade.²

As nossas respostas a estas perguntas conduzem a um terceiro conjunto de problemas, sobre a natureza dos quais hesito, e relativamente aos quais as minhas opiniões são mais cuidadosas: até que ponto são as ligações entre proximidade

e importância, e entre atenção e valor, naturais? Parece que presumimos que o amor por um ser humano requer formas específicas de atenção a esse ser humano, e uma estimativa de proximidade. Analogamente, a ideia de que a arte é objecto digno de estudo e admiração, que não contestarei, tem sido historicamente acompanhada pela proposta de regras metodológicas de atenção e pela ideia de que a admiração requer proximidade. Dito isto, não tenho interesse em juntar-me ao bando crescente de leitores distantes.³ Inversões de quadros familiares ajudam pouco.

Por último, uma meta-pergunta não será explicitamente tratada aqui. «Achas que é ético», pergunta Jimmy Stewart a Grace Kelly, mais uma vez em *Janela Indiscreta*, «observar um homem com binóculos e uma teleobjectiva?» A resposta de Grace Kelly é: «Não estou muito por dentro da ética de janelas indiscretas.» A meta-pergunta subjacente ao que se segue, ao estilo de Jimmy Stewart, é: «Estaremos nós?» A resposta implicitamente fornecida ali, ao estilo de Grace Kelly, é: «Não.»

QUÃO PRÓXIMO É PRÓXIMO?

Uma asserção clássica desta pergunta é a de Horácio, na sua *Arte Poética* (361-5)⁴:

Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto [*si propius stes*] mais te agradam e outras, se a distância estiveres [*si longius abstes*]. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não reecar o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará.

A primeira frase é uma das analogias mais mal compreendidas nesta actividade. Tem sido tomada como querendo dizer que a poesia é na sua essência como a pintura. Esta seria uma afirmação ambiciosa. De facto, Horácio parece querer dizer algo pouco ambicioso. Poemas são como pinturas, diz ele, no sentido em que alguns poemas darão mais prazer se estivermos próximos deles, ao passo que outros só darão prazer se estivermos mais afastados.

A consequência da atitude pouco ambiciosa de Horácio é simplesmente que não podemos extrair nenhum conteúdo normativo, nomeadamente relativo a processos metodológicos, do facto de um poema ser um poema. Que um poema seja um poema não fornece nenhuma maneira específica de olhar para um poema. É claro que um tigre ser um tigre, ou um asteróide ser um asteróide, também não fornece nenhuma maneira própria de olhar para eles. Alguns poemas, diz Horácio, recompensarão a atenção próxima, ou a atenção a partir de espaços apertados (o que não é o mesmo); enquanto outros recompensarão o afastamento. Naturalmente que isto não pressupõe nenhuma indicação sobre a qualidade dos poemas em cada grupo. A asserção de Horácio é sobre prazer e para ele o prazer pode ser produzido de maneiras diferentes. Para Horácio, há uma ligação provável, se bem que não

examinada, entre a causa do prazer e o facto do prazer; mas também há uma ligação necessária entre a maneira como lidamos com um poema e o prazer que daí retiramos. Só se lidarmos com um poema da maneira certa poderemos retirar prazer dele.

O problema é que a maneira como Horácio coloca a pergunta não nos permite responder à *nossa* pergunta. De facto, a resposta a «Quão próximo é próximo?» é, para Horácio, «Depende.» E a sua resposta à pergunta «Depende de quê?» é: «Do poema específico.» Note-se no entanto que Horácio não está a sugerir que a especificidade produz prazer. A especificidade é uma propriedade estéril de poemas específicos. O prazer vem de saber como lidar com a natureza particular de um poema específico. A dificuldade está precisamente ligada a isto: como poderemos ter acesso à natureza particular de um poema específico para podermos lidar com ele da forma apropriada?

Esta maneira de expor a dificuldade sugere que as normas que prescrevem a maneira certa de olhar para um poema, ou a distância certa a que ele deve ser olhado, são parte da essência do poema. Isto é uma tolice, mas não de Horácio. A ideia de ter acesso à essência do poema é nebulosa e impraticável. De qualquer maneira, é perfeitamente possível aprender a lidar com um poema sem ter tido acesso à sua essência. A este respeito, poemas são como pessoas. Não é requerida nenhuma intuição moral para conduzir as nossas cuidadosas interacções com os animais humanos nossos colegas. Um hedonista, neste ponto parecido com Horácio, poderia fazer uso da tentativa e erro. Poderia tentar diferentes níveis de proximidade em relação a um particular cuja essência é desconhecida e parar sempre que considerar que o prazer não pode ser intensificado. Isto não é diferente de outras actividades,

como focar uma lente manualmente ou endireitar um quadro na parede. Podemos certamente pôr em causa o hedonismo de Horácio, mas isso seria outra discussão.

O argumento de Horácio parece assim ser o de que não há critérios para a proximidade, para saber o quão próximo é próximo. E, implicitamente, que mesmo que esses critérios tenham de decorrer de poemas específicos (ou quadros específicos), isso não é feito tendo acesso à sua essência. Se Horácio conhecesse I. A. Richards, ficaria surpreendido pela maneira como Richards

parece saber que *todos* os poemas «darão mais prazer... se estivermos próximos deles». Se conhecesse o Professor Moretti, ficaria aturdido pela sua insistência de que apenas *si longius abstes* é que podemos perceber alguma coisa sobre um poema. A réplica sensata de Horácio para o tópico geral da «Proximidade em Arte» seria recomendar uma distinção entre casos em que a proximidade é uma coisa boa e casos em que não o é. Para ele não há resposta universal para a pergunta «Quão próximo é próximo?»

QUÃO AFASTADO É AFASTADO?

Ainda assim, parece ser uma boa ideia ler livros, olhar para quadros e ouvir música. No entanto, porque é que é uma boa ideia ler um livro? Suponhamos que alguém dizia que para ele o prazer só é maximizado à maior distância possível da causa do prazer. Assim, continuaria ele na linha morettiana, só quando não leio um poema é que o aprecio. Isto é uma coisa peculiar de se dizer. Contradiz qualquer entendimento ínfimo que pudéssemos ter de prazer; talvez não necessariamente a ideia de que o prazer é causado, mas certamente a ideia de que as causas do prazer são muitas vezes externas. O que é peculiar é a crença de que o prazer é maioritariamente auto-gerado.

Considere-se o caso da comida, amplamente tida como fonte de prazer. Alguém poderia argumentar ser capaz de gerar sentimento ‘foie-gras’: mas não, plausivelmente, nutrientes ‘foie-gras’. Poderíamos no entanto dizer que sempre que prazer ‘foie-gras’ é gerado, são absorvidos nutrientes ‘foie-gras’. O problema com poemas é que nos falta uma analogia boa para a dicotomia sentimento/nutriente: não há nada tipo-nutriente vinculado a poema-prazer. Por isso não chegaria dizer que, ao contrário de ‘foie-gras’, não é possível apreciar um poema como mera ‘cosa mentale’.

No entanto, poderíamos argumentar que dizer que apreciámos um poema sem o ter lido é como dizer que apreciámos a Turquia sem alguma vez lá termos estado. Se eu descrever a minha experiência turca e acrescentar que nunca lá estive alguém pode dizer que estou apenas a mentir; mas o facto de eu abertamente admitir nunca lá ter estado parece sugerir que não estou a mentir ou a tentar ludibriar alguém. No entanto, não podemos levar a mal alguém que ache que o meu uso de «apreciar a Turquia» seria muito estranho. Na maioria das agremiações, «apreciei muito a Turquia» implica «estive na Turquia». E «apreciei o poema X» implica «li o poema X». As pessoas lêem poemas, apreciam poemas e argumentam que a causa de apreciar esses poemas foi a dada altura terem-nos lido.

No entanto, tendo em conta o princípio horaciano, não há nenhuma maneira ‘a priori’ de excluir a possibilidade de derivar prazer de um poema (ou quadro) *si longissimus abstes*, ou mesmo *si longissime abstes*. Relembremos que o argumento para Horácio é que o prazer exige que olhemos para alguns poemas de perto e para outros ao longe; que alguns poemas «querem ser vistos à viva luz» e outros não querem ser visíveis de todo. Por isso ocorre uma segunda pergunta, a imagem invertida da nossa pergunta

horaciana inicial: «Quão afastado é afastado demais?» Tal como com a pergunta inicial, não há resposta horaciana para esta. Nada em Horácio nos permite dizer que haja limites para se estar

afastado. Tanto quanto sabemos, um poema específico pode ser melhor lido não sendo lido de todo.

PROXIMIDADE POR OPOSIÇÃO A QUÊ?

A ideia comum que temos sobre arte está agregada à noção de termos um contacto de qualquer tipo com arte. A palavra «proximidade» neste contexto refere-se normalmente a uma forma de contacto. No entanto, contacto permanece uma noção muito vaga. Como acabámos de ver, é notoriamente difícil estabelecer critérios para proximidade, e certamente extraí-los de quaisquer propriedades da arte. A tentação de o fazer ocorre no caso da arte talvez porque o estudo da arte, e o ensino da arte, se desenvolveu paralelamente a vocabulários muito sofisticados e pormenorizados para as propriedades da arte.

E ainda assim pode argumentar-se que, apesar das várias dificuldades consideradas até aqui, continuamos a necessitar de alguma coisa parecida com a noção de contacto de maneira a capturarmos a relação específica que temos com a arte. Isto não é necessariamente, como também já vimos, contacto no sentido de ter feito algo específico, como ter estado na Turquia ou lido um poema. Alguns vêem este tipo de contacto primordial como um espasmo físico; outros como uma intuição, mental ou mesmo extra-sensorial. Não tenho nada a dizer sobre estas teorias, se é isso que elas são. Antes, o que me vai interessar agora é uma terceira pergunta: «Proximidade por oposição a quê?»

A resposta canónica aqui é a de Bertrand Russell. Num ensaio muito conhecido (Bertrand Russell, 1910-11. «Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description», *Mysticism and Logic*. London: Allen & Unwin, 1917, 152-167 [números de página incluídos no texto]) contrastou «conhecimento por contacto» com «conhecimento por descrição». «Estou em contacto com

um objecto», escreveu, «quando tenho uma relação cognitiva directa com esse objecto» (152). Por outro lado, «direi que um objecto é «conhecido por descrição»... quando sabemos que há um objecto, e não mais, contendo uma certa propriedade; e será geralmente subentendido que não temos conhecimento do mesmo objecto por contacto» (156). Bismarck, sugere Russell, poderá ter tido contacto consigo próprio. Alguém que descrevemos como tendo conhecido Bismarck, no entanto, só teria tido contacto com «certos dados sensoriais que ele associou... com o corpo de Bismarck» (157). Os restantes de nós centramos os nossos juízos sobre Bismarck numa «massa de conhecimento histórico mais ou menos vaga» (157), isto é, em descrições de Bismarck. Para Russell, na verdade, só temos contacto com «dados sensoriais, com muitos universais e possivelmente connosco, mas não com objectos físicos ou outras mentes» (166). Ainda assim, os constituintes do conhecimento por descrição «devem ser todos objectos com os quais a mente... teve contacto» (167).

Quando dizemos que a proximidade com um poema importa não queremos dizer, erradamente na perspectiva de Russell, que estamos em contacto com um objecto físico. Podemos argumentar apenas que estamos em contacto com um particular (aquele poema, independentemente do que «aquele poema» signifique, ou dados sensoriais que relacionamos com o que classificamos como o poema) ou mesmo com um universal (o conceito poema). A dificuldade é determinar uma distinção precisa entre contacto e descrição. No entanto, às vezes imaginamos situações onde a distinção

parece precisa, por exemplo quando opomos ler um poema com ler sobre o poema; quando opomos aquilo que cremos ser uma forma de envolvimento directo com formas mediadas de envolvimento. Esta oposição é muitas vezes oferecida com uma matiz epistémica, como quando dizemos que formas directas de envolvimento com poemas são preferíveis em relação às suas primas mediadas. Ouvimos

dizer muitas vezes que aqueles que só leram sobre poemas não sabem nada sobre o que é um poema. E também que o que quer que seja escrever sobre poemas ou arte é sempre analisável sob formas de contacto directo (e assim sendo que a história da literatura ou a crítica de arte são analisáveis a partir de experiências sensoriais de obras de arte).

DIFICULDADES COM PROXIMIDADE

Surgem duas dificuldades: a primeira é a nossa dificuldade horaciana. Se deixarmos de parte a ideia de que não há à partida limites tanto para proximidade como para distância, também deixamos cair a distinção entre contacto e descrição e, assim, a distinção entre contactar com dados sensoriais e raciocinar a partir de dados sensoriais. De facto, é concebível que um equivalente moderno de Horácio (algum poeta muito esperto numa dieta de Wilfrid Sellars) afirmasse que a partir do momento em que argumentamos a favor da possibilidade de conhecer um poema sem ter qualquer impressão sensorial do mesmo, i.e., no dialecto de Russell, quando o conhecemos por descrição, então o contacto, aquilo a que Sellars chamou «o dado», torna-se numa mera característica opcional de conhecimento e na verdade, em grande medida, um produto da descrição⁵.

A segunda dificuldade é de outra espécie. Mesmo que concedêssemos a distinção entre contacto e descrição, não estaríamos necessariamente a conceder nem a submissão de descrição a contacto nem, mais importante, a primazia do conhecimento por contacto relativamente ao conhecimento por descrição. Que tenhamos estado na Turquia não significa necessariamente que «percebemos» mais a Turquia do que se nunca lá tivéssemos estado (assumindo, naturalmente, que é possível perceber a Turquia, um poema ou uma pessoa, algo que defendo ser

possível). Jimmy Stewart viu o que ele acredita ser um baú contendo a mulher morta do seu vizinho. Baixa os binóculos. Grace Kelly, que a princípio não acreditava nele, acredita agora ter visto o mesmo:

Vamos começar do princípio outra vez, Jeff. Conta-me tudo o que viste — e o que achas que isso significa.

Este é possivelmente um dos momentos-chave na história, quando as duas personagens principais, que até ali não tinham concordado em muita coisa, acabam por concordar com qualquer coisa. Uma maneira frequente, embora metafórica e enganadora, de pôr a questão seria dizer que eles concordam agora ter visto a mesma coisa. A razão de esta maneira de pôr as coisas ser enganadora é sugerir que a causa da concordância deles foi uma impressão sensorial e que, assim, o contacto gera consenso e possivelmente também verdade.

Não é assim que Grace Kelly coloca a questão. Ela coloca-a sugerindo primeiro que eles narrem a história outra vez («Vamos começar do princípio outra vez»); a seguir pedindo um *relato* de um avistamento («Conta-me tudo o que viste»); e só depois pede uma descrição conjectural do seu significado («e o que achas que isso significa»). Possivelmente nenhum viu o corpo da mulher morta. Estão assim a assumir infe-

rencialmente que esse corpo está no baú. Talvez estejam a concordar sobre uma descrição do que cada um viu.

Aqui, e por todas as razões práticas, ver qualquer coisa é algo que é narrado ou que tem de ser narrado. O narrar não pode ser destrinchado do ver. Assim, aquilo a que podemos chamar ver é na realidade um relato de um avistamento. Esta não é uma situação rara. Quando vemos uma situação muito invulgar, como parece ser o caso de Grace Kelly, podemos trocar notas com outros observadores e dizer coisas como «Estás a ver o mesmo que eu?» A troca de notas parece pedir relatos e corroborações de experiências sensoriais.

No entanto, não é só isto que se passa na sequência. Grace Kelly pede a Jimmy Stewart para lhe contar o que *ele* acha que o relato acordado pelos dois acerca do que viram significa. Por isso o facto de duas pessoas concordarem com um relato sobre os seus respectivos avistamentos não implica que qualquer um deles saiba o que viu. Duas pessoas podem concordar com um relato protocolar de um conjunto de avistamentos na Turquia, digamos. Mas não precisam de

concordar, e certamente não 'ipso facto', sobre o que viram na Turquia; o que equivale a dizer que mesmo que tenham visto o mesmo tipo de coisas, um ou os dois podem não «perceber» o que viram.

O argumento é reminescente da nossa descrição de Horácio acerca da inexistência de produção normativa num poema. *Que* tenhamos lido um poema não significa que o percebemos.⁶ *Que acreditemos* ter visto o nosso vizinho ao lado do baú com o corpo da mulher não quer dizer que saibamos o significado da descrição protocolar «O vendedor, a suar abundantemente, permanece ao lado de um grande baú, quadrado, no centro do quarto... vigorosamente enredado pela corda pesada que o vimos trazer para o apartamento anteriormente.» É também neste sentido que o significado de um poema não é sempre aquilo que acreditamos ser o caso do poema. Grace Kelly acredita que o significado não é automaticamente dado pelo contacto; que o contacto é expresso por descrições protocolares incontestadas; e pode mesmo acreditar que o contacto não precede, ou é mais essencial, que a descrição.

DEVEMOS APROXIMAR-NOS?

Mesmo se concedermos que as pessoas lêem livros, vêem quadros e vão à Turquia de forma factual, poderemos ainda perguntar-nos se o devem fazer. Este tipo de pergunta faz sentido em relação a muitas outras actividades em que a proximidade parece estar envolvida, como quando perguntamos se alguém deveria continuar a encontrar-se com outra pessoa, a espiar alguém ou a ver filmes a noite toda. No entanto, ler livros, ver quadros e ouvir música é normalmente considerado como inerentemente bom; com isto não queremos dizer que as consequências de fazer estas coisas são necessariamente boas, mas que a proximidade com livros, quadros e música é sempre de alguma forma recompensador.

No entanto, recompensador em que sentido? Suponhamos que alguém mantém um conjunto de presunções muito simples, e em grande parte verdadeiras, sobre linguagem, verdade e intenção, como sejam que normalmente dizemos o que queremos dizer, dizemos coisas verdadeiras e imaginamos que os outros são como nós a esse respeito. Suponhamos também que essa pessoa não sente qualquer necessidade de ter uma teoria da ficção, de representação pictórica ou de linguagem poética (só uma pequena minoria de pessoas sente estas necessidades; para a maioria das pessoas, as presunções normais sobre verdade, intenção e outras pessoas são universais e satisfatórias). Seja como for, a reacção dessa pessoa a um romance, filme,

poema ou mesmo um quadro pode ser parecida à de Jimmy Stewart: há «coisas muito privadas a passar-se lá fora».

A partir do momento em que descrevemos arte desta maneira a pergunta-do-deveria parece muito natural. Adoptamos uma posição janela-indiscreta e podemos perguntar-nos se há alguma coisa de errado com essa posição. A este respeito, a instrução em arte parece contornar a maioria das questões relacionadas com essa posição; é muitas vezes uma evasão ao assunto da proximidade em arte. Apesar disso, implica sempre posições morais sobre a posição janela-indiscreta. No nosso exemplo, a posição janela-indiscreta é muito semelhante à posição de um espião; assim, seria expectável que o tipo de perguntas que são feitas sobre espiar encontrassem equivalente na arte. «Devemos ler romances?» torna-se parecido com «devemos querer saber sobre a vida de outras pessoas?», ou «devemos querer saber o que pensam?». Há claramente uma ligação entre um mundo onde a maioria das respostas a perguntas-do-deveria é «sim» e um mundo onde a leitura de romances é encorajada.

Mas há um segundo sentido da pergunta-do-deveria que não é necessariamente ético, ou pelo menos não o é claramente. Este é o sentido em que podemos perguntar se deveríamos pas-

sar o nosso tempo a examinar detalhes ínfimos de um romance, poema ou filme. A palavra «leitura», para mencionar apenas um caso, parece ter pelo menos dois significados diferentes. Fora do contexto de instrução não nos referimos às opiniões sobre um livro como leituras. Só dentro de contextos tão invulgares é que há a sugestão de assuntos técnicos, ao agregado dos quais chamamos ler num sentido invulgar. Este sentido invulgar é desorientador para a vasta maioria dos leitores. Só em contexto de instrução é que ler é um assunto epistémico; em todos os outros contextos é uma questão de opinião.

Não é de excluir que um entendimento epistémico de leitura possa implicar um entendimento epistémico de proximidade. Para a maioria dos leitores estamos próximos dos livros que lemos no sentido trivial de que quando estamos na Turquia estamos próximos da Turquia; tão próximos na verdade que não ousaríamos usar a palavra «próximo» (é neste sentido que não faria sentido dizer que estamos próximos de nós). Para o leitor invulgar, no entanto, há o ‘innuendo’, se não sempre a teoria, de que a proximidade não é trivial e de que provavelmente acarreta sempre benefícios importantes, cognitivos ou não, que não estão disponíveis ao leitor vulgar.

PROXIMIDADE E IMPORTÂNCIA

Freud nota que os bebés querem manter as coisas que são importantes perto deles. Chama-lhe «função do juízo». «Expresso na linguagem dos mais antigos... e instintivos impulsos», acrescenta, os juízos têm a forma «eu gostava de levar isto para dentro de mim e manter aquilo fora» (Sigmund Freud. 1925. «Die Verneinung». J. Strachey trad. «Negation». Standard Edition. 19:235-239. 237. [Tradução minha do inglês. *N. de T.*]). Freud parece estar a sublinhar a ligação entre proximidade e importância, ou antes, a sugerir que essa ligação é natural ou, como ele a coloca,

«instintiva». Mesmo que pudéssemos pôr em causa uma linguagem dos instintos, há um paralelo óbvio entre o que ele chama «introjecção» e muitas práticas comuns dos crescidos. Tomemos as pessoas, e aquelas que são importantes para nós; é normal querê-las a uma distância curta. Também é normal prestarmos-lhes atenção minuciosa. Uma parte importante do vocabulário para as intenções, emoções, pensamentos e planos das pessoas foi provavelmente desenvolvido em função das pessoas que eram importantes para aqueles que o desenvolveram; outra parte

importante desse vocabulário foi desenvolvido em função de romances, peças, filmes e poemas, através da atenção às idas e vindas de pessoas inexistentes relevantes. Aqui a não-existência não é um predicado, ou pelo menos não é um predicado que possa diminuir o valor da importância e, com o devido respeito a Russell, do contacto.

Não é por isso surpreendente que haja uma ligação entre ter vocabulários técnicos capazes das distinções mais finas (silepse e zeugma; implicar e assumir; mostrar e aludir; ler e interpretar; absorção e introspecção, imaginação e imaginação *produtiva*) e ter sítios onde esses vocabulários foram desenvolvidos ociosamente. Esses sítios são sítios onde a proximidade parece partilhar casa com a importância; e onde os desenvolvimentos técnicos são vistos como uma consequência dessa coabitação prolongada.

No entanto, e por um bom número de razões, a ideia não serve. Indícios anedóticos parecem sugerir que proezas técnicas podem florescer, e florescem, em contextos de instrução, independentemente de considerações sobre admiração ou importância. Uma certa visão da técnica sugere na verdade que se desenvolve melhor de forma independente desse tipo de considerações. Muitos estudantes universitários influentes queixam-se de que o estudo da arte, e a proximidade for-

çada com a arte, lhes extinguiu todo o interesse que poderiam ter tido por ela (é talvez igualmente revelador que alunos de estudos pós-graduados já não se queixem sobre esas coisas). Inversamente, o meu interesse e admiração por alguma coisa ou por alguém pode não se exprimir em novas maneiras de descrever os objectos do meu interesse, muito menos em qualquer necessidade de distinções mais finas do que as distinções familiares das maneiras de falar comuns.

Finalmente, e por razões horacianas, há casos onde a importância é caracteristicamente expressa por aquilo a que poderíamos chamar modos de distância. Estes incluem não apenas o caso de poemas que são melhor apreciados ao longe, e também não apenas os casos de pessoas sem as quais e com as quais não podemos viver, mas os muitos casos cordelianos onde não podemos trazer o coração à boca. Assim, enquanto a ênfase técnica na proximidade permitiu a presente posição janela-indiscreta em que geralmente nos encontramos na relação com a arte, há a distinta possibilidade de, como Grace Kelly sempre suspeitou, ainda não estarmos muito por dentro da ética de janelas indiscretas.

Trad. Telmo Rodrigues

NOTAS

- 1 Neste ensaio, todas as citações de *Janela Indiscreta* são da última versão do argumento (1953), de John Michael Hayes, baseado numa história de Cornell Woolrich, em <http://www.imsdb.com/scripts/Rear-Window.html>. Alfred Hitchcock (real.). *Janela Indiscreta*. Paramount Pictures. 1954.
- 2 O modelo clássico para isto é o suposto argumento sobre linguagem privada de Ludwig Wittgenstein, nas *Investigações Filosóficas*, para o qual podemos olhar como sendo uma descrição muito crítica de «estar próximo de».
- 3 Ver Franco Moretti, *Distant Reading* (London: Verso, 2013) para o rótulo; e o seu *Graphs, Maps, Trees* (London: Verso, 2007) e *Macroanalysis* (London: Verso, 2013) para tentativas de argumentos. «Against Close Reading» tem sido usado por Peter Rabinowitz, Roland Greene, entre outros.
- 4 Os versos, em inglês no ensaio original (Horace, *Art of Poetry*. W. Jackson Bate ed. & trad. *Criticism: the Major Texts*. NY: Harcourt, 1970), seguem aqui a tradução de R. M. Rosado Fernandes: Horácio. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984. [Nota de Tradutor]
- 5 A questão mais genérica aqui é aquilo a que John McDowell chama «necessidade de reconhecer que a nossa racionalidade participa na possibilidade de nos descrevermos enquanto aceitando aquilo que os nossos sentidos nos dão.» *Having the World in View*. (Cambridge: Harvard UP, 2009). 144.
- 6 Santo Agostinho discute o caso oposto num espírito idêntico: o caso de alguém que «perceberia» um texto (i.e. a Bíblia) sem o ter lido e que assim não teria qualquer uso para lhe dar. Ver *On Christian Teaching* [De doctrina christiana] R. P. H. Green trans. (Oxford: Oxford UP, 1999) I. 39.