

**FORMA DE VIDA 08**  
**CLOSENESS / PROXIMIDADE**



DEZEMBRO 2016



## FORMA DE VIDA

Revista do Programa em Teoria da  
Literatura da Universidade de Lisboa

ISSN 2183-1343

### DIRECTORES (EDITORS)

Humberto Brito e Ana Almeida

### CONSELHO EDITORIAL (EDITORIAL BOARD)

Miguel Tamen (ex officio) (Universidade de Lisboa)

João R. Figueiredo (ex officio) (Universidade de Lisboa)

Humberto Brito (Universidade de Lisboa — Universidade Nova de Lisboa)

### CONSELHO CIENTÍFICO (ADVISORY BOARD)

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa)

Brett Bourbon (University of Dallas)

António M. Feijó (Universidade de Lisboa)

Luísa Costa Gomes

Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Peter Lamarque (University of York)

Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)

Joana Meirim (Universidade Católica Portuguesa)

Sofia Miguéns (Universidade do Porto)

José María Torralba (Universidad de Navarra)

A *Forma de Vida* é uma revista com arbitragem independente.

Para receber novidades, inscreva-se aqui [📧](#). Para contactar-nos, use este endereço [📧](#).

Concepção gráfica de Humberto Brito sobre tema Squarespace, Marquee.

Adaptação para PDF / Ebook por Pedro Serpa

Salvo indicação em contrário, todos os direitos © pertencem aos autores.

# ÍNDICE

4 **FOREWORD**

Vincent Barletta

9 **BEAUTY**

Hans Ulrich Gumbrecht

20 **ART**

Miguel Tamen

37 **POEM**

Katie Peterson

57 **TRANSLATION**

Richard Zenith

72 **TOUCH**

David F. Bell

88 **THING**

Heike Gfrereis

95 **INTERNET**

Christopher Kark

6 **INTRODUÇÃO**

Vincent Barletta

14 **BELEZA**

Hans Ulrich Gumbrecht

28 **ARTE**

Miguel Tamen

46 **POEMA**

Katie Peterson

64 **TRADUÇÃO**

Richard Zenith

79 **TACTO**

David F. Bell

91 **COISA**

Heike Gfrereis

104 **INTERNET**

Christopher Kark

---

**FOTOGRAFIA**

115 **GINJAL**


Nuno M. Andrade

# FOREWORD

Vincent Barletta

Stanford University

On October 10, 2014, Facebook founder and CEO Mark Zuckerberg announced that his company had just purchased the popular text-messaging platform WhatsApp for \$16 billion. In his statement to the press that day, Zuckerberg mentioned that the WhatsApp team had «done some amazing work to connect almost half a billion people» and that he couldn't wait for them become a part of Facebook and help «connect the rest of the world.» This vague but unquestionably upbeat public statement met with a great deal of applause; however, what exactly is meant here by the term *connect*?

In a 2010 article in the *New York Review of Books* , Zadie Smith makes the point that Zuckerberg has tended to use the words connect and connection in much the same way that «believers use the word Jesus, as if it were sacred in and of itself.» If this is so, then Zuckerberg is not alone among those who have shaped our experience of the Internet. In a 2007 commencement address at Harvard University, Bill Gates speaks breathlessly of the Internet as a «magical thing,» that has the power to «collapse distance and make everyone your neighbor.»

How have the new, digitally engineered forms of connection and closeness afforded by the Internet (and the social media built upon it) impacted more quotidian and traditional modes of proximity? Do they indeed connect us in meaningful

ways? Or are we merely hurrying toward what sociologist Richard Sennett has described as the «tyranny of intimacy»? Is perhaps the very hallmark of Silicon Valley neoliberalism the monetization of closeness? At an even more basic level, what exactly is it that we mean when we use words such as *closeness* and *connection*? Do they always signify something desirable and good? Is there also danger in closeness, a dark side to connection? What, we might ask, are the limits or boundaries that shield us from such dangers? How close is too close?

*Closeness* and *connection* are central terms in a range of academic fields and disciplines, from architecture and urban planning to family therapy and physics. What has remained elusive, however, is a uniquely and explicitly humanistic account of their meaning, reach, and impact. What can the humanities teach us about these concepts? It is one thing, after to all, to speak of «closeness to family» in anthropological, sociological, or biological terms (class, kinship structures, evolution, etc.), and quite another to engage it as a paradox acutely felt—a jacket of thorns that both protects and pricks—and expressed through art, literature, and philosophy. The goal of the present issue of *Forma de Vida*, whether we are speaking of beauty, art, poems, Internet, or translation, is to provide more deeply contextualized (and provocative) substance

to what it is we mean when we say, «closeness.» Emerging from this project, we hope, is a renewed interest in theorizing closeness and our human need to negotiate relations of proximity.

Like a stowaway on a ship, closeness has all too often traveled along with us without our having taken explicit notice of it, without our having studied its effect upon us, or even naming it as such. As human agents, we strive for it, we eschew it, we simulate it, and we work to prevent it from occurring (through walls and filters of various sorts); however, we seldom pause to examine and define what it is that we mean by it in different social, cultural, and historical settings. Am I truly close to the tiger at the zoo although bars separate us? Am I closer to my home when

I'm away? How close am I to the stranger in the seat next to me on an airplane, our elbows gently pushing against one another on the armrest? What draws me to physical books? What pulls me to my children even as they push me away? Are closeness and connection even possible on the Internet?


The present issue proceeds inductively, and it seeks to initiate a broader conversation on closeness within the humanities and a general audience of non-specialists, one that enters into dialogue with existing work in the social and physical sciences but that develops an approach, method, and vocabulary that is recognizably humanistic.

# INTRODUÇÃO

Vincent Barletta

Stanford University

**A** 10 de Outubro de 2014, Mark Zuckerberg, o fundador e CEO do Facebook, anunciou que a sua empresa acabara de comprar a popular plataforma de mensagens de texto, o WhatsApp, por 16 biliões de dólares. Na sua comunicação à imprensa, Zuckerberg mencionou nesse dia que a equipa do WhatsApp «fizera um trabalho incrível para ligar quase um bilião de pessoas» e que mal podia esperar que se tornasse parte do Facebook, para ajudar «a ligar o resto do mundo». Vaga mas inquestionavelmente optimista, esta declaração pública foi recebida com muitos aplausos; no entanto, qual é aqui o significado do termo *ligar*?

Num artigo de 2010 no *New York Review of Books* , Zadie Smith argumenta que Zuckerberg tende a usar palavras como ligar e ligação mais ou menos da mesma maneira que «os crentes usam a palavra Jesus, como se fosse em si mesma uma palavra sagrada.» Caso tenha razão, Zuckerberg não está sozinho entre aqueles que moldaram a nossa experiência da Internet. Em 2007, num discurso de graduação em Harvard, Bill Gates chega a perder o fôlego ao falar da Internet como uma «coisa mágica» que tem o poder de «eliminar distâncias e fazer de qualquer pessoa um vizinho.»

De que modo as novas formas digitais de ligação e proximidade oferecidas pela Internet (e pelas redes sociais que nela assentam) afectaram

os modos de proximidade quotidiana mais tradicionais? Será que têm mesmo significado as maneiras como nos ligam? Ou será que apenas nos precipitamos para aquilo a que o sociólogo Richard Sennet chamou a «tirania da intimidade»? Será a monetização da proximidade talvez a marca do neoliberalismo de Silicon Valley? A um nível ainda mais básico, o que queremos realmente dizer quando usamos palavras como *proximidade* e *ligação*? Será que significam sempre uma coisa boa e desejável? Haverá perigo na proximidade, ou um lado negro da ligação? Poderíamos perguntar: quais são os limites ou fronteiras que nos salvaguardam de tais perigos? Quão próximo é o demasiado próximo?

*Proximidade* e *ligação* são termos centrais num amplo conjunto de campos e disciplinas académicas, da arquitectura ao urbanismo, à terapia familiar e à física. Aquilo que está por capturar é, porém, uma descrição única e explicitamente humanística do seu significado, alcance e impacto. O que podem as humanidades ensinarnos a respeito destes conceitos? No fim de contas, uma coisa é falar de «proximidade à família» em termos antropológicos, sociológicos, ou biológicos (classe, estruturas de parentesco, evolução, etc.), e uma coisa muito diferente vivê-la como um paradoxo realmente sentido — um colete de espinhos, que tanto protege como magoa — e expressá-lo através da arte, da literatura, da

filosofia. O objectivo deste número da *Forma de Vida*, quer se fale de beleza, arte, poemas, Internet, ou tradução, é substanciar de maneira mais profunda, circunstanciada (e provocadora) aquilo a que nos referimos ao falar de «proximidade». Esperamos que deste projecto nasça um interesse renovado pela teorização da proximidade e da nossa necessidade humana de negociar relações de proximidade.

Como um clandestino num navio, a proximidade tem muitas vezes viajado connosco sem darmos conta, sem estudarmos o seu efeito sobre nós, ou sem sequer a nomearmos. Como agentes humanos, buscamos-la, evitamos-la, simulamos-la, e prevenimos que ocorra (através de barreiras e filtros de vários géneros); no entanto, raramente paramos para examinar e definir aquilo que entendemos por *proximidade* em diferentes contextos sociais, culturais e históricos. Estarei realmente próximo do tigre no jardim zoológi-

co, ainda que separados por grades? Estarei mais próximo de casa quando estou longe dela? Quão próximo serei do estranho que se senta ao meu lado num avião, de cotovelos levemente colados no assento? O que será que me puxa para livros como objectos físicos? O que me puxa para as minhas filhas mesmo quando elas me afastam? Serão proximidade e ligação sequer possíveis na Internet?

O presente número constrói-se indutivamente e procurar iniciar uma conversa mais ampla sobre proximidade tanto nas humanidades como junto do público em geral, não especializado, uma conversa que dialogue com trabalho já existente nas ciências sociais e naturais, mas que desenvolva abordagens, métodos e vocabulários que sejam distintamente humanísticos.

Trad. Humberto Brito



**GUMBRECHT:**  
**BEAUTY / BELEZA**





# BEAUTY

Hans Ulrich Gumbrecht

The now ubiquitous «selfie-stick,» in its embarrassing directness, has added a grotesque degree of evidence to a condition of experience with which we have long been familiar. Visitors at art museums stepping a few steps back and a few steps forward in order to find what will end up appearing to be the «right» distance in front of a painting; potential spectators making a value decision about price levels for different locations in a theater building, a stadium, or a concert hall; and a connoisseur getting his nose close to a glass of wine in order to appreciate what we call (in the most tautological of all metonymies) its «nose»—they all competently act within multiple parameters of the complex relation between distance, closeness, and aesthetic experience although they may never have explicitly thought about them. And despite that strange metonymy of a «nose» standing in the syntactical place reserved for the smells of wine, I should emphasize right from the start of my brief reflection about the triple relationship between distance, closeness, and aesthetic experience in its different modalities that, even in the most complex varieties, the dimensions of this relationship are all «real,» in the sense of being spatial, geometrical, and measurable in inches, feet, and yards.

What needs some serious inaugural effort of definition, by contrast, is the concept of «aesthet-

ic experience» with which I have tacitly replaced the word «beauty» from the title of my essay. For while «beauty» and «aesthetic experience» tend to be synonymous in contemporary everyday language (with «aesthetic experience» having a more sophisticated connotation), the Western philosophical tradition, stemming from Immanuel Kant's «Critique of the Power of Judgment,» subsumes under «aesthetic experience» two quite different modes: the «beautiful,» as the effect of an impression of «purposiveness without purpose,» and «the sublime» as a feeling of being overwhelmed by an object of perception. As these two modes have individually complex and, above all, different relations to spatial distance and closeness, I will pursue them separately, following thus Kant's conceptual distinction (which of course implies that my title uses the word «beauty» in an all-encompassing meaning, different from Kant's).

To Kant's distinction between the beautiful and the sublime and to his famous analysis of the specificity of aesthetic judgment as firstly «disinterested» (that is, at a distance from all practical interests and purposes), as secondly not being based on quantitative or stable qualitative criteria, and as thirdly being accompanied by the gesture of a «quest for consensus» (even if we know that such consensus has no objective ground), I want to add a description

of «aesthetic experience» in the style of the phenomenological tradition, a distinction that can establish a connection to the dimension of space and that will introduce a historical dimension capable of explaining why «aesthetic experience,» at least as a concept, did not exist before the eighteenth century. My premise for this description is that we cannot help having a double reaction to all intentional objects (i.e., to all bodily perceptions transformed into objects by and within human consciousness): we can firstly not help attributing a meaning to intentional objects although we normally only become aware of doing so when this reaction no longer proceeds smoothly; but we also and secondly establish a spatial relationship to all intentional objects, that is, we seem to know that they are farther away from our body or closer to it, tangible or intangible, smaller or larger in comparison to it. I will call the first of these inevitable relations to all intentional objects «interpretation» and the second «presence.»

Now my historical thesis is that our (spatially articulated) presence relationship to intentional objects has been increasingly bracketed in Western cultures (while it of course continued to exist) since the seventeenth century, i.e., since the time when the human self-image most compactly articulated in Descartes's formula of «I think, therefore I am» began to dominate. There have always been exceptions, however; that is, situations and intentional objects simultaneously experienced both in their dimensions of interpretation and of presence, in some cases for more or less random reasons, and in some others due to a deliberate attempt to undercut

the bracketing tendency. The latter were those, I believe, to which the emergence of the noun «aesthetics» and of a new kind of philosophical reflection under the same word as its name reacted since the early eighteenth century. Pointing to the two-dimensionality of the texts that we call «poems» is an easy way to show how artworks and literature could function as objects of aesthetic experience since early Modernity. We spontaneously attribute meanings to them (as to all other texts) but, due to specific structures of recurrence in their graphematic appearance or in their sound structure (both belonging to the level of the material level of the «signifier»), they make it impossible for us to bracket the very dimension of presence.

There is normally no stable relationship between the meaning dimension and the presence dimension in those intentional objects which trigger aesthetic experience and in our reaction to them; rather our mind tends to become engaged in an ongoing oscillation between the two sides. It is the exceptional potential of triggering this kind of oscillation that sets poetic texts (and all other kinds of artworks) apart from the modern everyday sphere (exclusively dominated by networks of meaning) and has thus produced the impression of their «autonomy» within the everyday world. I am of course not saying that oscillations between meaning and presence could not have occurred in pre-modern Western or non-Western cultures. But only if the meaning dimension is being generally bracketed do they have their specific and stable status (referred to as «aesthetic autonomy»).

\*

The very structure of experience triggered by intentional objects («artworks,» «poetic texts,» «symphonies,» etc.) that we call either «beautiful» or «sublime» sets into motion

a particular dynamic and tension that finds its articulation in space—and I think it is here, in this spatial articulation, that the potential of aesthetic experience becomes most alive and

palpable. On the one hand and very basically, we often want to touch, get closer to, and be in presence of those objects. On the other hand, we normally need a certain distance if we want to interpret (attribute meaning to) them. The relation between the desire for closeness (presence) and the need for distance (interpretation) is of course different for each individual object and, beyond that (and on a less individual level) also for each of the five human senses. To make things more complicated, there are also cases, quite frequently highlighted and elaborated in Japanese culture, where the desire to get spatially close to an object, from a certain degree of closeness on, turns into an opposite dynamics of resistance that keeps the object of desire far off.

As for visual relationships in particular, it is obvious that both great distance and extreme closeness make interpretation impossible. In the spirit of a «purposiveness with no purpose» (i.e., Kant's definition of the beautiful) we therefore mostly keep a middle distance allowing for interpretation when we are seeing the world (even if we do so without a specific intention or function in mind). By contrast, we only occasionally allow for a larger distance that can produce an effect of sublimity, whereas we hardly ever seek to get our eyes very close to objects of experience. For the eyes are vulnerable spots on the surface of our bodies, and no specific desire seems to find fulfillment in greater visual closeness.

However, our bodies are often wrapped by and into sound waves that quite literally touch our skin and, conversely, we like to immerse ourselves in them. Once again, the most extreme closeness to sounds and their sources is hardly ever bearable—and certainly not sublime, whereas sitting close to the sound body of an orchestra of classical music may well turn out to be overwhelming, in a positive and even sublime way. But there are also moments where the remoteness of sounds makes necessary an effort of concentration that turns out to become sublime in its own way. In general, we enjoy music as

the lightest touch of the material world on our body, that is, as particularly close without being oppressive. And yet, different from seeing and different from listening to language, no specific distance or closeness can be esteemed as appropriate for the interpretation of music because music, different from language, does not necessarily imply or «carry» meanings that needs to be deciphered.

As for taste, the objects of aesthetic experience must be in direct contact with the body (i.e., with its taste buds), paradoxically so if compared to all other senses where a minimal distance between the observer's body and its objects of observation is required for interpretation. In order for the relatively reduced repertoire of concepts referring to taste to be activated, such direct contact must exist. Particularly interesting is the case of Japanese cuisine where all appreciation depends on tactility registered in the mouth. Soy sauce is indeed meant to neutralize the different flavors of different foods to thus intensify impressions of tactility, both in terms of the form and surface and in terms of the different degrees of material consistency of the objects in question. In other words, Japanese food is judged according to haptic impressions which means, again and in general, that an immediate physical contact with the object of interpretation is necessary, without this immediacy being allowed to turn in to a firm (or even inseparable) contact or grasp (reading Braille may be the most obvious paradigm for this type of spatial relation). It seems to be similar, finally, to the distance and closeness relations with smells, scents, and fragrances. Our nose needs to be close to the sources of olfactory impressions in order to distinguish and to appreciate them. But while, on the other hand, to increase physical distance is a way of avoiding impressions of this kind when they are becoming too strong, a greater closeness (on the verge of direct contact) will also neutralize them.

\*

In general and using the distinction between two types of human attitudes towards the world that Martin Heidegger elaborated in *Being and Time*—that is the «present-at-hand»—and the «ready-to-hand,» we can say that the interpretation component in our dealing with intentional objects tends to produce situations of the «present-at-hand» type (similar to the classic Subject/Object paradigm and with a greater affinity to «beauty»), whereas the presence component rather associates itself with the «ready-to-hand» and the «sublime.» If the human self-reference in the «present-at-hand» can be called «Cartesian» because it is co-extensive with human consciousness, and the «ready-to-hand» implies Heidegger's concept of *Dasein* as human self-reference, which was supposed to recuperate, against a tendency that we have associated with Early Modernity, the body and space as dimensions of human existence, then body and space will ground a human relationship to the things of the world that Heidegger calls «being-the-world» and in which *Dasein* and the things of the world are no longer categorically separated because they both share and belong to materiality.

Relations between phenomena within the «ready-to-hand» and the «being-in-the world» are always relations of closeness (or at least of shared space) and of a primary mutual familiarity. On this basis, we can propose a typology of different degrees of physical closeness and intensity permeating the social relations among humans (and continuing to presuppose that their self-reference corresponds to that of *Dasein*). We can call «interaction» a relationship between humans who are physically «close» without letting this closeness have an impact on their behavior in its mutual conditioning. In «mysticism» the protagonists sharing a space and interacting imagine that they might have (had) a physical relationship (typically a relationship including physical penetration). «Sex» (or «sex-

uality») takes place as the physical and spatial reality of what «mysticism» only imagines. Finally, after «interaction» and «mysticism,» «anthropophagy» (with «theophagy as its religious or «transcendental» equivalent) obviously transcends sex both on the levels of physical closeness and of irreversibility. One might thus call anthropophagy the maximum and limit case in terms of the closeness of a relationship between humans, the case also where many interactive relationships can turn metabolic, i.e., they establish a mutual physical dependency turning into a condition of life.

Now if we acknowledge that aesthetic experience (in the post-seventeenth-century modality) always contains a component of presence and thus often, as a potential at least, a dimension of metabolic closeness, then we may conclude that it can always lead to consummation and consumption (in the literal sense of these words) as two endpoints where an initial desire is fulfilled and redeemed—with the object of desire disappearing. Within different historical and cultural contexts, this degree of maximum and irreversible closeness has either been ecstatically celebrated (as a form of existential fulfillment indeed) or harshly criticized, rejected, and surrounded with a taboo—as barbarism or as bad taste caused by the incapacity to control one's own desire. Needless to say, the second position, i.e., that of rejecting consummation or consumption, tends to argue in favor of an interpretative relationship to objects of experience and of desire, even if only as a means of avoiding the point of an irreversible implosion in how we relate to the material world.

Of course I am writing in the semantic proximity of what Nietzsche so famously distinguished as the «Apollinian» and the «Dionysian» type of world experience and of human relationships. Both these types of behavior, forms of experience, and concepts are the (polar



opposite and typologically pure) results of an attempt to disentangle the complex spatial dynamics towards the world that come together in most kinds of modern aesthetic experience. Personally (and as most intellectuals, I believe), I am much more fascinated, conceptually and aesthetically, by the second type, i.e. by the met-

abolic and Dionysian relation too the world and to other bodies. But this, as some colleagues or contemporaries with good taste might say, is but a symptom of impatience, incontinence, and bad taste, not worthy of a Western intellectual in the early twenty-first century.

# BELEZA

Hans Ulrich Gumbrecht

O *selfie stick*, coisa agora ubíqua e metedida, veio acrescentar um grotesco grau de evidência à condição de vida com que há tempo temos vindo a familiarizar-nos. Nos museus de arte, os visitantes avançam ou recuam alguns passos para se posicionarem à distância «certa» de um quadro; potenciais espectadores decidem sobre o valor dos preços dos diferentes lugares num teatro, num estádio ou numa sala de concertos; um *connoisseur* aproxima o nariz de um copo de vinho, para avaliar aquilo a que, na mais tautológica das metonímias, se chama o nariz do vinho. Todos, muito competentes, agem dentro dos múltiplos parâmetros da relação complexa entre distância, proximidade e experiência estética — apesar de, provavelmente, nunca terem pensado de maneira explícita sobre esses parâmetros. E, mesmo se aquela estranha metonímia de «nariz» está no lugar sintático reservado aos odores do vinho, devo sublinhar desde logo, nesta breve reflexão sobre as diferentes modalidades da relação tríplice entre distância, proximidade e experiência estética, que, nas suas mais complexas variedades, as dimensões desta relação são todas «reais,» no sentido em que são espaciais, geométricas e mensuráveis em centímetros, metros e quilómetros.

Pelo contrário, aquilo que à partida exige um esforço mais sério de definição é o conceito de «experiência estética» que tacitamente substituí

com a palavra «beleza» no título do meu ensaio. Ao passo que «beleza» e «experiência estética» tendem a ser sinónimos na linguagem do nosso dia-a-dia (com «experiência estética» a ter uma conotação mais sofisticada), a tradição da filosofia ocidental, derivada da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant, subsume em «experiência estética» dois modos diferenciados: o «belo,» enquanto efeito de uma impressão de «propositividade sem propósito,» e «o sublime,» enquanto sensação de se ser maravilhado por um objeto de percepção. Uma vez que estes dois modos têm relações individualmente complexas e, sobretudo, diferentes com a distância e a proximidade, acompanho-os em separado e, assim, sigo a distinção conceptual de Kant (o que, claro, implica que a palavra «beleza» do meu título esteja a ser usada num sentido abrangente, diferente do de Kant).

À distinção kantiana entre o belo e o sublime, e à sua famosa análise da especificidade do juízo estético como sendo, em primeiro lugar, «desinteressado» (isto é, distanciado de qualquer interesse ou propósito prático); em segundo, não fundamentado em estáveis critérios quantitativos nem qualitativos; e em terceiro, acompanhado do gesto de uma «procura de consenso» (mesmo quando se sabe não haver fundamento objetivo para o consenso) pretendo acrescentar uma descrição da «experiência estética» no estilo da

tradição fenomenológica, uma distinção que possa estabelecer uma ligação com a dimensão do espaço, que introduza uma dimensão histórica capaz de explicar por que razão a «experiência estética» não existia, pelo menos enquanto conceito, antes do século XVIII. A minha premissa para tal descrição é que não se consegue evitar uma dupla reação a todos os objetos intencionais (i.e., a todas as percepções corpóreas, transformadas em objetos pela e no âmbito da consciência humana): em primeiro lugar, não conseguimos evitar atribuir sentido aos objetos intencionais, apesar de normalmente só termos consciência de o estarmos a fazer quando esta reação deixa de se desenvolver tranquilamente; mas também, em segundo lugar, estabelecemos uma relação espacial com todos os objetos intencionais, ou seja, parece que sabemos que estão mais distantes do nosso corpo ou mais perto dele, que são tangíveis ou intangíveis, maiores ou menores do que ele. Chamarei «interpretação» à primeira destas inevitáveis relações com todos os objetos intencionais; à segunda chamarei «presença.»

Ora, a minha tese histórica é que a nossa atual (e espacialmente articulada) relação de presença com objetos intencionais tem vindo a ser menorizada nas culturas ocidentais (sem deixar de existir, claro) desde o século XVII, i.e., desde o tempo em que começou a predominar a autoimagem humana mais sinteticamente articulada na fórmula cartesiana «Penso, logo existo.» Porém, sempre tem havido exceções; ou seja, situações e objetos intencionais que são vividos ao mesmo tempo nas suas dimensões de interpretação e de presença, em alguns casos por razões mais ou menos arbitrárias e, noutros, por uma tentativa deliberada de combater essa tendência de me-

norização. Creio que estes últimos casos foram aqueles a que, desde o começo do século XVIII, reagiram a emergência do nome «estética» e o surgimento de uma nova forma de reflexão filosófica, designada por esse nome. Apontar para a dupla dimensão dos textos a que chamamos «poemas» é um modo fácil de demonstrar como, desde o início da modernidade, as obras de arte e a literatura puderam funcionar enquanto objetos de experiência estética. De modo espontâneo lhes atribuímos sentidos (tal como a outros textos) mas, devido às estruturas específicas da recorrência na sua aparência grafemática, ou na sua estrutura sonora (ambas pertencem ao nível material do «significado»), tornam impossível que menorizemos a dimensão de presença propriamente dita.

Regra geral, não existe uma relação estável entre a dimensão de sentido e a dimensão de presença nesses objetos intencionais que desencadeiam a experiência estética, nem na nossa reação a eles; pelo contrário, o nosso pensamento tende a envolver-se numa oscilação permanente entre esses dois lados. É a excepcional capacidade de desencadear este tipo de oscilação que faz distinguir os textos poéticos (e outras formas de obras de arte) da esfera do quotidiano moderno (dominado exclusivamente por redes de sentido) e que assim criou a impressão da sua «autonomia» no âmbito do mundo do dia-a-dia. Claro está, não afirmo que as oscilações entre o sentido e a presença não tenham podido ocorrer no Ocidente pré-moderno, ou em culturas não ocidentais. Mas só quando a dimensão de sentido é geralmente menorizada é que têm o seu estatuto específico e estável (a chamada «autonomia estética»).

\*

A própria estrutura da experiência desencadeada pelos objetos intencionais («obras de arte,» «textos poéticos,» «sinfonias,» etc.), a que

chamamos «belos» ou «sublimes,» engendra um movimento com uma dinâmica e uma tensão especiais, que acha a sua articulação no espaço — e

creio que é aqui, nesta articulação espacial, que se torna mais vivo e mais palpável o potencial da experiência estética. Por um lado, e de modo muito básico, tantas vezes queremos tocar, aproximarmo-nos, estar na presença desses objetos. Por outro lado, necessitamos normalmente de uma certa distância se os quisermos interpretar (atribuir-lhes sentido). A relação entre o desejo de proximidade (presença) e a necessidade de distância (interpretação) é obviamente diferente de objeto para objeto; para além disso (e a um nível menos individual), também o é para cada um dos cinco sentidos do ser humano. Para complicar as coisas, há casos, muitas vezes sublinhados e elaborados na cultura japonesa, em que o desejo de proximidade espacial em relação a um objeto, a partir de um determinado grau de proximidade, se transforma numa dinâmica oposta de resistência, que mantém afastado o objeto de desejo.

Em particular nos casos das relações visuais, é óbvio que tanto as grandes distâncias quanto a proximidade extrema tornam impossível a interpretação. No espírito de uma «propositividade sem propósito» (i.e., segundo Kant, a definição de belo), na maior parte das vezes, portanto, mantemos uma distância média que permita a interpretação quando estamos a ver o mundo (mesmo quando o fazemos sem ter em mente uma intenção ou uma função específica). Pelo contrário, só de vez em quando permitimos um maior distanciamento que seja capaz de produzir um efeito de sublimidade, ao passo que quase nunca procuramos aproximar muito os olhos dos objetos da experiência. É que os olhos são pontos vulneráveis na superfície dos nossos corpos, e nenhum desejo específico parece satisfazer-se numa maior proximidade visual.

Contudo, os nossos corpos são muitas vezes envolvidos por ondas sonoras que literalmente nos tocam a pele; e gostamos, inversamente, de nos envolver nessas ondas. Uma vez mais, a proximidade extrema em relação aos sons e às suas fontes quase nunca é suportável (e não é, decer-

to, sublime), ao passo que sentarmo-nos perto da orquestra num concerto de música clássica pode bem ser uma experiência maravilhosa, num sentido positivo e mesmo sublime. Mas há também momentos em que a distância a que estão os sons torna necessário um esforço de concentração, que resulta sublime à sua maneira. Em geral, sentimos a música como o toque mais leve do mundo material sobre o nosso corpo, ou seja, como estando particularmente próxima sem ser opressiva. E, no entanto, ao contrário de quando estamos a ver, ou de quando ouvimos falar numa língua, não se pode estabelecer uma distância nem uma proximidade específica como sendo apropriada à interpretação da música, pois a música, ao contrário de uma língua, não implica nem «transporta» necessariamente sentidos que seja necessário decifrar.

Quanto ao paladar, os objetos da experiência estética devem estar diretamente em contacto com o corpo (i.e., com as papilas gustativas), o que é paradoxal, quando comparado com todos os outros sentidos em que, para interpretar, se exige uma distância mínima entre o corpo do observador e os seus objetos de observação. Para ativar o repertório relativamente reduzido de conceitos referentes ao paladar deve existir esse contacto direto. De particular interesse é o caso da gastronomia japonesa, em que qualquer apreciação depende do tacto que se regista na boca. De facto, o molho de soja tem por objetivo neutralizar os diferentes sabores dos diferentes alimentos, de modo a intensificar as impressões tácteis, quer em termos de forma e superfície, quer em relação aos vários graus de consistência material dos objetos em causa. Por outras palavras, a comida japonesa é avaliada segundo impressões hápticas, o que significa, uma vez mais e em geral, a necessidade de contacto físico imediato com o objeto de interpretação, sem que esta imediatez se permita transformar-se num contacto firme (ou mesmo inseparável) ou num agarrar (ler em Braille talvez seja o paradigma mais óbvio deste tipo de relação espacial).



Parece, por fim, assemelhar-se às relações de distância e de proximidade com cheiros, essências e fragrâncias. O nosso nariz deve estar perto das fontes de impressões olfatórias para conseguir distingui-las e avaliá-las. Mas, por outro

lado, ao passo que aumentar a distância física é um modo de evitar impressões deste tipo sempre que se tornam demasiado fortes, uma maior proximidade (próxima do contacto direto) há de sempre neutralizá-las.

\*

**E**m geral, e para recorrer à distinção entre dois tipos de atitudes humanas em relação ao mundo que Martin Heidegger desenvolveu em *Ser e Tempo* — a saber, o «presente à mão» e o «pronto-a-agarrar» —, pode dizer-se que a componente de interpretação quando lidamos com objetos intencionais tende a produzir situações do tipo «presente à mão» (semelhantes ao clássico paradigma Sujeito/Objeto e com maior afinidade com a «beleza»), ao passo que a componente de presença se associa, pelo contrário, com o «sublime» e com o «pronto-a-agarrar.» Se à autorreferência humana no «presente à mão» se pode chamar «cartesiana» devido à sua coextensividade em relação à consciência humana e o «pronto-a-agarrar» implica o conceito heideggeriano de *Dasein* enquanto autorreferência humana, que, contra uma tendência que associámos à Primeira Modernidade, deveria recuperar o corpo e o espaço enquanto dimensões da existência humana, então o corpo e o espaço fundarão uma relação humana com as coisas do mundo a que Heidegger chama «ser-no-mundo» e na qual o *Dasein* e as coisas do mundo já não estão categoricamente separados porque ambos partilham a e pertencem à materialidade.

As relações entre os fenómenos no âmbito do «pronto-a-agarrar» e do «ser-no-mundo» são sempre relações de proximidade (ou são, no mínimo, relações de espaço partilhado) e de uma mútua familiaridade primária. Com base nisto, podemos propor uma tipologia dos diferentes graus de proximidade e de intensidade física que atravessam as relações sociais entre seres humanos (e continuando a pressupor que a sua autor-

referência corresponda à do *Dasein*). Podemos chamar «interação» a uma relação entre seres humanos que estejam fisicamente «próximos,» sem deixar que esta proximidade tenha impacto no seu comportamento (no mútuo condicionamento deste). No «misticismo,» os protagonistas que partilham espaço e interação imaginam que podem ter (tido) uma relação física (tipicamente, uma relação que inclua penetração física). O «sexo» (ou a «sexualidade») ocorre enquanto realidade física e espacial daquilo que o «misticismo» apenas imagina. Por fim, depois da «interação» e do «misticismo,» a «antropofagia» (que tem na «teofagia» o equivalente religioso ou «transcendental») transcende obviamente o sexo, nos níveis quer da proximidade física, quer da irreversibilidade. Poderia, então, chamar-se antropofagia ao caso máximo e limite de proximidade numa relação entre seres humanos — o caso, também, em que muitas relações interativas se podem transformar em metabólicas, i.e., estabelecer uma dependência física mútua que se transforme em condição de vida.

Ora, se reconhecemos que a experiência estética (na modalidade pós-século XVII) contém sempre uma componente de presença e, por isso, muitas vezes, pelo menos potencialmente, uma dimensão de proximidade metabólica, poderemos concluir que tal experiência pode sempre levar à consumação e ao consumo (no sentido literal destas palavras) enquanto dois extremos em que um desejo inicial é preenchido e redimido — e em que os objetos de desejo desaparecem. Em diferentes contextos históricos e culturais, este grau de máxima e irreversível proximidade

tem sido ora celebrado com êxtase (como forma, de facto, de preenchimento existencial), ora duramente criticado, rejeitado e rodeado de tabus – como a barbárie, ou como o mau gosto causado pela incapacidade de controlar o desejo. Será desnecessário afirmar que a segunda posição, i.e., a de rejeitar a consumação ou o consumo, tende a ser argumento a favor de uma relação interpretativa com os objetos da experiência e do desejo, ainda que apenas como meio de evitar o ponto de uma implosão irreversível no modo como nos relacionamos com o mundo material.

Está bem de ver que escrevo na proximidade semântica daquilo que Nietzsche tão famosamente distinguiu como os tipos «apolíneo» e «dionisíaco» de experiência do mundo e das relações humanas. Estes dois tipos de compor-

tamento, formas de experiência e conceitos são resultado (diametralmente opostos e tipologicamente puros) de uma tentativa de desenredar a complexa dinâmica espacial em relação ao mundo, que converge na maioria dos tipos da moderna experiência estética. A mim (e creio que à semelhança da maioria dos intelectuais) fascina-me muito mais, conceptual e esteticamente, o segundo tipo, i.e., a relação metabólica e dionisíaca com o mundo e com os outros corpos. Mas isso, diriam alguns colegas e contemporâneos de bom gosto, não é mais do que um sintoma de impaciência, incontinência e mau gosto, desmerecedor de um intelectual do Ocidente no começo do século XXI.

Trad. Ana Isabel Soares

**TAMEN:**  
**ART / ARTE**



# ART

Miguel Tamen

Universidade de Lisboa

The matter of closeness in relation to art raises a number of difficult questions. The larger group comprises epistemological, metaphysical and straight cognitive questions. Examples of such questions are: ‘How close is close?’; ‘What are the criteria for closeness?’; ‘Is «being close to X» synonymous with «getting X?»»; as well as Bertrand Russell’s famous distinction between knowledge by acquaintance and knowledge by description, including his suggestion that acquaintance is more primary than description.

The matter of closeness also raises questions of value. Some are moral and political questions: is it permissible to be *very* close to art, until, as Jimmy Stewart puts it in Alfred Hitchcock’s *Rear Window*, «you can see the freckles»?<sup>1</sup> How are we to deal with, again in Stewart’s words, the «pretty private stuff going on out there»? Closeness is only occasionally a matter of privacy: but questions of privacy may help us put together a general picture of closeness.<sup>2</sup>

Our answers to these questions lead into a third group of problems, about whose nature I hesitate, and relative to which my own opin-

ions are more tentative: to what extent are the connections between closeness and importance, and between attention and value, natural? We seem to assume that love for a human being requires specific forms of attention to that human being, and a measure of proximity. Analogously, the notion that art is a worthy subject of study and admiration, that I shall not be disputing, has historically been accompanied by the putting forth of methodological rules of attention, and by the idea that admiration requires proximity. This said I have no interest in joining the bulging cohort of distant readers.<sup>3</sup> Inversions of familiar pictures are of modest help.

Lastly, one meta-question will not be explicitly addressed here. «Do you suppose,» Jimmy Stewart asks Grace Kelly again in *Rear Window*, «it’s ethical to watch a man with binoculars, and a long-focus lens?» Grace Kelly curt response is: «I’m not much on rear window ethics.» The meta-question underlying what follows is, in the spirit of Jimmy Stewart, «Are we?» The answer implicitly provided therein is, in the spirit of Grace Kelly, «No.»

## HOW CLOSE IS CLOSE?

A classic statement of this question is Horace’s, in his *Art of Poetry* (W. Jackson

Bate ed. & trans. *Criticism: the Major Texts*. NY: Harcourt, 1970, 361-5):



Poetry is like painting. One work will please you more if you stand close to it [*si propius stes*]; the other strikes more if you stand farther away [*si longius abstes*]. One shows more to advantage when seen in the shadow; another, unafraid of the sharp view of the critic, ought to be viewed in the light. One will please only once; the other, though looked at ten times, will continue to please.

The initial sentence is one of the most misunderstood analogies in the business. It has been taken by many to mean that poetry is in its nature like painting. This would be an ambitious claim. In fact, Horace seems to be meaning something unambitious. Poems are like pictures, he says, in that some poems will please you more if you stand close to them; whereas others will only please you if you stand farther away.

The outcome of Horace's unambitious position is simply that you cannot extract any normative content, namely concerning methodological procedures, from the fact that a poem is a poem. That a poem is a poem yields no proper way of looking at a poem. Of course that a tiger is a tiger, or an asteroid an asteroid, yields no proper way of looking at them either. Some poems, Horace says, will reward close attention, or attention from close quarters (which is not the same); whereas other poems will reward distance. This of course entails no suggestion as to the quality of the poems in either group. Horace's statement is one about pleasure, and pleasure can for him be produced in a number of different ways. For Horace, there is a likely, if unexamined, connection between the cause of pleasure and the fact of pleasure; but there is also a necessary connection between how we deal with a poem and the pleasure to be derived therefrom. Only if we deal with a poem in the right way will we derive pleasure from it.

The difficulty is that the way Horace puts his question does not allow us to answer *our* question. Indeed, the answer to 'How close is close?' is, for Horace, 'It depends.' And his answer to

'It depends of what?' is 'The particular poem.' Note however that Horace is not suggesting that particularity yields pleasure. Particularity is a jejune property of particular poems. Pleasure comes from knowing how to deal with the particular nature of a particular poem. The difficulty has precisely to do with this: how are we to have access to the particular nature of a particular poem, so that we can deal with it in the proper way?

This way of posing the difficulty suggests that the norms prescribing the right way of looking at a poem, or the right distance at which it should be looked, are part of the nature of the poem. This is nonsense, though not Horace's. The idea of having access to the nature of the poem is nebulous and unpractical. At any rate, it is perfectly possible to learn how to deal with a poem without having had access to its nature. In this respect, poems are like people. No moral intuition is required to guide our tentative interactions with our fellow human animals. A hedonist, in this respect like Horace, might use trial and error instead. He might try out different degrees of closeness in relation to a particular whose nature is unknown, and stop whenever he believes pleasure cannot be further maximized. This is not different from other activities such as focusing a lens manually, or straightening a picture on a wall. One might of course dispute Horace's hedonism; but that would be a different discussion.

Horace's point thus seems to be that there are no criteria for closeness, that is, for knowing how close is close. And, implicitly, that even if those criteria have to be derived from the particular poems (or the particular pictures), that is not done by having access to their nature. Were Horace to meet I. A. Richards, he would have been surprised by the way in which Richards seems to know that *every* poem «will please... more if you stand close to it.» Were he to meet Professor Moretti, he would be baffled by his insistence that only *si longius abstes* would you

understand anything about a poem. Horace's sensible rejoinder to the general topic «Closeness in Art» would be to recommend a distinction between cases when closeness is a good

thing and cases when it isn't. There is for him no general answer to the question 'How close is close?'

## HOW FAR IS FAR?

Still, it seems a good idea to read books, and look at paintings, and listen to music. Why, however, is it a good idea to *read* a book? Suppose someone would say that for him pleasure only is maximized at the greatest possible distance from the cause of pleasure. Thus, he would continue in a Morettian vein, only when I do not read a poem may I enjoy it. This is a strange thing to say. It counters whatever minimal understanding we might have of pleasure; perhaps not necessarily the notion that pleasure is caused, but certainly the notion that the causes of pleasure are often external. What is odd is the belief that pleasure is mostly self-generated.

Consider the case of food, widely believed to be a source of pleasure. Somebody might claim to be able to generate foie-gras feelings: but not, plausibly, foie-gras nutrients. We might however say that whenever foie-gras pleasure is generated, foie-gras nutrients are absorbed. The problem with poems is that we lack a good analogy for the feeling/nutrient dichotomy: there is nothing nutrient-like entailed by poem-pleasure. So it would not do to say that unlike foie-gras, you cannot enjoy a poem as mere *cosa mentale*.

We could however argue that saying that you enjoyed a poem without having read it is like saying that you enjoyed Turkey without ever having been there. If I describe my Turkish ex-

perience and add that I have never been there someone might say that I am just lying; but the fact that I openly admit to never having been there appears to suggest that I am not lying, or trying to deceive anyone. One couldn't however be blamed for believing that my use of 'enjoying Turkey' would be very odd. In most circles, 'I have enjoyed Turkey very much' implies 'I have been to Turkey.' And 'I have enjoyed the poem X' implies 'I have read the poem X.' People read poems, enjoy poems, and claim that the cause of their enjoying those poems was that they had at some point read them.

However, given the Horatian principle, there is no a priori way of excluding the possibility of deriving pleasure from a poem (or a picture) *si longissimus abstes*, or even *si longissime abstes*. Recall that the point for Horace is that pleasure demands that we see some poems close by, and others farther away; that some poems «ought to be viewed in the light» and others ought not to be visible at all. So a second question, the reverse image of our initial Horatian question, arises: 'How far is too far?' As with the initial question, there is no Horatian answer to it. Nothing in Horace allows us to say that there are any limits to being far. A particular poem, for all we know, might be best read by not being read at all.

## CLOSENESS AS OPPOSED TO WHAT?

The usual idea we have about art is predicated on the notion of some form of acquaintance with art. The word 'closeness' in this context

usually refers to a form of acquaintance. However, acquaintance remains a very vague notion. As we have just seen, it is notoriously hard to estab-

lish criteria for closeness, and certainly to derive them from any properties of art. The temptation to do so arises in the case of art perhaps because the study of art, and the teaching of art, has developed along with very sophisticated and detailed vocabularies for the properties of art.

And yet it might be argued that, despite the various difficulties characterized so far, we still need something like the notion of acquaintance in order to capture the specific connection we have with art. This is not necessarily, as we have also seen, acquaintance in the sense of having done something specific, like having been to Turkey, or having read a poem. Some see this primal kind of acquaintance as a physical spasm; others as an intuition, mental or even extrasensory. I have nothing to say about these theories, if that is what they are. Rather, what will interest me now is a third question: 'Closeness as opposed to what?'

The canonical answer is here Bertrand Russell's. In a well-known essay (Russell. 1910-11. «Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description». Revised version in *Mysticism and Logic*. London: Allen & Unwin, 1917, 152-167 [page numbers included in the text]) he contrasted 'knowledge by acquaintance' with 'knowledge by description'. «I am *acquainted* with an object,» he wrote, «when I have a direct cognitive relation to that object.» (152) On the other hand, «I shall say that an object is 'known by description'... when we know that there is one object, and no more, having a certain property; and it will generally be implied that we do not have knowledge of the same object by acquaintance.» (156) Bismarck, Russell suggests, might have been acquainted with himself. Somebody whom we describe as having met Bismarck, however,

would only have been acquainted with «certain sense-data which he connected... with Bismarck's body.» (157). The rest of us would base our judgments about Bismarck on a «more or less vague mass of historical knowledge» (157), that is, on descriptions of Bismarck. For Russell, indeed, we only have acquaintance «with sense-data, with many universals, and possibly with ourselves, but not with physical objects or other minds.» (166). However, the constituents of knowledge by description «must all be objects with which the mind... is acquainted.» (167)

When we say that closeness to a poem matters we need not imply, wrongly in Russell's view, that we are acquainted with a physical object. We might just claim that we are acquainted with a particular (that poem, regardless of what 'that poem' means, or sense-data which we relate to what we identify as the poem), or even with a universal (the concept poem). The difficulty is to determine a clear-cut distinction between acquaintance and description. However, we sometimes imagine situations where the distinction appears to be clear-cut, for instance when we contrast reading a poem with reading about that poem; when we contrast what we believe is a form of direct engagement with mediated forms of engagement. This contrast is often proffered with an epistemic hue, such as when we say that direct forms of engagement with poems are preferable to their mediated cousins. We often hear it said that those who have only read about poems know nothing about what a poem is like. And also that whatever writing about poems or art might be, it is always analyzable into forms of direct acquaintance (and so that literary history, or art criticism, are analyzable into sensory experiences of artworks).

## DIFFICULTIES WITH CLOSENESS

**T**wo difficulties arise: the first is our Horatian difficulty. If we forsake the idea there

are no in-principle limits to both closeness and distance, we also forsake the distinction be-

tween acquaintance and description, and so the distinction between being acquainted with sense-data and reasoning from sense-data. Indeed, it is conceivable that a modern equivalent of Horace (some very smart poet on a diet of Wilfrid Sellars) would claim that once we argue for the possibility of knowing a poem without having had any sensory impression of that poem, i.e., in Russell's idiolect, when we know it by description, acquaintance, what Sellars called «the given», becomes a mere optional feature of knowledge and indeed to a great extent a product of description.<sup>4</sup>

The second difficulty is of a different kind. Even if we were to concede the distinction between acquaintance and description, we would not necessarily be conceding either the reduction of description to acquaintance or, more importantly, the priority of knowledge by acquaintance relatively to knowledge by description. That you have been to Turkey does not necessarily mean that you «get» Turkey any more than if you haven't (assuming of course that there is such a thing as getting Turkey, or getting a poem or a person, which I would claim there is). Jimmy Stewart has seen what he believes is a large trunk containing his neighbor's dead wife. He lowers his binoculars. Grace Kelly, who originally did not believe him, now believes she has seen the same:

Let's start from the beginning again, Jeff. Tell me everything you saw — and what you think it means.

This is arguably one of the pivotal moments in the story; when the two main characters, who hadn't previously agreed about much, come to agree about something. A common, if metaphorical and misleading, way of putting it would be to say that they have now agreed that they have seen the same thing. The reason why this way of putting it is misleading is that it suggests that the cause of their agreement was a common senso-

ry impression, and so that acquaintance breeds consensus and probably truth as well.

That is not how Grace Kelly puts it. She puts it first by suggesting that they retell a story («let's start from the beginning again»); and then, by asking for a *report* of a sighting («tell me everything you saw»); and only then for a conjectural description of its meaning («and what you think it means»). Arguably, neither has seen the dead wife's body. They are thus inferentially assuming that such a body must be in the trunk. Perhaps they are agreeing on a description of what each of them has seen.

Seeing something is here, and for all practical purpose, something that is told, or something that has to be told. The telling cannot be quite told from the seeing. So what we might call a seeing is actually the report of a sighting. This is not an uncommon situation. When we see something very unusual, such as what seems to be the case with Grace Kelly, we might exchange notes with other sighters and say things like 'Are you seeing what I see?' The note-exchanging appears to ask for reports and corroborations of sensory experiences.

This however is not all that happens in the sequence. Grace Kelly asks Jimmy Stewart to tell her what *he* thinks their commonly-agreed report of a sighting means. So the fact that two people agree on one report concerning their respective sightings does not entail that either of them knows what they have seen. Two people might agree on a protocol report of a number of sightings say in Turkey. But they need not agree, and certainly not ipso facto, about what they have seen in Turkey; which is to say that even if they have seen the same sort of thing, one of them or both might not «get» it.

The point is reminiscent of our description of Horace's point concerning the lack of normative yield in a poem. *That* you have read a poem does not mean that you get it.<sup>5</sup> That you *believe* you have seen your neighbor standing by his wife's corpse in a trunk does not mean that



you know what the protocol description «The salesman, sweating heavily, stand[ing] over a large, square trunk in the center of the room... stoutly bound by the heavy rope we previously saw him bring into the apartment» means. It is also in this sense that the meaning of a poem is not always what you believe is the case about the

poem. Grace Kelly believes meaning is not automatically given by acquaintance; that acquaintance is expressed in uncontroversial protocol descriptions; and she might even believe that acquaintance is not prior to, or more primary than, description.

## SHOULD YOU GET CLOSE?

**E**ven if we grant that people read books, and look at pictures, and go to Turkey in matter-of-course ways, we might want to ask whether they should. This kind of question makes perfect sense relative to many other activities where closeness seems to be involved, such as when we ask whether somebody should keep seeing somebody else, or whether somebody should keep spying on somebody else, or whether somebody should keep watching movies all night. However, reading books, looking at pictures, and listening to music are commonly thought to be inherently good; by this we mean not necessarily that the effects of doing these things are good, but that closeness to books, pictures and music is always rewarding in some way.

Rewarding, however, in what sense? Suppose someone holds a number of very simple, and largely true, assumptions about language, truth and intention, such as that we usually say what we mean and mean what we say, and say true things, and imagine others to be like us in this respect. Suppose also that that person feels no need for a theory of fiction, or pictorial representation, or poetic language (only a very small minority of people feels such needs; for most people, the usual assumptions about truth, intention, and other people are across-the-board and satisfactory.) Be that as it may, that person's reaction to a novel, a film, a poem, or even a painting, might be similar to Jimmy Stewart's: there is «pretty private stuff going on out there.»

Once we describe art in this way the should-question becomes very natural. We adopt a rear-window position and might ask ourselves whether there is anything wrong about such a position. Instruction in art appears in this respect to circumvent most questions dealing with such a position; it often is an evasion of the matter of closeness in art. Despite that, it always entails moral positions about rear-window positions. In our example, the rear-window position is very similar to the position of a spy; thus it is to be expected that the sorts of questions that are asked about spying would find their equivalent in art. 'Should you read novels?' becomes similar to 'should you want to know about other people's lives?' or 'should you want to know their thoughts?' There clearly is a connection between a world where most answers to should-questions are 'yes' and a world where the reading of novels is encouraged.

But there is a second sense of the should-question that is not necessarily an ethical one, or at least that is less evidently so. This is the sense in which one might ask if one should spend one's time examining very tiny details of a novel, a poem or a film. The word 'reading', to mention just one case, seems to have at least two different meanings. Outside contexts of instruction one does not usually refer to one's opinions of a book as readings. Only within such uncommon contexts is there an intimation of technical matters, whose aggregate you call reading in an uncommon sense. Such uncommon sense is puzzling to

the vast majority of readers. Only in contexts of instruction reading is an epistemic matter; in all other contexts, it is a matter of opinion.

It is not to be excluded that an epistemic understanding of reading might entail an epistemic understanding of closeness. For most readers you are close to the books you read in the trivial sense that when you are in Turkey you are close

to Turkey; so close indeed that you wouldn't dream of using the word 'close' (this is the sense in which it wouldn't make sense to say that you are close to yourself.) For the uncommon reader, however, there is the innuendo, if not always the theory, that closeness is not trivial, and perhaps also that it carries important benefits, cognitive and not, unavailable to the common reader.

## CLOSENESS AND IMPORTANCE

Freud remarks that babies want to keep the important things close to them. He calls it «the function of judgment.» «Expressed in the language of the oldest... instinctual impulses», he adds, judgments have the form «I should like to take this into myself and to keep that out.» (Sigmund Freud. 1925. «Die Verneinung». J. Strachey trans. «Negation». *Standard Edition*. 19:235-239, 237). Freud seems to be emphasizing a connection between closeness and importance, or, rather, suggesting that such a connection is natural or, as he puts it, «instinctual.» Even if we might dispute his idea of a language of the instincts, there is an obvious parallel between what he otherwise calls «introjection» and many common grown-up practices. Take people, and people who are important to us; it is common to want them at close distance. It is also common to pay close attention to them. An important part of the vocabulary for people's intentions, emotions, thoughts and plans was perhaps developed in relation to people who were important to those who developed it; another important part of that vocabulary was developed in relation to novels, plays, films and poems, through paying attention to the goings-about of important nonexistent people. Nonexistence is here not a predicate, or at least not a predicate that may detract from importance and, pace Russell, from acquaintance.

It is therefore not surprising that there is a connection between having technical vocabularies capable of the finest distinctions (syllepsis

and zeugma; implying and assuming; showing and alluding; reading and interpreting; absorption and introspection, imagination and *productive* imagination) and having places where those vocabularies were developed at some leisure. Those places are places where closeness seems to share quarters with importance; and where technical developments are seen as a consequence of that prolonged cohabitation.

The idea however won't do, and for a number of reasons. Anecdotal evidence appears to suggest that technical exploits can flourish, and do flourish, in contexts of instruction, regardless of any considerations of admiration and importance. A certain view of technique indeed suggests that it is best developed independent from any such considerations. Many a proverbial undergraduate has complained that the study of art, and the enforced closeness to art, has done much to extinguish whatever interest they might have had for it (it is perhaps also telling that graduate students no longer complain about these things.) Conversely, my interest and admiration for something or someone might not express itself into new ways of describing my objects of interest, let alone in any need for distinctions any finer than the familiar distinctions of the commoner ways of speaking.

Finally, and for Horatian reasons, there are cases where importance is characteristically expressed by what one could call modes of distance. These include not just the case of poems

that are best seen from afar, and also not just the case of people with whom we cannot both live with and without, but the many Cordelian cases where one cannot heave heart into mouth. There is thus the distinct possibility that, whereas the

technical emphasis on closeness has allowed for the present rear-window position in which we generally find ourselves in relation to art, we are still, as Grace Kelly suspected all along, not much on rear window ethics.

## NOTES

- 1 All quotes from *Rear Window* in this essay refer to the [final draft](#) of the script (1953), by John Michael Hayes, based on a story by Cornell Woolrich. Alfred Hitchcock (dir.) *Rear Window*. Paramount Pictures. 1954.
- 2 The classic model for this is Ludwig Wittgenstein's so-called private language argument, in the *Philosophical Investigations*, which one may see as a very critical description of 'being close to.'
- 3 See Franco Moretti, *Distant Reading* (London: Verso, 2013), for the tag; and his *Graphs, Maps, Trees* (London: Verso, 2007) and *Macroanalysis* (London: Verso, 2013) for attempted arguments. «Against close reading» has been used by Peter Rabinowitz, Roland Greene, and others.
- 4 The larger issue here is what John McDowell calls the «need to acknowledge that our rationality enters into the possibility of describing ourselves as accepting what our senses give us.» *Having the World in View*. (Cambridge: Harvard UP, 2009). 144.
- 5 Saint Augustine discusses the converse case in a similar spirit: the case of somebody who would «get» a text (i.e. the Bible) without having read it, and thus would have no need for it. See *On Christian Teaching [De doctrina christiana]* R.P.H. Green trans. (Oxford: Oxford UP, 1999) I. 39.

# 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> 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)<sup>4</sup>:

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

**S**urgem 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 descrição<sup>5</sup>.

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.<sup>6</sup> *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?

**M**esmo 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. Índícios 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.

**PETERSON:**  
**POEM / POEMA**



# POEM

Katie Peterson

Deep Springs College

I

I didn't get a tattoo, join a cult, or divorce a starter husband. I went to Harvard University and wrote a dissertation on Emily Dickinson. At some point my mother flew from California to Boston to make sure I wasn't wasting into scholarship. I took her to Dickinson's house, which she smoked through on the sly, alternating her ash with questions to the tour guide: «Did Emily Dickinson have friends in high school?» In the driveway to the Homestead, with the American directness of one who wishes for the bottom line, she asked, «Kate,» taking a drag, «what did she really do with her life?» Later that night, I arranged a party for her in the suite of rooms occupied by John F. Kennedy his senior year at Harvard (I was a resident tutor in Winthrop House, JFK's collegiate crib) with some of my friends from the English department. Comfortable, happy, and gorgeous, achieving that occasional foreign glamour a lucky Californian can muster on the opposite American coast simply by being out of place, my mother said to one of my friends, a young woman studying the Renaissance poet Edmund Spenser, «You don't want to be Emily Dickinson, do you?»

After my mother died, my aunt, a high school teacher, took this up, mainly at Christmas and at family weddings. My brother's wedding one particular Christmas made her seize her re-

sponsibility doubly as we both hunched over the smoked fish, «did Emily Dickinson ever try to publish anything?» I explained (again) the extent of the historical evidence for her ambition, the few whip-smart and luminous poems she published in local papers, her correspondence with *Atlantic Monthly* editor Thomas Wentworth Higginson. I mentioned, again, the coy but legible statement in Dickinson's third letter to Higginson, «I smile when you suggest that I delay 'to publish' that being foreign to my thought as firmament to fin» (Emily Dickinson, *Emily Dickinson: Selected Letters*, ed. Thomas Johnson, Cambridge: Belknap, 1958, p. 143 L265, written 7 June 1862). «But wasn't her life a failure?» my aunt said. Exasperated, I fell from moral high ground to mud like a shot bird, protesting, «She's in the Norton Anthology!» «But she never knew it,» my aunt said so quickly I could tell I'd lost before I'd even started, lost before I'd even begin, «she hid her light under a bushel,» and this, a student of Dickinson must literally concede, since she did stack her manuscript books in a trunk at the foot of her bed intentionally away from light and they were not only tied, but tied tightly with string. My aunt delivered the final blow: «She had no audience.»

My words on the staircase for her, and I suppose, for my mother, come years later: the poem

wants a reader, not an audience. The difference between these is neither negotiable nor in the eye of the beholder. What the maker of the poem may want is another question, but the poem wishes to get closer. A reader does not only mean a person with a physical book, any more than an audience only means a group of people seated in a theater, but the poem has, embedded within it, the possibility of encounter that reminds a person that they are, indeed, a person after all, and the poem's desire to get closer holds this and articulates it.

The poem's wish for a reader is the poem's wish for closeness to a person — a wish to bring a person inside of it. The work of «finding an audience» may curate this process — though it may also conceal or hinder it — but it is not the

primary work of the poem, at least any poem I've ever wished to remember. The distinction I choose to make between the desire for a reader and the work of «finding an audience» has less to do with the difference between silent contemplation and vocal performance than it does between an imagination of a private world and the conviction of the importance of a public one. Audientia, the Latin word that gives English its «audience» means «to hear,» and the first meaning listed in the *Oxford English Dictionary*, «hearing; attention to what is spoken,» is followed by another, sterner one: «juridical hearing.» Part of the possibility a poem, and a reader, holds out is that it might be heard without a public hearing. A poem wishes to get closer than public performance of itself even if it agrees to be in public.

## II. POETRY AND CLOSENESS

All that I might venture to say that a poem might say about closeness comes from a native truth about the priorities of a poem's composition and the separate experience of its reception: a poem comes forth, and it encounters, so it must come forth from something towards something else. There are audiences for poetry (in a media-saturated age there are audiences for everything), but the imagined «audience» for the poem still has something to do with a reader, with the individual voice encountering an individual person. It doesn't really matter if the book as we believed we knew it has fled, or finds its way out (though much evidence shows that neither of these are the case, and mathematicians still use chalk in addition to computers). If anything, the Internet has reinforced the way in which poetry compels us to seek it out as poems, rather than as persons, or books, or careers, or movements. A poem is not unlike a frame, like a screen, like a site, and the «reader» I speak of is less a well-dressed woman in a high-ceilinged room at earned leisure than a person on the out-

side looking for something on the inside, that lonely person on the Internet we all pity and are.

We sometimes ascribe our failures to understand poems to the poem, which is only fair, but we mostly articulate our failures to understand poems as a failure of the author, which makes a bit less sense. Poems seem distinctly to fail to bring us close to the author of the poem even as they bring us close to something.

Poems teach us that closeness, more method than goal, leaves less a trace of its presence than a hunger for its recurrence. When Robert Frost imagines a test to determine whether a student can know poetry, it has little to do with fact: «The closeness — everything depends on the closeness with which you come, and you ought to be marked for the closeness, for nothing else. And that will have to be estimated by chance remarks, not by question and answer. It is only by accident that you know someday how near a person has come» (Robert Frost, «Education by Poetry: A Meditative Monologue,» in *The Collected Prose of Robert Frost*, ed. Mark



Richardson, Harvard University Press, 2010, p. 101-11). Facts about a poet provide a certain proximity but they cannot bring us close enough, and in not bringing us close enough, they whet our appetite more than they satisfy it. Tibetan Buddhists have a notion of the «near enemy» to a virtue, and it might be right to say that «proximity» is the near enemy of closeness. We get «proximate» to the author of the poem, but close to the poem. Though Frost gets wrong what a person might understand within the poem, he's right about how that understanding takes place — by approach, rather than arrival — and how you might experience having understood — by the marriage between memory and experience, rather than mere memory of data alone.

Poetic knowledge teaches us that closeness, if it is to feel real within the poem, nearly always feels like an accident — it can be prepared for but not controlled. In human terms, it is like bumping into a stranger on the street. And so, it can school us in all that can be prepared for but not controlled, like technology, love, war, the future. In a poem, we are brought to speech by unfinished business — and a good poem brings us closer to that, leaving it unfinished, the work of the reader.

Strangely, poems often try to accomplish closeness not by being recognizable, or being legible, but by getting farther away. They don't always want to use the traditional channels; they look for intimacy outside of its acknowledged paths. It is a fact universally acknowledged that Emily Dickinson loved talking about death. But less universally acknowledged is that Dickinson used death to make life vivid. In poems in which she dies, Dickinson often makes a last grab:

### III. ORIGIN MYTH II

**T**he person may be an accident as well. None of us asked to be born, and we enter the world as surprised creatures, surprising in turn even

I died for beauty, but was scarce  
Adjusted in the tomb,  
When one who died for truth was lain  
In an adjoining room.  
He questioned softly why I failed?  
«For Beauty,» I replied  
«And I for truth,— the two are one;  
We brethren are,» he said.

And so, as kinsmen, met a night,  
We talked between the rooms,  
Until the moss had reached our lips,  
And covered up our names.

Emily Dickinson #448, *The Poems of Emily Dickinson, Reading Edition*, ed. R.W. Franklin (Cambridge: Belknap Press of the Harvard University Press, 2nd Edition, 1999), p. 207.

The two are close, and they are almost more alive than us, for a moment. And as I will explain in greater detail later, a poem relishes those moments in human experience in which two people, with a sense of the accidental, make each other's unpredicted acquaintance. Here, they do not meet on an ordinary street, or in a front yard, or on public transportation, but they speak in the kind of tone they might use while involved in one of those common endeavors, though the stakes of their conversation are elevated above matters we might recognize as everyday. The poem can become a site for this kind of closeness, and this kind of closeness can show us an essential meaning about closeness — its ability to incite, and imagine new experiences of communication and relation, even from the most ossified social roles.

those who knew we were coming. I have begun to speculate on how «closeness» is at stake for the poem, and what the poem can teach us about



it, but I am (like many poets) easily troubled by statements that make a pretense towards conviction past a single experience or instance. The poem, single-voiced contraption that it is, determined on entering the reader's ear rather than merely being witnessed, keeps insisting on specificity, and insisting on bringing us close to what might educate us through particulars of experience and speech. I have to turn back towards particulars now, in order to enact, rather than describe, how the desire to be close motivates the poem, and how the necessity of getting close determines the path of the reader.

A few years ago, on the eve of a significant birthday, I realized I had been reading, rather compulsively, poems written around the year I was born. I wonder now what I had been after. One speculation lingers: I wished to turn the accident of my birth into something more real, especially since none of the traditional milestones, like marriage or children, had appeared to mark my arrival at the imagined middle of life's progress. Now, it seems an appealing prospect to think of the poems born the year a person is born, that significant but accidental year, as much like persons we might run into on the street, acquaintances given us by circumstances and culture, co-residents in the cultural womb, conceived and born alongside us. Somehow seduced by those poems, I wonder if I wished to remember that initial meeting, and my own birth into language, by intentionally staging it again. At some point, I started running into a poem by choice: «To a Blossoming Pear Tree,» written by the American poet James Wright in 1974.

Before this, I had remembered Ohio-born Wright because of the single poem rather than the book. This might be because his work loves the moment, and loves to try to freeze moments in time while still telling a story: in a sense, he writes narrative poems in order to find the lyric moment inside. Within the single poem, I remember Wright's work for his endings, single

lines and images, threads back in to the labyrinth of the writing, deceptively pithy moments of conviction that at their best tremble a little, feel a little fragile, and find an intimacy with the reader that seems to close a distance:

The wheat leans back toward its own darkness,  
And I lean toward mine

«Beginning»<sup>1</sup>

Suddenly I realize  
That if I stepped out of my body I would break  
Into blossom.

«A Blessing»<sup>2</sup>

The single collection from which these endings come, 1963's *The Branch Will Not Break*, full of image-rich poems about working-class life in pre-World-War-II Martin's Ferry, Ohio, the coal-mining town where Wright was raised by a miner and a laundress, possesses the few poems for which Wright remains well known (mainly among writers) — «Lying in a Hammock at William Duffy's Farm in Pine Island, Minnesota,» which follows a list of images with a sudden last line, «I have wasted my life,» (Wright, 122) and «Autumn Begins in Martin's Ferry, Ohio,» which, at the last, torques its description of a high school football game with a tone from Latin rhetoric: «Therefore, / Their sons grow suicidally beautiful / At the beginning of October, / And gallop terribly against each others' bodies» (Wright, 121). An academic version of a fulfilled American dream, Wright ended up a kind of success story after his GI Bill-funded college education ensured that his prodigy would find opportunity. Possessed of an eidetic memory and a pitch-perfect ear for verse, he wrote in traditional metrics, akin to Thomas Hardy, until he came across the poems of image-driven Pablo Neruda. Intoxicated by the free verse line and the image, breaking with his earlier style, he wrote

*The Branch Will Not Break. The Branch Will Not Break* is, in some sense, a book of endings, false and true epiphanies, comprised of portraits of people who are either locked in or locked out somehow generating poems with conclusions that are either fluorescently closed, or open: «I look about wildly.» («Fear is What Quickens Me», Wright, 123). The book's poems either target childhood or seek a consciousness we might associate with childhood, where persons can become flowers and communicate with wheat. Memory stains the senses; the reader ends the poem stranded somewhere on purpose. Wright has the sensibility of an American drifter but no hunger for a drifter's life — in fact, it seems he's looking for home.

But it wasn't these poems, the ones that have made his reputation, that Wright wrote the year I was born. By 1974, Wright had won the Pulitzer, divorced and married again, and quit drinking, and his poems started to hold their images more roughly, with a voice that interfered more with description, and left less to the imagination. *Two Citizens*, the book Wright published the year before I was born, alternates between nightmare narratives of American existence in familiar Ohio and wandering dreams on European soil told as a traveler, the two kinds different in tone but similar in straightforward, colloquial strategy. The first poem in the volume ends by addressing his academic critics, «Hell, I ain't got nothing / Ah you bastards, / How I hate you,» and the language of the book seems excessive in its directness, like a person trying to feel again by trying to get aggressively closer (Wright, 225). The love poems start to resemble the philippics, brutally romantic:

The trouble with you is  
You think all I want to do  
Is get into bed  
And make love with you

«Love in a Warm Room in Winter», Wright, 229.

I had a pretty good idea  
It was hell.  
What else are you going to get  
when you ain't got nothing?

«Paul», Wright, 237.

Wright himself disavowed the book virulently after he wrote it: «I've never written any book I've detested so much. No matter what anybody thinks about it, I know this book is final. God damn me if I ever write another.»\* Did he sense his own myopia, a closeness gone bad, in his re-encounter with plain American speech?

After the publication of *Two Citizens* (1973), James Wright lost his father, returned to the United States, and got sober. In the year that I was born, 1974, he wrote the poem «To A Blossoming Pear Tree,» which gives his next book (published in 1978) its name. It tells the whole story of an actual accidental meeting on the street and its consequences and frames it as a random encounter converted into an experience with shape. In its story, in its content, the poem comes as close to a poem about closeness as poems can come:

#### TO A BLOSSOMING PEAR TREE

Beautiful natural blossoms,  
Pure delicate body,  
You stand without trembling.  
Little mist of fallen starlight,  
Perfect, beyond my reach,  
How I envy you.  
For if you could only listen,  
I would tell you something,  
Something human.  
An old man  
Appeared to me once  
In the unendurable snow.  
He had a singe of white  
Beard on his face.  
He paused on a street in Minneapolis  
And stroked my face.

Give it to me, he begged.  
 I'll pay you anything.  
 I flinched. Both terrified,  
 We slunk away,  
 Each in his own way dodging  
 The cruel darts of the cold.  
 Beautiful natural blossoms,  
 How could you possibly  
 Worry or bother or care  
 About the ashamed, hopeless  
 Old man? He was so near death  
 He was willing to take  
 Any love he could get,  
 Even at the risk  
 Of some mocking policeman  
 Or some cute young wiseacre  
 Smashing his dentures,  
 Perhaps leading him on  
 To a dark place and there  
 Kicking him in his dead groin  
 Just for the fun of it.  
 Young tree, unburdened  
 By anything but your beautiful natural blossoms  
 And dew, the dark  
 Blood in my body drags me  
 Down with my brother.

Wright, 316

One-on-one encounters, Wright's bread and butter, preoccupy the poet even more in these last years of his work (he died in 1980). It irrationally delights me that this poem was written during the year of my birth (and indeed, the first draft was composed, according to the poet's widow, close to the approximate date of my conception) (The Free Library. S.v. [The love song of James Arlington Wright: an essay and interview with Annie Wright](#), accessed July 19, 2015). I imagine that as I entered the world, «To a Blossoming Pear Tree,» coincident with me in the world's great body, entered the world as well, and so, we came somehow together, as if on a cold night on a street in a city (the day of Wright's birth also happens to be three days be-

fore mine, in the middle of December). These connections needn't be literally true: I believe that the poem and the reader, as a matter of habit, have a closeness that feels much like this one, begun in chance but manifest in intimacy. One attribute of that closeness, one description of its nature, might be the transformation of chance into shape, a seizing of the moment that turns it into something you can actually see and remember. My closeness to the poem possesses some attribute of chance, but it begins in my own invisibility, as surely James Wright had no thought of me.

But the poem cannot stop thinking about me, and by me, I mean, anyone who might listen. It places the cold world of the Midwestern winter inside an imagined springtime in which a tree might listen if it could. And in telling its story, it keeps re-orienting who it's speaking to, as if to find a person who might listen, or a place where listening might begin: the speaker addresses the tree, the speaker tells a story about being addressed by an old man, the speaker addresses the tree again and in doing so addresses not just the old man but all those who might harm him, including the speaker himself. The old man who reaches out to him with a longing that's sexual and desperate, and rather unappealing, but we might rightly identify the speaker's response as resembling «homosexual panic,» a fear of the man's desire that resembles a fear of being attacked (Wikipedia contributors, «[Homosexual Panic](#),» *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, accessed Jul 19, 2015).

And so, the poem also understands distance. «To a Blossoming Pear Tree» begins not by speaking about the encounter with the other person but by talking about a pear tree, one of the most common and hardy American trees, beautiful in springtime, and suddenly, strangely, close to the speaker. This proximity has limits, and they are the limits of language: «For if you could only listen.» The poem's imagination of its reader lies right in this line. The reader can

hear what the tree cannot. The reader is the one who *could* listen, and the «could» is important: there's no guarantee. The poem's privacy goes this deep. The work of the poem has to do with bringing two people face to face, but it cannot be done without the natural intermediary — the blossoming pear tree, whose privacy, because soundless, is the deepest.

A poem like this one stages closeness as unfinished work. It sees closeness as an opening or a route. A poem like this one imagines that it provokes unfinished tasks rather than enforcing established judgments. Looking at the last stanza of this poem, the reader not only observes, but falls into a kind of triangle with Wright's speaker, the old man on the street, and the beautiful deaf (but still addressed) tree. And the affinity that the poem provokes, between poem and person, so tenacious in our minds, that «getting close» that Frost talks about transforms, in the poem, to a nexus of affinity between the poem and a few different persons. The spiritual coordinates of the poem actually become quite confusing. The speaker claims he is *not* like the tree, at first, then *declares* he is not like the man on the street, then finds himself tangled up with both of them, the transcendent and the forlorn, as found as he is lost and vice versa.

A history of poems in the Western tradition about strange encounters with others while traveling might begin with Dante, who, stranded in the middle years of his life, also finds himself stranded in a wood, where he encounters a lion, and then, a guide, Virgil, the great Latin poet of love, who takes him through the underworld, the *Inferno*, celestially navigating him through personal narratives, from perspectives so memorable they've given birth to works of art in every genre for hundreds of years. In the 20th century, American-born British citizen T.S. Eliot converts this story into one about public spaces. Finding himself on a foggy street in London in the middle of the second section of «Little Gidding,» the last poem of his late masterpiece, *Four*

*Quartets*, a book readers love or hate based on whether they use the verb «believe» in earnest (the haters can't), he encounters a figure much like a Virgil «in the uncertain hour before the morning.» Their encounter takes the shape of an emerging closeness:

I was still the same—  
Knowing myself yet being someone other—  
And he a face still forming, yet the words sufficed  
To compel the recognition they preceded.

T.S. Eliot, *Collected Poems: 1909-1962* (New York: Harcourt Brace, 1963), p. 203.

This encounter doesn't pretend a complete intimacy. They are «too strange to each other for misunderstanding,» able to converse only because of the moment they have been given. Wright's old man holds out no Virgilian wisdom in speech, but occupies a similar place with his body, which presents a darker challenge: how not to reject, or do violence to what is unknown, or threatening, or needy. In a poem, words can sometimes suffice to compel a recognition past the usual channels, available as (uncertain) hope rather than (obvious) presence. Closeness doesn't simply trigger recognition of what one already is, but what one might become. Closeness — between two persons on a street, or between reader and poem — doesn't indicate a goal met, but the possibility of a recognition compelled into being, a moment when pre-existing coordinates are re-negotiated by another voice, and a reality coming into focus in the present.

## IV CLOSENESS NOW

We seem to be having a particular crisis in the American community about how close we get to each other in public spaces. Protests and riots have placed more people into physical proximity to each other in Ferguson, and Baltimore, and Oakland, than in the several preceding it; these demonstrations have been inspired by a seemingly endless series of individual encounters between armed police officers and African American citizens that have resulted in African American citizens getting shot.

I looked for poems written in the last few years about people encountering each other «on the street,» or really, in any public place. Most of the poems I found — indeed, all of the poems I found — were by women, or people of color, or immigrants. Boston gay poet Jill McDonough's «Accident, Mass Ave,» tells the story of a lost temper after a minor car crash (Jill McDonough, «[Accident, Mass Ave](#),» accessed July 19, 2015). African American poet Jericho Brown's poems about cruising in his first two books never fail to put people face to face (Jericho Brown, *Please* (New Issues, 2008); and Jericho Brown, *The New Testament* (Copper Canyon, 2014).

I do not believe white men never accidentally meet up on streets, but it's striking to me that it's those who feel undefended who are writing the memorable poems of such encounters. And I also suspect that all of us run into strangers far less often than we used to as the world of cyberspace has contracted our earthly experiences a bit (would James Wright have just bought his bus ticket online in 2015 or given up trying?) For those who feel powerless, the encounter on the street exposes the vulnerability of a private world, since it comes with the possibility of violence, just as it does for the old man in «To A Blossoming Pear Tree,» whom the speaker of the poem knows could be assaulted because he can himself imagine assaulting him. I am beginning to suspect that in a good poem, poetry con-

stitutes an invasion *by* privacy, not an invasion *of* privacy. It allows an actual person to intrude upon a stereotype. It converts proximity between persons into a real closeness full of potential energy, both showing us the limits of what we can understand *and* proposing that we work on that, but less like a commandment than like a dare. So poetry says: closeness is full of potential energy, and closeness is like a contained explosion, a punch frozen at the last moment.

Blackness, for Americans, may be the site where we haven't yet learned to be as T.S. Eliot's speaker and his updated London-street Virgil were, «too strange to each other for misunderstanding.» We haven't let ourselves get close enough to know that we don't yet know what we're talking about. In 2014, the African American poet Claudia Rankine published a book titled *Citizen: An American Lyric*, which happens to be written mostly in prose. The book's first sections, in a close 2nd person, tenaciously document the daily denials of humanity dealt by white people to people who aren't, like a friend confusing the speaker's name with the name of her black housekeeper. The poem sounds like a regular person talking to oneself: «What did he just say? Did she really say that? Did I hear what I think I heard? Did that just come out of my mouth, his mouth, your mouth?» (Claudia Rankine, *Citizen*, Graywolf, 2014, p. 9). Unlike James Wright's lofty first-person apostrophe, Rankine's more conversational closeness, a deceptively easy back and forth, plays with the imagined ease of fitting yourself into her «you.» The book's paragraphs are often short, telling the story of microaggressions by shrinking the scale of what's heard, though reducing the scale of what's seen. In one anecdote, the speaker, presumably an African American woman, goes to see a new therapist who specializes in trauma only to be mistaken for an intruder and chased by the therapist's dog. It does not feel like a



«poem,» except for the way in which it brings the reader so close, closer, probably, than many white readers have been willing to get, not just to how it feels to be an intruder when you're looking for a therapist, but how it feels to be the therapist.

Rankine's book (which is in its fourth printing already) has spoken to people because of its prescience — the cover is a photo of a black hood, and *Citizen* includes a page to memorialize African American men shot by cops, which grows with each new printing. But I suspect Rankine's book has actually spoken to so many because its method is one of closeness. Poetry will do just about anything to find closeness, and *Citizen* simply uses prose, and, in its last sections, the equivalent of the voiceover for movie scripts, to do so. Said Rankine to an interviewer in 2015, «It is a book of poems because I am a poet.» Her readers have not questioned her. There has been little debate, even in the poetry world, about whether the book qualifies itself as being a book of «poems.» The closeness generated by the book eclipses this. Rankine, as a poet, requires closeness to be embodied, rather than simply imagined. Finally, that closeness itself requires bodies for its enactment and performance — an imagination not just of what you get close to but what you get close with.

In one of the last poems of *Citizen*, Rankine imagines a public space — a train car — where

she has found herself in a kind of dreamlike vision. She watches a man, likely a black man, who no one will sit next to:

The man doesn't acknowledge you as you sit down because the man knows more about the unoccupied seat than you do. For him, you imagine, it is more like breath than wonder; he has had to think about it so much you wouldn't call it thought

When another passenger leaves his seat and the standing woman sits, you glance over at the man. He is gazing out the window into what looks like darkness.

You sit next to the man on the train, bus, in the plane, waiting room, anywhere he could be forsaken. You put your body there in proximity to, adjacent to, alongside, within.

You don't speak unless you are spoken to and your body speaks to the space you fill and you keep trying to fill it except the space belongs to the body of the man next to you, not to you.

Rankine, 131-133.

Closeness mandates that you do anything that feels human in language to find this moment in which these imaginations are possible (even write in prose). Anything, says the poem of the 21st century, will I do, to find this unfinished work.

## NOTES

1 James Wright, *Above the River: The Complete Poems* (New York: Farrar Straus and Giroux and the University Press of New England, 1990), p. 135.

2 Wright, 143.

3 James Wright, [interview by Peter A. Stitt, \*The Paris Review\* no. 62](#), Summer 1975, Retrieved Jul 19 2015.

# POEMA

Katie Peterson

Deep Springs College

I

Não fiz uma tatuagem, não me juntei a uma seita ou acabei com um casamento irreflectido. Fui para a Universidade de Harvard e escrevi uma tese sobre Emily Dickinson. A dada altura a minha mãe voou da Califórnia para Boston para se certificar de que eu não estava a desperdiçar-me numa bolsa académica. Levei-a a uma visita à casa de Dickinson, em que ela fumou às escondidas, alternando o sacudir da cinza com perguntas à guia: «A Emily Dickinson tinha amigos no liceu?» No acesso à residência, com a assertividade americana de quem quer chegar ao fundo das questões, perguntou, inalando uma baforada: «Kate, o que é que ela fez mesmo da vida dela?» Mais tarde nessa noite, organizei uma festa para ela no apartamento que fora do John F. Kennedy no seu último ano em Harvard (eu era orientadora residente na Winthrop House, o aposento universitário de JFK), com algumas pessoas amigas do Departamento de Literatura Inglesa. Descontraída, feliz e deslumbrante, atingindo aquele charme estrangeiro que uma californiana sortuda pode por vezes convocar na costa americana oposta simplesmente por estar deslocada, a minha mãe disse a uma das minhas amigas, uma jovem que estudava o poeta renascentista Edmund Spenser: «Tu não queres ser a Emily Dickinson, pois não?»

Depois de a minha mãe morrer, a minha tia, uma professora de liceu, assumiu o papel, sobretudo no Natal e em casamentos de família. O Natal em que o meu irmão se casou fê-la assumir duplamente a responsabilidade enquanto nos debruçávamos sobre peixe fumado: «A Emily Dickinson alguma vez publicou alguma coisa?» Expliquei (outra vez) toda a dimensão das evidências históricas sobre a ambição dela, os poucos poemas sagazes e luminosos que publicou em jornais regionais, a correspondência com o director da *Atlantic*, Thomas Wentworth Higginson. Mencionei, novamente, a acanhada mas perceptível declaração na terceira carta de Dickinson para Higginson: «Sorriu quando me sugere que eu adio «publicar» por isso ser estranho ao meu pensamento como o firmamento para a barbatana.» (Emily Dickinson, *Emily Dickinson: Selected Letters*, ed. Thomas Johnson, Cambridge: Belknap Press of the Harvard University Press, 1958, p. 143. L265, escrita a 7 de Junho de 1862). «Mas a vida dela não foi um fracasso?», perguntou a minha tia. Exasperada, resvanei da superioridade moral para a lama como um tordo caído, protestando: «Ela está na antologia da Norton!» «Mas ela nunca soube», disse a minha tia tão depressa que percebi logo que já tinha sido derrotada ainda antes de começar, derrotada antes

sequer de ter tentado, «nunca deu a ver o seu valor», e isto uma estudiosa de Dickinson deve conceder literalmente, visto que ela guardou os manuscritos numa arca aos pés da cama intencionalmente *longe da luz*; e não estavam apenas atados, mas muito apertados com fio. A minha tia deu o golpe de misericórdia: «Ela não teve audiência.»

As minhas palavras de fundo de escada para ela, e suponho, para a minha mãe, chegam anos depois: o poema quer um leitor, não uma audiência. A diferença entre estes não é negociável nem está no olhar de quem vê. O que o criador do poema possa querer é outra questão, mas o poema deseja aproximar-se. Um leitor não significa apenas uma pessoa com um livro enquanto objecto físico, tal como uma audiência não significa apenas um grupo de pessoas sentadas num teatro, mas um poema tem, embutida nele, a possibilidade de encontro que relembra uma pessoa de que ela é, de facto, uma pessoa apesar de tudo, e o desejo do poema de se aproximar contém e articula isto.

O desejo do poema por um leitor é o desejo do poema de proximidade com uma pessoa

— um desejo de trazer uma pessoa para dentro dele. O trabalho de «encontrar uma audiência» pode organizar este processo — apesar de também o poder esconder ou atrasar — mas não é o trabalho prioritário do poema, pelo menos de nenhum poema de que eu alguma vez me tenha querido lembrar. A distinção que escolho estabelecer entre o desejo por um leitor e o trabalho de «encontrar uma audiência» tem menos a ver com a diferença entre contemplação silenciosa e performance vocal do que com a diferença entre a imaginação de um mundo privado e a convicção da importância de um mundo público. *Audientia*, o verbo latino na origem da palavra inglesa «audience» significa «ouvir», e o primeiro significado registado no Oxford English Dictionary, «audição; atenção ao que é dito», é seguido por outro significado, mais austero: «audição jurídica». Parte da possibilidade que um poema, e um leitor, detém é a de que pode ser ouvido sem uma audiência pública. Um poema deseja aproximar-se mais do que a performance pública de si próprio mesmo se concorda que seja em público.

## II. POESIA E PROXIMIDADE

Tudo o que me aventurasse a dizer sobre o que um poema pode dizer sobre proximidade vem de uma verdade inata sobre as prioridades da composição de um poema e a experiência desvinculada da sua recepção: um poema avança, e encontra, por isso deve *vir* de alguma coisa em *direcção* a outra coisa qualquer. Há audiência para a poesia (numa época saturada pelos média há audiência para tudo), mas a audiência «imaginada» para o poema ainda tem alguma coisa a ver com um leitor, com a voz individual a encontrar a pessoa individual. Na verdade não interessa se o livro como o conhecíamos zarpou, ou se se encontra no seu fim (apesar de muitas provas mostrarem que não se dá nenhum destes casos,

e de os matemáticos ainda usarem giz para além dos computadores). Dir-se-ia até que a Internet reforçou a maneira como a poesia nos estimula a procurá-la enquanto poema, em vez de enquanto pessoas, livros, carreiras ou movimentos. Um poema não é diferente de uma moldura, como um ecrã, como um local, e o «leitor» de que falo não é tanto uma mulher bem-vestida numa divisão de pé-direito alto no seu descanso merecido como é uma pessoa lá fora à procura de algo lá dentro, aquela pessoa solitária na Internet que todos deploramos e somos.

Às vezes atribuímos as nossas dificuldades em compreender um poema ao poema, o que é apenas justo, mas maioritariamente associamos

os nossos falhanços em compreender poemas a um falhanço do autor, o que faz um bocadinho menos sentido. Os poemas parecem falhar distintamente em levar-nos para próximo do autor do poema mesmo enquanto nos aproximam de qualquer coisa.

Os poemas ensinam-nos que a proximidade, mais método do que objectivo, deixa menos marcas da sua presença do que gana pela sua recorrência. Quando Robert Frost imagina um teste para saber se um aluno pode conhecer poesia, tem pouco a ver com factos: «A proximidade — tudo depende da proximidade que se atinge e deveríamos ser avaliados pela proximidade, nada mais. E isso terá de ser calculado por comentários ocasionais, não por perguntas e respostas. Só acidentalmente é que um dia se sabe o quão perto chegou uma pessoa.» (Robert Frost, «Education by Poetry: A Meditative Monologue», em *The Collected Prose of Robert Frost*, ed. Mark Richardson, Cambridge: Harvard University Press, 2010, p. 101-111). Factos sobre um poeta proporcionam uma certa familiaridade mas não nos aproximam o suficiente, e ao não nos aproximarem o suficiente, aguçam mais do que saciam o nosso apetite. Os budistas tibetanos possuem o conceito de «inimigo íntimo» de uma virtude, e parece correcto dizermos que a «familiaridade» é o inimigo íntimo da proximidade. Ganhamos «familiaridade» com o autor do poema, mas aproximamo-nos do poema. Apesar de Frost errar *aquilo* que uma pessoa pode entender dentro de um poema, ele tem razão sobre *como* ocorre esse entendimento — por aproximação, não por chegada — e sobre *como* podemos experienciar esse entendimento — pelo casamento entre memória e experiência, em vez de mera memória só de dados.

O conhecimento poético ensina-nos que a proximidade, se é para a sentirmos real dentro do poema, parece quase sempre um acidente — pode preparar-se mas não controlar. Em termos humanos, é como darmos um encontrão a um estranho na rua. E assim, pode ensinar-nos sobre

tudo aquilo para que nos podemos preparar mas não controlar, como a tecnologia, o amor, a guerra, o futuro. Num poema, somos trazidos ao discurso por assuntos não resolvidos — e um poema bom aproxima-nos disso, deixando-o inacabado, o trabalho do leitor.

Estranhamente, os poemas tentam muitas vezes conseguir proximidade não por serem reconhecíveis, ou legíveis, mas por se afastarem. Não querem usar sempre os canais tradicionais; procuram intimidade fora dos seus caminhos conhecidos. É um dado universalmente reconhecido que Emily Dickinson adorava falar sobre a morte. Mas menos universalmente reconhecido é que Dickinson usava a morte para tornar a vida radiosa. Nos poemas em que morre, Dickinson faz muitas vezes um último esforço:

Morri pela Beleza — mas mal estava  
Ajustada no Túmulo  
Um Outro que morreu pela Verdade,  
E jazia no Quarto adjacente —  
Me disse docemente «Porque morrera eu?»  
«Pela Beleza», respondi —  
«Pela Verdade — eu — que Ambas O Mesmo são —»  
Disse Ele «Então somos Irmãos» —

E tal como Parentes se encontram numa Noite —  
Assim falámos de Quarto para Quarto —  
Até que o Musgo nos chegou aos lábios —  
Cobrindo — os nossos nomes —

Emily Dickinson #448, *The Poems of Emily Dickinson*,  
*Reading Edition*, ed. R. W. Franklin (Cambridge:  
Belknap Press of the Harvard University Press, 2nd  
Edition, 1999), p. 207. (Tradução de Ana Luísa Amaral:  
*Cem Poemas*. Relógio D'Água: Lisboa, 2010. [N. T.]

Os dois estão próximos, e estão quase mais vivo do que nós, por instantes. E como explicarei em maior detalhe mais à frente, um poema exulta naqueles momentos da experiência humana nos quais duas pessoas, com uma ideia do acidental, conhecem-se de forma imprevista. Aqui não se conhecem numa rua normal, no pátio da frente

ou num transporte público, mas falam no tipo de tom que poderiam usar se estivessem numa daquelas empresas comuns, apesar de aquilo que está em causa na sua conversa se elevar acima de assuntos que poderíamos reconhecer como quotidianos. O poema pode tornar-se um local para

este tipo de proximidade, e este tipo de proximidade pode mostrar-nos um significado essencial acerca de proximidade — a sua habilidade para incitar e imaginar experiências de comunicação e relação novas, mesmo dos papéis sociais mais fossilizados.

### III. O MITO DA ORIGEM II

**A** pessoa também pode ser um acidente. Nenhum de nós pediu para nascer e entramos no mundo como criaturas surpresas, surpreendendo por sua vez até quem já sabia que estávamos a chegar. Comecei por especular sobre como a «proximidade» está em causa para o poema, e o que o poema pode ensinar-nos sobre ela, mas perturbam-me (como a muitos poetas) as afirmações com inclinação para a certeza depois de uma única experiência ou momento. O poema, maquina uni-vocal que é, determinado a entrar no ouvido do leitor em vez de ser meramente testemunhado, continua a insistir na especificidade e a insistir em aproximar-nos daquilo que nos pode ensinar através dos particulares da experiência e do discurso. Tenho de voltar aos particulares agora, de forma a encenar, em vez de descrever, como o desejo de estar próximo motiva o poema e como a necessidade de nos aproximarmos determina o caminho do leitor.

Há uns anos, na véspera de um aniversário marcante, apercebi-me de que andava a ler, de maneira compulsiva, poemas escritos por volta do ano em que eu nasci. Questiono-me agora sobre o que procurava. Uma especulação persiste: desejava tornar o acidente do meu nascimento nalguma coisa mais real, especialmente porque nenhum dos marcos tradicionais, como o casamento ou os filhos, tinha aparecido para assinalar a minha chegada à imaginária meia-idade do progresso na vida. Agora parece uma perspectiva tentadora pensar nos poemas nascidos no ano em que uma pessoa nasceu, esse ano marcante embora accidental, como pessoas que pudéssemos encontrar na

rua, conhecidos que nos foram oferecidos pelas circunstâncias e pela cultura, companheiros de casa no ventre cultural, concebidos e nascidos connosco. De alguma maneira seduzida por esses poemas, questiono-me sobre se desejava lembrar-me daquele encontro inicial, e do meu próprio nascimento para a linguagem, ao encená-lo intencionalmente outra vez. A dada altura, comecei a escolher dar com um poema: «A Uma Pereira em Flor» [«To a Blossoming Pear Tree»], escrito em 1974 pelo poeta americano James Wright.

Antes disto, lembrara-me de Wright, nascido no Ohio, por causa do poema particular e não do livro. Pode ser porque o seu trabalho ama o momento, e ama tentar congelar momentos no tempo sem deixar de contar uma história; num certo sentido, escreve poemas narrativos para poder encontrar lá dentro o momento lírico. Dentro do poema particular, lembro-me do trabalho de Wright pelos seus finais, versos isolados e imagens, fios que conduzem de volta ao labirinto da escrita, momentos de convicção ilusoriamente vigorosos que no seu melhor tremem um pouco, mostram-se um pouco frágeis e descobrem uma intimidade com o leitor que parece diminuir uma distância:

Aquele trigo reclinava-se de volta à sua própria  
escuridão,

E eu inclino-me para a minha

«Princípio» [«Beginning»], James Wright, *Above the River: The Complete Poems* (Nova Iorque: Farrar Strauss and Giroux and the University Press of New England, 1990), p. 135. Tradução minha [N. de T.]

De repente percebo  
Que se saísse de dentro do meu corpo me romperia  
A florir.

«Uma Bênção» [«A Blessing»] Wright,  
143. Tradução minha [N. de T.]

A colectânea de onde são retirados estes finais, *The Branch Will Not Break*, de 1963, cheia de poemas ricos em imagens sobre a vida da classe operária antes da Segunda Guerra Mundial em Martin's Ferry, no Ohio, a cidade das minas de carvão onde Wright foi criado por um mineiro e uma lavadeira, possui os poucos poemas pelos quais Wright permanece conhecido (sobretudo entre escritores) — «Lying in a Hammock at William Duffy's Farm in Pine Island, Minnesota», que segue uma lista de imagens com um verso final repentino, «Desperdiçei a minha vida» [«I have wasted my life»] (Wright, 122. Tradução minha [N. de T.]), e «Autumn Begins in Martin's Ferry Ohio», que, no final, torce a descrição de um jogo de futebol americano no liceu com um tom de retórica latina: «Portanto, / Os filhos deles cresceriam suicidamente belos / No início de Outubro, / E galopam terrivelmente contra os corpos uns dos outros» [«Therefore, / Their sons grow suicidally beautiful / At the beginning of October, / And gallop terribly against each others' bodies»] (Wright, 121. Tradução minha [N. de T.]). A versão académica de um sonho americano materializado, Wright tornou-se uma história de sucesso depois de a sua educação universitária financiada pela reforma de ex-combatente ter assegurado que o seu talento encontraria oportunidades. Possuindo uma memória eidética e ouvido absoluto para a poesia, escreveu usando métrica tradicional, semelhante a Thomas Hardy, até que se cruzou com os poemas de um Pablo Neruda guiado pelas imagens. Inebriado pelo verso livre e pela imagem, cortando com o seu estilo inicial escreveu *The Branch Will Not Break*. *The Branch Will Not Break* é, num certo sentido, um livro de finais, epifanias falsas e verdadeiras, composto por retratos de pessoas que estão de algum modo ou impedidas de sair ou impedidas de entrar, dando

origem a poemas com finais que são ou fechados cintilantemente, ou abertos: «Olho freneticamente à volta» [«I look about wildly»] («Fear is What Quickens Me», Wright, 123. Tradução minha [N. de T.]). Os poemas do livro ou apontam à infância ou procuram uma consciência que possamos associar à infância, onde as pessoas podem tornar-se flores e comunicar com o trigo. A memória mancha os sentidos; o leitor acaba o poema encalhado algures de propósito. Wright tem a sensibilidade de um vagabundo americano mas sem a fome pela vida de vagabundo — na realidade, parece que ele está à procura de casa.

Mas não foram estes poemas, os que fizeram a sua reputação, que Wright escreveu no ano em que eu nasci. Em 1974, Wright ganhou o Pulitzer, divorciou-se, casou outra vez, deixou de beber e os seus poemas começaram a sustentar as suas imagens mais rudemente, com uma voz que interferia mais com a descrição e deixava menos à imaginação. *Two Citizens*, o livro que Wright publicou no ano antes de eu nascer, alterna narrativas mortificantes da existência americana no Ohio familiar com sonhos deambulantes em solo europeu contados enquanto viajante, os dois tipos diferentes no tom mas semelhantes na estratégia franca e coloquial. O primeiro poema do livro acaba dirigindo-se aos seus críticos académicos, «Porra, não tenho nada / Oh seus cabrões, / Como vos odeio» [«Hell, I ain't got nothing / Ah you bastards, / How I hate you»] e a linguagem do livro parece excessiva na sua franqueza, como uma pessoa a tentar sentir outra vez tentando aproximar-se agressivamente (Wright, 225. Tradução minha [N. de T.]). Os poemas de amor começam a assemelhar-se a filípicas, brutalmente românticos:

O teu problema é  
Que pensas que tudo o que eu quero  
É meter-me na cama  
E fazer amor contigo.

«Amor Num Quarto Quente no Inverno»  
[«Love in a Warm Room in Winter»] Wright,  
229. Tradução minha [N. de T.]



Tinha bem a noção  
De que era o inferno.  
O que mais vais ganhar  
quando não tens nada?

«Paul» Wright, 237. Tradução minha [N. de T.]

O próprio Wright repudiou violentamente o livro depois de o escrever: «Nunca escrevi nenhum livro que deteste muito. Independentemente do que possam pensar sobre ele, sei que este livro é conclusivo. Deus me perdoe se alguma vez escrever outro.»<sup>1</sup> Terá ele sentido a sua própria miopia, uma proximidade azedada, no seu reencontro com o discurso americano simples?

Depois de publicar *Two Citizens* (1973), James Wright perdeu o pai, regressou aos Estados Unidos e ficou sóbrio. No ano em que eu nasci, 1974, escreveu o poema «A Uma Pereira em Flor», que dá título ao seu livro seguinte (publicado em 1978). Conta a história completa de um verdadeiro encontro accidental na rua e as suas consequências e retrata-o como um encontro ocasional convertido numa experiência com forma:

#### A UMA PEREIRA EM FLOR

Belas flores naturaisCorpo puro delicado  
Manténs-te sem tremer.  
Pequena névoa de luz estelar caída  
Perfeita, para além do meu alcance  
Como te invejo.  
Pois se pudesses ao menos ouvir  
Dir-te-ia alguma coisa,  
Alguma coisa humana.  
Um velho  
Apareceu-me uma vez  
Na intolerável neve.  
Tinha uma chamuscadela de branca  
Barba no seu rosto.  
Demorou-se numa rua de Mineápolis  
E acariciou o meu rosto.  
Dá-mo, implorou ele.  
Pago-te o que quiseres.  
Vacilei. Ambos aterrorizados

Esgueirámo-nos,  
Cada um no seu caminho a esquivar-se  
Aos cruéis jactos do frio.  
Belas flores naturais  
Como poderiam  
Afligir-se ou inquietar-se ou preocupar-se  
Com o envergonhado, desesperado  
Velho? Estava tão próximo da morte  
Que estava disposto a levar  
Qualquer amor que lhe calhasse  
Mesmo correndo o risco  
De algum polícia gozão  
Ou algum miúdo pedante  
Lhe esmagar a dentadura  
Conduzindo-o talvez  
A um sítio escuro e aí  
Pontapeá-lo na sua virilha morta  
Só para se divertir.  
Jovem árvore, sem peso  
Algum para além das tuas belas flores naturais  
E orvalho, escuro  
Sangue no meu corpo arrasta-me  
Para baixo com o meu irmão.

Wright, 316. Tradução minha [N. de T.]

Encontros cara-a-cara, o ganha-pão de Wright, preocupam ainda mais o poeta nestes últimos anos de trabalho (morreu em 1980). Delicia-me irracionalmente que este poema tenha sido escrito no ano do meu nascimento (e que de facto a primeira versão tenha sido composta, de acordo com a viúva do poeta, perto da data da minha concepção). (The Free Library, «[The Love Song of James Arlington Wright: an essay and interview with Annie Wright](#)», consultada a 19 de Julho de 2015). Imagino que à medida que eu entrava no mundo, «A Uma Pereira em Flor», coincidindo comigo nesse grande corpo do mundo, também entrava no mundo e assim juntámo-nos de alguma maneira, como se numa noite fria na rua de uma cidade (também acontece que o dia do nascimento de Wright é três dias antes do meu, a meio de Dezembro). Estas ligações não precisam de ser verdadeiras literalmente: acredito que o

poema e o leitor, por uma questão de hábito, têm uma proximidade que se parece muito com esta, iniciada por acaso mas manifesta na intimidade. Uma característica dessa proximidade, uma descrição da sua natureza, pode ser a transformação do acaso em forma, uma captura do momento que a torna numa coisa que podemos realmente ver e lembrar. A minha proximidade com o poema possui uma característica de acaso, mas começa na minha própria invisibilidade, uma vez que James Wright não tinha certamente nenhuma ideia de mim.

Mas o poema não consegue deixar de pensar em mim, e por mim quero dizer qualquer pessoa que possa ouvir. Coloca o mundo frio do Inverno do Midwest dentro de um tempo primaveril imaginado no qual uma árvore podia ouvir se fosse capaz. E ao contar a sua história, continua a reorientar aquele para quem está a falar, como se à procura de uma pessoa que possa ouvir, ou de um sítio onde a audição possa começar — o narrador dirige-se à árvore, o narrador conta uma história sobre ser abordado por um velho, o narrador volta a dirigir-se à árvore e ao fazê-lo dirige-se não só ao velho mas a todos os que lhe possam fazer mal, incluindo o próprio narrador. O velho dirige-se a ele com um anseio sexual e desesperado, e muito pouco atraente, mas podemos reconhecer a resposta do narrador como assemelhando-se a «pânico homossexual», um receio do desejo do homem que se assemelha a um receio de ser atacado.

E, portanto, o poema também entende a distância. «A Uma Pereira em Flor» começa não a falar sobre o encontro com a outra pessoa mas a falar de uma pereira, uma das árvores americanas mais comuns e robustas, maravilhosa na Primavera, e, de repente, estranhamente, perto do narrador. Esta proximidade tem limites, e são os limites da linguagem: «Pois se pudesses ao menos ouvir» [For if you could only listen]. A imaginação do poema do seu leitor encontra-se exactamente neste verso. O leitor pode ouvir aquilo que a árvore não consegue. O leitor é

aquele que *podia* ouvir, e o «pudesses» é importante: não há garantia. A privacidade do poema vai assim tão fundo. O trabalho do poema tem a ver com pôr duas pessoas cara-a-cara, mas não pode ser feito sem o intermediário natural — a pereira em flor, cuja privacidade, por ser inaudível, é mais profunda.

Um poema como este encena a proximidade como um trabalho inacabado. Vê a proximidade como uma abertura ou um caminho. Um poema como este imagina que provoca tarefas inacabadas em vez de impor juízos pré-estabelecidos. Olhando para a última estrofe do poema, o leitor não só observa, mas cai numa espécie de triângulo com o narrador de Wright, o velho na rua e a maravilhosa árvore surda (ainda que se lhe dirijam). E a afinidade que o poema provoca, entre poema e pessoa, tão tenaz nas nossas cabeças, aquele «chegar perto» de que Frost fala, transforma-se, no poema, num nexo de afinidade entre o poema e algumas pessoas diferentes. As coordenadas espirituais do poema tornam-se na verdade bastante confusas. O narrador alega que ele *não* é como a árvore, no princípio; depois *declara* que ele *não* é como o homem na rua; depois encontra-se enredado com ambos, o transcendente e o abandonado, tão orientados quanto ele está perdido e vice-versa.

A história dos poemas sobre encontros estranhos em viagens na tradição ocidental poderá começar com Dante, que, encalhado na meia-idade, também se encontra encalhado num bosque, onde encontra um leão e, depois, um guia, Virgílio, o grande poeta latino do amor que o leva pelo submundo, o *Inferno*, conduzindo-o celestialmente pelas narrativas pessoais, a partir de perspectivas tão memoráveis que deram origem a obras de arte de todos os tipos ao longo de centenas de anos. No século XX, o cidadão britânico nascido americano T. S. Eliot transforma esta história numa história sobre espaços públicos. Dando consigo numa rua nevoenta em Londres a meio da segunda secção de «Little Gidding», o último poema da sua obra-prima tardia *Four*

*Quartets*, um livro que os leitores amam ou odeiam dependendo da seriedade com que conseguem usar o verbo «crer» (quem odeia não consegue), encontra uma figura muito parecida com Virgílio «na hora incerta antes do amanhecer».<sup>2</sup> O seu encontro toma a forma de uma proximidade emergente:

Eu era ainda o mesmo  
E sabia quem era e contudo era algum outro —  
E ele um rosto ainda em formação; mas as palavras  
bastaram  
Para forçar o reconhecimento que precederam.

*Quatro Quartetos*, p. 83. [N. de T.]

Este encontro não finge uma intimidade total. São «demasiado estranhos um ao outro para mal-entendidos» (*Quatro Quartetos*, p. 83. [N. de T.]), capazes de conversar apenas por causa

do momento que lhes foi oferecido. O velho de Wright não esconde nenhuma sabedoria virgiliana no discurso, mas ocupa um lugar semelhante com o seu corpo, o que coloca um desafio mais negro: como não rejeitar ou violentar o que é desconhecido, ameaçador ou necessitado. Num poema, as palavras podem às vezes ser suficientes para forçar um reconhecimento para além dos canais normais, disponível enquanto esperança (incerta) em vez de presença (óbvia). A proximidade não gera simplesmente reconhecimento daquilo que alguém já é, mas daquilo em que se pode tornar. A proximidade — entre duas pessoas numa rua ou entre leitor e poema — não indica um objectivo concretizado, mas a possibilidade de um reconhecimento tornado manifesto, um momento em que coordenadas pré-existentes são renegociadas por outra voz, e uma realidade a ficar focada no presente.

#### IV. A PROXIMIDADE AGORA

Parece que estamos a ter uma crise particular na comunidade americana sobre como ficamos próximos uns dos outros em espaços públicos. Protestos e motins em Ferguson, Baltimore e Oakland colocaram mais pessoas em proximidade física umas com as outras do que aqueles que os precederam; estas manifestações foram inspiradas por uma série aparentemente infundável de encontros individuais entre polícias armados e cidadãos afro-americanos que deram origem a que os últimos fossem baleados.

Procuirei poemas escritos nos últimos anos sobre pessoas que se encontram «na rua» ou, na verdade, em qualquer espaço público. A maioria dos poemas que encontrei — todos os poemas que encontrei, na verdade — eram de mulheres, pessoas de cor ou imigrantes. «Accident, Mass Ave», da poeta homossexual Jill McDonough, de Boston, conta a história de uma perda de calma na sequência de um pequeno acidente de carro (Jill McDonough, «[Accident, Mass Ave](#)», consul-

tado a 19 de Julho de 2015). Os poemas do poeta afro-americano Jericho Brown sobre vadiar nos seus dois primeiros livros nunca deixam de pôr pessoas cara-a-cara (Jericho Brown, *Please*. Kalamazoo: New Issues, 2008; e Jericho Brown, *The New Testament*, Port Townsend: Copper Can).

Não acredito que homens brancos nunca se encontram na rua acidentalmente, mas surpreende-me que sejam aqueles que se sentem vulneráveis a escrever os poemas memoráveis sobre esses encontros. E também suspeito que todos nós nos encontramos com estranhos com muito menos frequência do que era habitual à medida que o ciberespaço contraiu um pouco as nossas experiências terrenas (teria James Wright apenas comprado o bilhete de autocarro *online* em 2015 ou desistido a tentar?). Para aqueles que se sentem impotentes, o encontro na rua expõe a vulnerabilidade de um mundo privado, uma vez que acarreta a possibilidade de violência, tal como com o velho em «A Uma

Pereira em Flor», que o narrador do poema sabe poder ser agredido porque ele próprio consegue imaginar-se a agredi-lo. Começo a suspeitar de que num poema bom a poesia constitui uma invasão *pela* privacidade, não uma invasão à privacidade. Permite a uma pessoa real intrometer-se num estereótipo. Converte a proximidade entre pessoas numa proximidade real cheia de energia em potência, ambas mostrando-nos os limites do que podemos compreender e propondo-nos que trabalhemos nisso, mas menos como um decreto do que como um desafio. Assim, a poesia afirma: a proximidade está cheia de energia em potência e a proximidade é como uma explosão contida, um soco congelado no último segundo.

A negritude, para os americanos, pode ser o local onde ainda não aprendemos a ser como eram o narrador de T. S. Eliot e o seu Virgílio londrino modernizado, «demasiado estranhos um ao outro para mal-entendidos». Não nos permitimos chegar suficientemente próximo para saber que ainda não sabemos do que estamos a falar. Em 2014, a poeta afro-americana Claudia Rankine publicou um livro chamado *Citizen: An American Lyric*, que por acaso está escrito maioritariamente em prosa. As primeiras secções do livro, numa segunda pessoa próxima, documentam tenazmente as negações de humanidade infligidas por pessoas brancas a pessoas que não o são, como uma amiga a confundir o nome da narradora com o nome da sua empregada doméstica negra. O poema soa a uma pessoa normal a falar consigo mesma: «O que é que ele acabou de dizer? Ela disse mesmo aquilo? Será que ouvi mesmo aquilo que penso que ouvi? Aquilo acabou de sair da minha boca, da boca dele, da tua boca?» [«What did he just say? Did she really say that? Did I hear what I think I heard? Did that just come out of my mouth, his mouth, your mouth?» (Claudia Rankine, *Citizen*. Minneapolis: Graywolf, 2014, p. 9, trad. minha [N. de T.]). Ao contrário da empolada apóstrofe de primeira pessoa de James Wright, a proximidade mais conversacional de Rankine, um enganadora-

mente simples avançar e recuar, brinca com a disponibilidade imaginativa que temos de nos acomodar ao «tua» [«your»] dela. Os parágrafos do livro são muitas vezes curtos, contando as histórias de microagressões pela diminuição da escala do que é ouvido, apesar de reduzir a escala do que é visto. Num episódio cómico, a narradora, presumivelmente uma mulher afro-americana, vai a um psicólogo novo especialista em traumas e acaba a ser confundida com um intruso e perseguida pelo cão do psicólogo. Não se parece com um «poema», excepto na maneira como traz o leitor para tão perto, provavelmente mais perto do que qualquer leitor branco já esteve disposto a estar não apenas de como é ser um intruso quando procuramos um psicólogo, mas como é ser o psicólogo.

O livro de Rankine (que já está na quarta edição) apelou às pessoas por causa da sua precisão — a fotografia da capa é de um capuz negro e *Citizen* inclui uma página memorial a todos os homens afro-americanos baleados por polícias, que aumenta a cada nova tiragem. Mas suspeito que o livro de Rankine apelou a tantas pessoas porque o seu método é o da proximidade. A poesia fará o que for preciso para obter proximidade e *Citizen* simplesmente usa a prosa e, nas últimas secções, o equivalente à voz-off dos guiões de cinema para a obter. Disse Rankine a um jornalista em 2015: «É um livro de poemas porque eu sou uma poeta.» Os seus leitores não a questionaram. Tem havido pouca discussão, mesmo no mundo da poesia, sobre se o livro se qualifica como sendo um livro de «poemas». A proximidade gerada pelo livro extingue a questão. Rankine, enquanto poeta, requer que a proximidade seja incorporada, em vez de simplesmente imaginada. Por fim, essa proximidade requer ela própria corpos para a sua encenação e performance — uma imaginação não apenas daquilo *de* que nos aproximamos mas daquilo *com* que nos aproximamos.

Num dos últimos poemas de *Citizen*, Rankine imagina um espaço público — uma carruagem de

comboio — onde ela deu consigo numa espécie de visão onírica. Observa um homem, presumivelmente um homem negro, ao lado do qual ninguém se senta:

O homem não dá por ti enquanto te sentas porque o homem sabe mais do lugar vago do que tu. Para ele, imaginas, é mais como respiração do que arrebato; teve de pensar tanto sobre isso que não lhe chamarias pensar.

Quando outro passageiro sai do seu lugar e a mulher em pé se senta, olhas de relance o homem. Está a olhar para lá da janela para o que parece ser escuridão.

Sentas-te ao lado do homem no comboio, autocarro, no avião, sala de espera, qualquer lado onde

ele possa ser abandonado. Pões o teu corpo ali em proximidade a, adjacente a, ao lado de, dentro.

Não falas a menos que te dirijam a palavra e o teu corpo fala para o espaço que preenches e continuas a tentar preenchê-lo só que o espaço pertence ao corpo do homem ao teu lado, não a ti.

Rankine, 131-133. Tradução minha [N. de T.]

A proximidade obriga-nos a fazer o que for que pareça humano na linguagem para encontrar este momento em que estas imaginações são possíveis (mesmo escrever em prosa). Farei qualquer coisa, diz o poema do século XXI, para encontrar este trabalho inacabado.

## NOTAS

- 1 James Wright, *entrevista de Peter A. Stitt, The Paris Review n.º 62, Verão de 1975*; consultada a 19 de Julho de 2015. Tradução minha [N. de T.]
- 2 Todas as referências à obra de T. S. Eliot seguem a tradução de Gualter Cunha, excepto onde anunciado:

*Quatro Quartetos*, trad. e introd. Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004, p. 81. [N. de T.]



**ZENITH:**  
**TRANSLATION / TRADUÇÃO**





# TRANSLATION

Richard Zenith

## SIDE 1

Susan Sontag concluded her essay «Against Interpretation» (1964) with the following dictum: «In place of a hermeneutics we need an erotics of art.» Her thesis was that too much concern with content, with latent meanings and with sociological and psychological subtexts had strangled the pleasure of art as a sensuous experience. Interpretation, she wrote, was a «revenge of the intellect upon art,» and while the visual arts had managed to frustrate the urge to dig under and behind the work through movements such as Abstract Expressionism and Pop Art, literature was still a vulnerable target — in fact the main victim — of the compulsion to interpret. Marxist and Freudian criticism were singled out as the most visible culprits of that urge, of that compulsion. Perhaps, if she were writing today, Sontag would have inveighed against Postcolonialism, Gender Studies, and Ecocriticism.

The sheer variety of critical responses generated by literature are a magnificent tribute to its inexhaustible vitality, and those responses can surely increase our appreciation of specific works, but the fact that critical fads come and go — picking up and dropping «useful» objects of attention in the process — suggests that literature, though not thrashed, has often been thrust into

the role of a servant. The literary text, in other words, is sometimes just a pretext. Half a century later, Sontag's warning is as timely as ever: have we not gotten sidetracked, to the point of missing out on the sensual pleasure of the text?

To get us back on track, she advocated criticism that focused on form and promoted *transparency*, or «experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are.» This loaded phraseology echoes Matthew Arnold's contention that the purpose of criticism is «to see the object as in itself it really is»; it also evokes Kant, for whom the *dich an sich* could not be known. Sontag's main concern, however, was not with philosophy or even with arriving at a refined critical understanding of the artwork «in itself» but with how we experience art. «What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more.»

Now let's suppose that a translator, such as me, sets out to render a literary work, such as a poem, into English. Let's call that original poem, written in Portuguese, the poem-in-itself. It consists in a certain number of words endowed with particular sounds and meanings and placed in a particular order. Clearly no English translation can ever come close to giving us the poem-in-itself. *Fogo* means fire, *medo* means fear, and *piedade* means

pity, more or less, but the words sound different, they have a different number of syllables, and the history of their usage in literature and common speech varies, each word having its own peculiar retinue of submeanings, cultural memories, and perhaps religious or nationalistic associations.

If we cannot get everything right, we can at least get something. A poem's music, for instance. Homophonic translations let meaning shift for itself while going out of their way to reproduce sounds. *Fogo* becomes *fog*, and *medo* is a medal. Or, rather than trying to simulate the music, we can take our readers on a trip. Foreignizing translations convey not only what is idiosyncratic in an author's lexicon and style but also what is distinctive about the language itself. I recently read a Russian novel in translation and was surprised when the main characters — who were gentry and intellectuals, not landless peasants indifferent to the fine points of etiquette — repeatedly threatened to spit on this or that object, person, or idea, right in the middle of their discussions. This is an idiom, I learned later, for accentuating one's contempt. Although I found it jarring, I admit that it went a long way toward providing me with local linguistic color.

An obvious argument against homophonic, foreignizing and other theory-driven translational methods is that they privilege one aspect (such as a certain type of fidelity to the original) at the expense of other aspects (such as readability). But by applying a number of contrasting methods to the same work, we can arrive at a set of fascinatingly different translations that, taken together, will allow us to get closer to the original. Or they would allow this, if we were able to read them all simultaneously. Our reading experience, alas, would be fatally marred by so much extra noise and busyness.

So let's imagine a very special translation of a poem that, through great persistence and a good deal of luck, succeeds in creating near-perfect equivalents of sound, meaning, tone, and texture. Would we then have something close to

the original, to the poem-in-itself? Perhaps, but such a translation could only exist in a Borgeesian fiction even stranger than «Pierre Menard, Author of the Quixote,» in which the protagonist recreates Cervantes' masterpiece in the very same language, using the identical Spanish words. To achieve even an *approximate* verbal equivalence between two different languages is an infinitely more absurd proposition, given the tremendous number of details and nuances that could never be adequately replicated. Any such attempt would be additionally doomed, or foredoomed, for being founded on a false assumption, since the «poem-in-itself», be it signed by Camões, by Pessoa or by Carlos Drummond de Andrade, is itself a fiction.

The original poem in Portuguese would not exist without readers — actual or potential — fluent in Portuguese. Independent of whether the poet intends to publish the poem, and even if no one ever reads it, it is radically (rootedly) implicated in a common syntax and a shared vocabulary. The poem was never a pristine object, existing in a hollow cave or on a solitary mountaintop, no matter that the poet happens to be a hermit. There is an intimate relationship between the original poem and (in my case) the Portuguese language, between poem and poet, between poem and reader (actual or eventual), between poet and reader. Meaning does not inhabit the written page; it is an event, or a series of events, which occur during the writing of that page and in every reading of it. By *meaning* I mean linguistic signification but also the pith, the music, the mystery, the most delicate reverberations, and almost everything else that matters.

To enter that intimacy and to translate that meaning I propose erotics — not as a theoretical program but as a risk-taking attitude crucial for getting close to the text, in the same way two people get close. Human closeness, as I know it (and only through personal experience am I able to explain myself on this point), requires affective, playful, quasi-sexual engagement. Sometimes

there is a remote, or not so remote, idea that I could enjoy being physically entwined with the person I feel close to, or drawn to; often there is not. But that entwining, or the inclination for that entwining, needs to exist at a soulish level. You and I may have much in common, plenty to talk about and even sincere mutual esteem, but without an erotic element, a spark, an effervescence, there can be no real closeness.

An erotics of translation assumes there is an erotic relationship between the writer and her poem. I admit there may be worthwhile poems written without any creative eros, but I haven't come across them. Even a poet who makes poems by applying aleatory schemata to the printed text of a phone directory is apt to feel passion, to be a little or a lot aroused, when setting up the rules of her language poetry game.

An erotics of translation begins at the beginning, when you flirt with the poem to see if you like it, to see if it likes you. You fondle the poem, try to seduce it, win it over. But only because you have been seduced, only because it has conquered you. (I speak of translations undertaken out of love, not of work for hire, and yet work for hire — like an arranged marriage — can lead to love.) After these preliminaries, you begin to get to know each other in earnest, since the erotics of translation can never be an ejaculatory one-night stand, much less a masturbatory enterprise. It involves a relationship whose consummation is a complex *transport*, a word I choose because of its double meaning: conveyance (from one language to another) and ecstatic emotion. I mean these last two words literally. The erotic translator experiences ecstasy on arriving at a satisfying solution. This is perfectly appropriate, since the poet probably reached something like ecstasy in the act of writing the poem. But even if she did not, ecstasy is still a good sign for the translation, as it guarantees that the translator, provided he is «faithful,» has stepped out of himself to join with the other — with the poem and with the poet who wrote it.

«Faithful» does not mean linguistically faithful — or it means this as well, but that is not the main thing. The erotic translator is a faithful, engaged lover of the poem. To be a good lover, he has to know the poem's textual body inside and out. He will inspect — and fondle — every article, noun, object, comma, lack of comma; every verb tense, every tense verse, strange verb, word bursting with Camões, word pulsing with Latin, word reveling in the favela, phrase basking in an ad campaign from 1954, ellipsis dancing with the unknown... And there are curves to explore, cadences to ponder, breaths to count, heartbeats to feel, that funny tattoo from a voyage made to astral circle number 3, and all the sounds that the body makes.

Eros in translation entails imitation, but not according to the duplicating methods of a counterfeiter. It is a mimesis kindled by admiration, a desire to have more of that wondrous object made of words. It is the need to say it absolutely in my own words, yet without divesting it of its sublime otherness. The honest truth is that I don't appreciate, don't *feel* the poem in Portuguese as much as I do in my English translation — certainly not because my translation is a superior poem but because my English is from the womb, I feel it in my nerves, my blood, my skin, my sex, in a way I will never feel Portuguese, however well I speak and write it. That's why I translate — to read better, to possess the poem, to be possessed — and that's why translation is an erotic endeavor.

But to put it more rigorously, what the translator imitates is not the poem, which is inimitable, but the effect that the original Portuguese poem has on the Portuguese-language reader. The particular meanings, sounds and rhythms of words in their individuality and when combined into verses, and those verses into stanzas, will never make the crossing wholly intact. And yet translation happens. Happily enough, poetry is what is not lost in translation, as long it's good poetry and a good translation. Some of the

poetry, amazingly, will even survive a bad translation.

The erotic translator is a kind of acrobat, leaping between the place of the Portuguese-language reader, the place of the original poet writing in Portuguese, his own role as a poet writing in English (whether or not he thinks of himself as a poet), and the place of the English-language reader. He will do well to survey the effect his translation has on English-language readers other than himself, since promiscuously erotic translations — involving other readers and sometimes even other translators — have a bet-

ter chance of success. The realm of eros is not a democracy, however. Ultimately it is just the translator and the text, battling it out all alone. (In the case of a joint translation, the battle is jointly undertaken, requiring an additional balancing act.)

The translator is like a singer who learns all the notes, the proper accentuation of the words, when to breathe and from what part of his body, every crescendo, every diminuendo and every rhythmic subtlety, and then forgets it all, singing straight from the heart, without which there would be no song worth listening to.

## SIDE 2

From the highest window of my house  
I wave farewell with a white handkerchief  
To my poems going out to humanity.

These are the opening lines, in my translation, from the penultimate poem of *The Keeper of Sheep*, a cycle attributed to Pessoa's heteronym Alberto Caeiro, who reportedly lived in a white house in the country. Further on in the same poem he explicitly acknowledges a feeling of loss, as if the poems he's releasing to the world were people he had dearly loved and will sorely miss.

There they go, already far away, as if in the  
stagecoach,  
And I can't help but feel regret  
Like a pain in my body.  
Who knows who might read them?  
Who knows into what hands they'll fall?

And who knows into what languages they'll be translated? Who knows with what precision or what emotion, or according to what theory or technique of translation? Poets are apt to have scant knowledge of how their work will be treated by others, and less and less as time goes

by. Their poems no longer belong to them; they have become public property. But if Caeiro's regret over their loss feels like a pain in his body, it is because a part of him was placed in those poems and will remain in them.

In fact the translator cannot, with impunity, ignore Caeiro's biographical «substance» as a shepherd whose only sheep are his thoughts — thoughts that are after all just sensations — and who insists on seeing things exactly as they are, without filters or philosophy. These particular details about Caeiro are mentioned directly in his poems, and I suppose no one will dispute the advantage, for a translator, of surveying a poet's entire output, or at least that part of his output where the poem-to-be-translated happens to hang. (Poems grow on trees, since each poet is a kind of tree, by which I mean that all the poems of a given poet are organically connected, even when they don't look alike.) I further suppose that no one will dispute the usefulness of reading what the other heteronyms and Fernando Pessoa had to say about Alberto Caeiro's life and opinions. I suppose this, since Alberto Caeiro is a mere fiction, his «existence» is itself a poem, and it is part of each poem attributed to him, since *his* is the voice that speaks each poem.

In the case of poems signed by Fernando Pessoa, the biographical details of the poetic speaker will ideally be found in the work itself. It is Pessoa of the poems that matters, not the Pessoa who wakes up at a certain time, eats what he eats for breakfast, reads one or more newspapers, and so forth. But the translator quickly realizes that the poetical Pessoa is inseparable from the biological, anthropological and psychological Pessoa. Ignoring the man and looking only at his poetry, he will discover a richly complex tapestry of political, religious and sexual narratives, but he will still miss out on — and might mistranslate — inconspicuous allusions that a study of the poet's life and interests would have revealed. Sontag argued that readers and critics should resist the temptation to interpret, even when symbolic meanings have been deliberately embedded into a work by the author. But won't the translator, without grasping those meanings, be liable to accidentally distort or subvert certain symbols in his translation?

And what about directly autobiographical references? These are strewn throughout large swaths of Pessoa's, and most poets', poetry, and the translator will obviously want to track them down. Obviously. And yet for the majority of literary critics working in the second half of the 20th century and into the 21st, the idea of inquiring into a writer's life to throw light on her text was anathema, and authorial intention was regarded as an irrelevancy, at best. To go unhesitatingly down that path was to court banishment from the English department.

In recent years the taboo has eased up, as the worthwhileness of contextualizing a given literary work has been recognized, but: «Be careful! The author cannot always be trusted and may not be the best guide to her own work!» These caveats make sense to me, yet as a translator I have to ask at every word and every turn, «What does it mean? What did the author have in mind here?»

Or perhaps I don't. Although I cannot avoid the incessant repetition of the meaning ques-

tion, however «against interpretation» I say I am, might it be enough to consult the text of the poem, rather than its author?

It might be, but if the poet is alive, I should probably consult her, and most definitely if I have specific doubts. Why not avail myself of her privileged relationship and understanding? Inside information can be extremely helpful; it just needs to stay inside. Once I was translating a long poem about a series of encounters between two men who were affectively or sexually interested in each other, but no names were given, there was just the pronoun *ele* (he), and something felt odd to me, the various encounters were not adding up. I consulted the poet, who explained in detail the elaborate subtext, which involved not just two but three men — aha! I did not explain to my readers what was explained to me, and so the threefold *he* in my English rendition is as potentially confusing as its pronominal counterpart in Portuguese, but had I not discovered the back story, then the front story — by which I mean the actual poem — would probably have gotten muddled in my translation.

If anything for me is sacrosanct, it is that «front story.» The published poem is a public poem, there for all to see, and may legitimately be interpreted in ways the poet never dreamed of. My job is not to provide one or more interpretations — authorized or unauthorized — but to produce, as far as possible, an equally complex poem in English. If the poet says, «I meant *this*,» her *this* does not entitle me to delete ambiguities from the poem that she may not have intended. The poem's «intentions» count more than the poet's.

The author-is-dead school of criticism, by which I refer to those critics who play loose with the text on the grounds that it has no meaning until they endow it with one, made me suspicious of Wimsatt and Beardsley's «Intentional Fallacy» (1946; revised 1954), a precursor to Roland Barthes' 1967 essay, «La Mort d'auteur» (whose translators, it is hoped, avoided the faux

pas of submitting questions to its author). I finally read «Intentional Fallacy» and was surprised to find W. and B.'s critical approach to poetry not very different from how I approach it as a translator. They take the poem away from the author, but without handing it over to the critic. Like so: «The poem is not the critic's own and not the author's (it is detached from the author at birth and goes about the world beyond his power to intend about it or control it).»

That parenthetical comment is more or less a prose version of the above-quoted lines from Alberto Caeiro. Since W. and B. admit that the poem is engendered by an author — rather than transcribed by a scribe, à la Barthes — I wonder if they would admit the possible benefit, for a translator wanting to repeat the same trick, of asking the author how his or her child came into being.

Messrs. W. and B. continue: «The poem belongs to the public. It is embodied in language, the peculiar possession of the public, and it is about the human being, an object of public knowledge.»

I can only second these reminders that people — rather than dictionaries or academies — are the masters of language and that the poem, however cut off it may be from its author, «is about the human being.» It is the humanness of literature that pleads for an erotic approach — in the writer, the reader, and the translator.

Elsewhere the essayists allow that a poem may express a personality or «state of soul»; all they insist on is that this personality be found in the poem itself. Logic dictates this position, since: 1) if a personality or state of soul was successfully embodied in the poem, then we will find it in the poem, and 2) if it was not, then we have no business asking the author what she wanted to express but failed to express.

This is a clean argument that would convince me as a critic, but translation is a messy, material business. I said in the first half of this essay that each word has a retinue of submeanings and cultural references. Let me rephrase that: each word

is dirty from the using, coated with the «meaningful» dust of all the roads it has traveled, the dross of all who have spoken or written it, adding to it their own shadings, twists, intimations, emotions — things extraneous that cease to be extraneous, they become encrusted, or even essential to the word. When words are strung together into verses and those verses are piled on to each other to make a poem, then we have a potential dust storm of meanings. I need to translate that storm — agreed. Only that storm, and nothing that is not in the poem — agreed. But I need to find my way, or the way of the poem, and to do that I'll take whatever help I can get. I won't let theories or principles stop me.

I exaggerate about the dust storm. Fact is, concatenated words often attain incredible clarity, like crystal. It all depends on the kind of poem. But whether it is a surreal journey to obscure domains or a straightforward tale leading to a definite conclusion, it does not exist until it is read. On this point Barthes is absolutely right. The reader described by his essay, however, is an impersonal megareader, proficient in viewing a given text from every conceivable angle, in receiving it from every possible intellectual (or anti-intellectual) and emotional (or unemotional) vantage point. This megareader subsumes, let's suppose, a million different readers, who would each read the text in a (however slightly) different way. Such an enormously diverse receptor decisively dwarfs the writer, or scribe, in the paradigm Barthes has drawn with his usual brio. But this reader does not exist. What exists are local, individual readers with height and weight and sex and a name — one million such readers, according to my example, each with their own relationship to the text and the author who will forever haunt it.

I'm with Barthes for trashing the notion that a text has a «secret» (the author's secret) waiting to be deciphered. The service he performed is comparable to Wimsatt and Beardsley's salutary denunciation of the intentional fallacy and



to Sontag's impassioned crusade against interpretation. It seems to me, though, that he has reinvested this hypothetical secret in the reader; now the reader holds the key, or the right to determine the value, or whatness, of the text. But any final determinations — wherever they come from — are lethal to a living text, as are all attempts to own it, since the living part is not in the words, not in the author, and not in the reader, but in the relationships between them all. Stripping the author of her authority and the text of its meaning, or secret, was a useful corrective, but Barthes, by placing all authority in a nonexistent Everyreader, also stripped the text of its humanity. No wonder he proposed that the word *literature* be ditched in favor of the less sentimental and more rigorous, more neutral

(neutered?) *writing*. (One has to credit Barthes for consistency; his essay defines literature as a composite «neuter,» the «trap where all identity is lost.» I cite Richard Howard's translation.)

For some kinds of writing, including pre-fab literature manufactured according to molds used over and over, automatic translation tools will soon do an adequate job. And it is possible that those same tools, vastly perfected, will in some distant future be able to produce viable and even admirable translations of Proust, of Pessoa, of Akhmatova, and of all literature that provokes and touches us in ways not wholly describable or even perceptible. That future will be the same future in which virtual affection and virtual sex will have successfully replaced our need for human love.

# TRADUÇÃO

Richard Zenith

## LADO 1

Susan Sontag conclui o seu ensaio «Contra a Interpretação» (1964) com a seguinte máxima: «Em vez de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte.»<sup>1</sup> A sua tese era a de que demasiada preocupação com o conteúdo, com os significados latentes e subtextos sociológicos e psicológicos tinham estrangulado o prazer da arte enquanto experiência sensorial. A interpretação, escrevia, era «a vingança do intelecto contra a arte», e se as artes visuais tinham conseguido frustrar o impulso de escavar a obra mais fundo e mais adiante através de movimentos como o Expressionismo Abstracto e a Pop Art, a literatura ainda era um alvo vulnerável — a vítima principal, de facto — da compulsão para interpretar. As críticas marxista e freudiana eram isoladas como as culpadas mais óbvias desse impulso, dessa compulsão. Sontag, se estivesse a escrever hoje, provavelmente invectivaria contra o pós-colonialismo, os estudos de género ou a eco-crítica.

A mera variedade de respostas críticas geradas pela literatura é um tributo imponente à sua vitalidade inesgotável e essas respostas podem certamente intensificar o nosso apreço por obras específicas, mas o facto de que modas críticas vão e vêm — apanhando e deixando cair objectos de atenção «úteis» durante o processo

— sugere que a literatura, embora não enxovalhada, tem sido muitas vezes metida no papel de serviçal. Por outras palavras, às vezes o texto literário é apenas um pretexto. Meio século depois, o aviso de Sontag continua tão actual como sempre: não teremos sido desencaminhados ao ponto de estarmos a deixar escapar o prazer sensual do texto?

Para nos pôr no caminho certo, Sontag advogava uma crítica focada na forma e promotora da *transparência*, ou «sentir a luminosidade da coisa em si, das coisas sendo o que são». Esta fraseologia carregada ecoa a convicção de Matthew Arnold de que o desígnio da crítica é «ver o objecto como ele é em si mesmo»; também evoca Kant, para quem o *dich an sich* não podia ser conhecido. No entanto, a maior preocupação de Sontag não era com a filosofia ou sequer com chegar a um entendimento crítico refinado da obra-de-arte «em si mesma» mas com a maneira como experienciamos a arte. «O que é importante hoje é recuperar os nossos sentidos. Temos de aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais.»

Suponhamos agora que um tradutor, como eu, se propõe a passar uma obra literária, como seja um poema, para inglês. Chamemos a esse poema original, escrito em português, o poema-em-si-mesmo. Consiste num certo número de

palavras dotadas de sons e significados específicos e colocadas numa certa ordem. Obviamente que nenhuma tradução inglesa pode alguma vez chegar perto de nos dar o poema-em-si-mesmo. *Fire* significa fogo, *fear* significa medo e *pity* significa piedade, mais ou menos, mas as palavras soam diferentes, têm um número de sílabas dispar e a história do seu uso literário e coloquial varia, cada palavra contendo o seu séquito próprio de sub-significados, memórias culturais e talvez até de associações religiosas ou nacionais.

Se não podemos acertar em tudo, podemos pelo menos acertar em algumas coisas. A música de um poema, por exemplo. Traduções homófonas permitem que o significado mude por si mesmo ao mesmo que tempo que se esforçam para reproduzir sons. Fogo torna-se *fog* e medo é uma *medal*. Ou, em vez de tentar simular a música, podemos levar os nossos leitores numa viagem. Traduções estrangeirizadas transmitem não só aquilo que é idiossincrático no léxico e estilo de um autor, mas também o que é característico na própria língua. Li recentemente uma tradução de um romance russo e fiquei surpreendido quando as personagens principais — pequena nobreza e intelectuais, não camponeses sem propriedade indiferentes aos detalhes mais subtis da etiqueta —, durante as suas discussões, reiteradamente ameaçavam cuspir neste ou naquele objecto, pessoa ou ideia. Aprendi depois que isso é uma expressão idiomática para enfatizar desdém. Embora achasse isto desagradável, admito que conseguiu oferecer-me o colorido linguístico local.

Um argumento óbvio contra as traduções homófonas, estrangeirizadas e outros métodos de tradução orientados pela teoria é privilegiarem um aspecto (como seja uma certa fidelidade para com o original) à custa de outros (como seja a legibilidade). Mas ao aplicar métodos contrastantes à mesma obra, podemos chegar a um conjunto fascinante de traduções diferentes que, juntas, nos permitirão chegar mais próximo do original. Ou permitiriam, se

fossemos capazes de as ler simultaneamente. Infelizmente, a nossa experiência de leitura seria fatalmente desfigurada por tanto barulho e agitação suplementar.

Por isso vamos imaginar uma tradução muito especial de um poema que, por grande persistência e muita sorte, consegue criar equivalências quase perfeitas de som, significado, tom e textura. Teríamos nessa altura algo próximo do original, do poema-em-si-mesmo? Talvez, mas este tipo de tradução só poderia existir numa ficção borgesiana ainda mais estranha que «Pierre Menard, Autor do Quixote», na qual o protagonista recria a obra-prima de Cervantes na mesma língua, usando as mesmas palavras castelhanas. Chegar a uma equivalência verbal entre duas línguas diferentes, ainda que *aproximada*, é uma proposta infinitamente mais absurda, dado o número desmedido de detalhes e nuances que nunca poderiam ser adequadamente replicados. Qualquer tentativa deste género estaria adicionalmente amaldiçoada, ou condenada ao fracasso, por se fundar numa presunção falsa, uma vez que o «poema-em-si-mesmo», seja assinado por Camões, Pessoa ou Carlos Drummond de Andrade, é em si uma ficção.

O poema original em português não existiria sem leitores — reais ou putativos — fluentes em português. Independentemente de o poeta querer publicar o poema, e mesmo se ninguém chegar a lê-lo, está essencialmente (enraizadamente) envolvido numa sintaxe comum e num vocabulário partilhado. O poema nunca foi um objecto prístino, existindo numa caverna oca ou no cume solitário de uma montanha, mesmo que se dê o caso de o poeta ser um eremita. Há uma relação íntima entre o poema original e (no meu caso) a língua portuguesa, entre o poema e o poeta, entre o poema e o leitor (real ou putativo), entre o poeta e o leitor. O significado não habita a página manuscrita; é um acontecimento, ou série de acontecimentos, que ocorre durante a escrita daquela página e em cada leitura dela. Por *significado* quero dizer significação linguística mas também

a essência, música, mistério, reverberações mais delicadas e quase tudo o resto que interessa.

Para penetrar nessa intimidade e traduzir esse significado proponho a erótica — não como um programa teórico mas como uma atitude ou-sada crucial para nos aproximarmos do texto, da mesma maneira que duas pessoas se aproximam. A proximidade humana, como a conheço (e só por experiência pessoal me posso explicar acerca disto), requer compromisso afectivo, recreativo, quase sexual. Às vezes há uma ideia remota, ou não tão remota assim, de que eu poderia apreciar estar entrelaçado fisicamente com a pessoa de quem me sinto próximo, ou por quem me sinto atraído; muitas vezes não há. Mas esse entrelaçar, ou a inclinação para esse entrelaçar, precisa de existir ao nível da alma. Eu e tu podemos ter muito em comum, muito sobre o que falar e até franca estima mútua, mas sem um elemento erótico, uma faísca, uma efervescência, não pode haver proximidade a sério.

Uma erótica da tradução assume que há uma relação erótica entre a escritora e o seu poema. Admito que possa haver poemas meritórios escritos sem qualquer eros criativo, mas ainda não me cruzei com nenhum. Mesmo uma poeta que faz poemas aplicando esquemas aleatórios ao texto impresso de uma lista telefónica está apta a sentir a paixão, a sentir-se muito ou pouco excitada ao montar as regras do seu jogo de linguagem poética.

Uma erótica da tradução começa no princípio, quando namoriscamos com o poema para ver se gostamos dele, se ele gosta de nós. Acariciamos o poema, tentamos seduzi-lo, conquistá-lo. Mas só porque fomos seduzidos, só porque nos conquistou. (Falo de traduções feitas por amor, não de trabalho assalariado, ainda que o trabalho assalariado — como um casamento arranjado — possa conduzir ao amor.) Depois destes preliminares, começamos a conhecer-nos a sério, uma vez que a erótica da tradução nunca pode ser um caso ejaculatório de uma noite, muito menos um projecto masturbatório. Envol-

ve uma relação cuja consumação é um *transporte* complexo, uma palavra que escolho por causa do seu sentido duplo: deslocação (de uma língua para a outra) e emoção extática. Uso estas duas últimas palavras de forma literal. O tradutor erótico experiencia êxtase ao chegar a uma solução satisfatória. Isto é justamente apropriado, uma vez que a poeta alcançou algo próximo do êxtase no acto de escrever o poema. Mas mesmo que não o tenha alcançado, o êxtase é um bom augúrio para a tradução, pois garante que o tradutor, desde que seja «fiel», saiu de si próprio para se unir ao outro — ao poema e à poeta que o escreveu.

«Fiel» não significa fiel linguisticamente — ou também significa isso, mas não é o mais importante. O tradutor erótico é um amante fiel e comprometido do poema. Para ser um bom amante tem de conhecer o corpo textual do poema de trás para a frente. Inspeccionará — e acariciará — cada artigo, nome, complemento, vírgula e falta de vírgula; cada tempo verbal, verso tenso, verbo estranho, palavra cheia de Camões, palavra a pulsar latim, palavra deleitada na favela, frase refastelada numa campanha publicitária de 1954, elipse a dançar com o desconhecido... E há curvas para explorar, cadências a examinar, respirações para contar, batimentos cardíacos a sentir, aquela tatuagem esquisita resultado de uma viagem feita ao círculo astral número 3 e todos os sons que o corpo produz.

O eros na tradução implica imitação, mas não de acordo com os métodos duplicadores de um falsário. É uma mimese estimulada pela admiração, um desejo de ter mais daquele assombroso objecto de palavras. É a necessidade de o dizer absolutamente nas minhas palavras, sem no entanto o despojar da sua alteridade sublime. A verdade é que não aprecio, não *sinto* o poema em português tanto quanto na minha tradução inglesa — obviamente não por a minha tradução ser um poema superior mas porque o meu inglês vem do ventre, sinto-o nos meus nervos, sangue, pele, sexo, de uma maneira que nunca vou sentir

o português, independentemente de quão bem o falo ou escrevo. É por isso que traduzo — para ler melhor, para possuir o poema, para ser possuído — e é por isso que a tradução é uma empresa erótica.

Mas para ser mais rigoroso, aquilo que o tradutor imita não é o poema, que é inimitável, mas o efeito que o poema português original tem no leitor português. Os significados, sons e ritmos específicos das palavras na sua individualidade e quando combinadas em versos, e esses versos em estrofes, nunca farão a travessia completamente intactos. E ainda assim a tradução acontece. Felizmente, a poesia é aquilo que não se perde na tradução, desde que seja poesia boa e tradução boa. Extraordinariamente, alguma poesia até sobrevive a traduções más.

O tradutor erótico é uma espécie de acrobata, a saltitar entre o lugar do leitor português, da poeta a escrever em português, o seu pró-

prio lugar enquanto poeta a escrever em inglês (quer se considere poeta ou não) e o lugar do leitor inglês. Agirá bem se estudar o efeito da sua tradução noutros leitores ingleses que não ele próprio, uma vez que traduções eróticas promíscuas — envolvendo outros leitores e às vezes até outros tradutores — terão melhores hipóteses de sucesso. No entanto, o reino de eros não é uma democracia. Em última análise, é só o tradutor e o texto, batalhando sós. (No caso de traduções conjuntas, a batalha é travada em conjunto, exigindo um acto de equilíbrio adicional.)

O tradutor é como um cantor que aprende as notas todas, a acentuação apropriada de todas as palavras, quando e de que parte do corpo respirar, todos os ‘crescendo’, cada ‘diminuendo’ e todas as subtilezas rítmicas, e depois esquece tudo, cantando directamente do coração, sem o qual não haveria canção digna de ser ouvida.

## LADO 2

From the highest window of my house  
I wave farewell with a white handkerchief  
To my poems going out to humanity.

Estes são os versos iniciais, na minha tradução, do penúltimo poema de *O Guardador de Rebanhos*, um ciclo atribuído a Alberto Caeiro, heterónimo de Pessoa, que supostamente viveu numa casa branca na província. Mais à frente no mesmo poema o poeta reconhece explicitamente um sentimento de perda, como se os poemas que partem para o mundo fossem pessoas que ele tivesse amado e das quais vai sentir muito a falta.

There they go, already far away, as if in the  
stagecoach,  
And I can't help but feel regret  
Like a pain in my body.  
Who knows who might read them?  
Who knows into what hands they'll fall?

E quem sabe para que línguas serão traduzidos? Quem sabe com que precisão ou emoção, ou de acordo com que teoria ou técnica de tradução? Os poetas têm tendência a ter um conhecimento diminuto da maneira como os seus poemas serão tratados por outros, e cada vez mais diminuto à medida que o tempo passa. Os poemas deixam de lhes pertencer; tornaram-se propriedade pública. Mas se o melindre de Caeiro por causa dessa perda parece uma dor no seu corpo é porque uma parte dele foi posta nesses poemas e permanecerá neles.

Na verdade, o tradutor não pode, com impunidade, ignorar a «substância» biográfica de Caeiro enquanto pastor cujas únicas ovelhas são pensamentos — que afinal de contas são só sensações — e que insiste em ver as coisas apenas como elas são, sem filtros ou filosofia. Estes pormenores específicos sobre Caeiro são mencionados directamente nos poemas, e suponho que



ninguém porá em causa o proveito, para um tradutor, de estudar a totalidade da produção de um poeta, ou pelo menos aquela parte da produção por onde o poema-a-traduzir paira. (Os poemas crescem nas árvores, uma vez que cada poeta é uma espécie de árvore, com o que quero dizer que todos os poemas de um autor estão ligados organicamente, mesmo quando não se parecem entre eles.) Suponho ainda que ninguém contestará a utilidade de ler o que os outros heterónimos e Fernando Pessoa tinham a dizer sobre a vida e opiniões de Alberto Caeiro. Suponho isto uma vez que Alberto Caeiro é uma mera ficção, a sua «existência» é em si mesma um poema, e é parte de cada poema que lhe é atribuído, porque é *dele* a voz que diz cada poema.

No caso dos poemas assinados por Fernando Pessoa, os detalhes biográficos do sujeito poético serão idealmente encontrados na obra. É o Pessoa dos poemas que interessa, não o Pessoa que acorda a uma certa hora, come aquilo que come ao pequeno-almoço, lê um ou mais jornais, e por aí fora. Mas o tradutor percebe rapidamente que o Pessoa poético é inseparável do Pessoa biológico, antropológico e psicológico. Ignorando o homem e olhando só para a sua poesia, descobrirá uma rica tapeçaria urdida de narrativas políticas, religiosas e sexuais, mas ainda assim perderá — e pode errar ao traduzir — alusões discretas que um estudo da vida e dos interesses do poeta teria revelado. Sontag defendia que leitores e críticos deviam resistir à tentação de interpretar, mesmo quando significados simbólicos foram imiscuídos deliberadamente na obra pelo autor. Mas não estará o tradutor, sem compreender esses significados, sujeito a distorcer ou subverter acidentalmente certos símbolos na sua tradução?

E as referências explicitamente autobiográficas? Estão espalhadas em muitas áreas da poesia de Pessoa e da maioria dos poetas, e o tradutor quererá obviamente descobri-las. Obviamente. E apesar disso, para a maioria dos críticos a trabalhar na segunda metade do século XX e no

princípio do séc. XXI, a ideia de investigar a vida de uma escritora para aclarar a sua obra era anátema e a intenção autoral era tomada como irrelevante, na melhor das hipóteses. Seguir por esse caminho sem hesitação era cortejar a exclusão dos departamentos de Inglês.

Nos últimos anos o tabu aligeirou-se, à medida que se reconheceu o benefício de contextualizar uma dada obra literária, mas: «Tem cuidado! A autora nem sempre é de confiança e pode não ser a melhor conselheira sobre o seu trabalho!» Estes ‘caveats’ fazem sentido para mim; no entanto, enquanto tradutor, tenho de perguntar a cada palavra e de todas as vezes: «O que é que *significa*? O que é que a autora tinha na cabeça aqui?»

Ou talvez não tenha. Apesar de não conseguir evitar a repetição incessante da pergunta sobre o significado, independentemente de quão «contra a interpretação» eu assumo ser, poderá ser suficiente consultar apenas o texto do poema ao invés da autora?

Poderá ser, mas se a poeta estiver viva, é provável que a consulte, certamente se tiver dúvidas específicas. Porque não aproveitar-me da ligação e entendimento privilegiados dela? Informação privada pode ser extremamente útil; desde que se mantenha privada. Uma vez estava a traduzir um poema longo sobre uma série de encontros entre dois homens que estavam afectiva ou sexualmente interessados um no noutro, mas não eram dados nomes, apenas o pronome *ele* (he), e algo me parecia estranho, os vários encontros não faziam sentido. Consultei o poeta, que me explicou em detalhe o subtexto elaborado, que envolvia não dois homens mas três — *aha!* Não expliquei aos meus leitores o que me foi dito e assim o *he* terciário na minha versão inglesa é potencialmente tão confuso quanto o seu equivalente pronominal português, mas se não tivesse descoberto a história que estava por trás, então a história que estava à frente — com o que quero dizer o poema — teria ficado enlodada na minha tradução.

Se há alguma coisa sacrossanta para mim, é essa «história da frente». O poema publicado é público, para todos verem, e pode ser legitimamente interpretado de maneiras que o poeta nunca imaginou sequer. O meu trabalho não é disponibilizar uma ou mais interpretações — autorizadas ou não —, mas produzir, dentro do possível, um poema igualmente complexo em inglês. Se a poeta diz «eu quero dizer *isto*», o *isto* dela não me dá o direito de apagar do poema as ambiguidades que ela pode não ter pretendido. As «intenções» do poema contam mais do que as da poeta.

A escola crítica do autor-está-morto, pelo que quero dizer aqueles críticos que mantêm uma relação liberal com o texto sob pretexto de que esse não tem significado até eles lhe atribuírem um, levou-me a suspeitar de «Intentional Fallacy» (1946; revisto em 1954), de Wimsatt e Beardsley, um precursor do ensaio de Roland Barthes de 1967, «La Mort d’auteur» (cujos tradutores, espera-se, terão evitado o ‘faux pas’ de fazer perguntas ao autor). Li finalmente «Intentional Fallacy» e fiquei surpreendido por ver que a abordagem crítica de W. e B. não era muito diferente da que tenho enquanto tradutor. Eles retiram o poema ao autor, mas sem o entregar ao crítico. Assim sendo: «O poema não pertence nem ao crítico nem ao autor (é afastado do autor à nascença e anda pelo mundo sem que ele tenha poder de intentar sobre ele ou controlá-lo).»

Este comentário parentético é mais ou menos uma versão em prosa das linhas citadas acima de Alberto Caeiro. Uma vez que W. e B. admitem que o poema é engendrado por um autor — ao invés de ser transcrito por um ‘scriptor’, à la Barthes — questiono-me se admitiriam o benefício provável, para um tradutor a querer repetir o mesmo truque, de perguntar ao autor como é que a sua prole se fez.

Os Srs. W. e B. continuam: «O poema pertence ao público. Está incorporado na língua, a posse peculiar do público, e é sobre o ser humano, um objecto de conhecimento público.»

Só posso reforçar estes lembretes de que são as pessoas — e não os dicionários ou academias — os mestres da língua e que o poema, independentemente de quão afastado está do seu autor, «é sobre o ser humano». É a humanidade da literatura que solicita uma abordagem erótica — no escritor, no leitor e no tradutor.

Há sítios em que os ensaístas concedem que um poema pode exprimir a personalidade ou o «estado de alma»; apenas insistem que essa personalidade se encontra no próprio poema. Esta posição é ditada pela lógica, uma vez que: 1) se uma personalidade ou estado de alma estiverem incorporados com êxito no poema, então encontrá-los-emos no poema, e 2) se assim não for, não temos o direito de perguntar à autora o que ela queria exprimir mas não conseguiu.

Este é um argumento simples que me convenceria enquanto crítico, mas a tradução é um assunto sujo, palpável. Disse na primeira parte deste ensaio que cada palavra tem um séquito de sub-significados e referências culturais. Deixem-me reformular isso: cada palavra está suja pelo uso, coberta com o pó «significativo» de todas as estradas que percorreu, as impurezas de todos os que a disseram ou escreveram, adicionando-lhe os seus próprios sombreados, torções, insinuações, emoções — coisas alheias que deixam de o ser, encrustam-se e tornam-se essenciais para a palavra. Quando as palavras são unidas em versos e esses versos são empilhados uns nos outros para fazer um poema, então ficamos com uma potencial tempestade de pó de significados. Preciso de traduzir essa tempestade — de acordo. Apenas essa tempestade e nada que não esteja no poema — de acordo. Mas preciso de encontrar o meu caminho, ou o caminho do poema, e para o fazer aceito todas as ajudas disponíveis. Não deixarei que teorias e princípios me parem.

Exagero sobre a tempestade de pó. O que realmente se passa é que palavras concatenadas atingem muitas vezes uma claridade incrível, como cristal. Tudo depende do tipo de poema. Mas

quer seja uma viagem surreal a domínios obscuros ou um conto muito simples conduzindo a uma conclusão definitiva, não existe até ser lido. Neste ponto Barthes está absolutamente certo. O leitor descrito pelo seu ensaio, no entanto, é um megaleitor impessoal, proficiente em olhar para um texto de todos os ângulos concebíveis, em recebê-lo de qualquer ponto de vista intelectual (ou anti-intelectual) e emocional (ou cerebral) privilegiado. Este megaleitor subsume, vamos supor, um milhão de leitores diferentes, cada qual lendo o texto de maneira diferente (por mais subtil que seja). Um receptor tão enormemente diverso diminui decididamente o escritor, ou ‘scriptor’, no paradigma que Barthes desenhou com o seu brio habitual. Mas este leitor não existe. O que existe são leitores locais e individuais com peso, altura, género e nome — um milhão destes leitores, seguindo o meu exemplo, cada qual com a sua relação com o texto e com o autor que o assombrará para sempre.

Estou com Barthes por este ter destruído a ideia de que o texto tem um «segredo» (o segredo do autor) à espera de ser decifrado. O serviço que prestou é comparável à denúncia salutar que Wimsatt e Beardsley fizeram da falácia intencional e à cruzada apaixonada de Sontag contra a interpretação. Apesar disso, parece-me que ele entregou este segredo hipotético ao leitor; agora é o leitor que guarda a chave, ou o direito de determinar o valor, ou a essência, do texto. Mas quaisquer delimitações definitivas — de onde

quer que venham — são letais para um texto vivo, como são todas as tentativas de o possuir, uma vez que a parte viva não está nas palavras, no autor ou no leitor, mas nas relações entre todos. Retirar a autoridade à autora e o significado ao texto, ou segredo, foi um correctivo útil, mas Barthes, ao colocar toda a autoridade num Todos-os-leitores não-existente também retirou ao texto a sua humanidade. Não é de admirar que tenha proposto que a palavra *literatura* fosse abandonada em favor da menos sentimental e mais rigorosa, mais neutra (castrada) *escrita*. (Deve louvar-se Barthes pela consistência; o seu ensaio define a literatura como um compósito «castrado», a «armadilha onde toda a identidade se perde». Cito a tradução de Richard Howard.<sup>2</sup>)

Para alguns tipos de escrita, incluindo a literatura pré-fabricada montada a partir de moldes usados vezes sem conta, as ferramentas de tradução automática vão em breve fazer um trabalho adequado. E é possível que essas mesmas ferramentas, muitíssimo aperfeiçoadas, possam vir a ser capazes de produzir, num futuro distante, traduções admiráveis e viáveis de Proust, Pessoa, Akhmatova e de toda a literatura que nos provoca e toca de maneiras nem sempre descritíveis ou mesmo perceptíveis. Esse futuro será o mesmo em que o afecto e o sexo virtuais terão substituído com sucesso a nossa necessidade de amor humano.

Trad. Telmo Rodrigues

## NOTAS

- 1 Todas as citações do ensaio referido seguem a tradução de José Lima: Sontag, Susan. *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Gótica: Lisboa, 2004. [N. do T.]
- 2 O autor cita a tradução inglesa da obra de Barthes; a tradução portuguesa dos excertos em questão foi realizada a partir das citações em inglês. [N. do T.]



**BELL:**  
**TOUCH / TACTO**



# TOUCH

David F. Bell

Duke University

It is hard to imagine a gesture that expresses more closeness than the caress, a caring touch that encounters just the right zone and applies tactful pressure and gentle motion. The mother's caress of a newborn is the primordial act of socialization, transitioning the neonate into a world where interaction with other animate beings is the individual's destiny. One can suppose that the unborn being has already experimented with reaching and touching even before coming fully into the world, but birth immediately foregrounds the touch of the other's skin. We know that the absence of the caress in early developmental stages leaves a trauma never quite assuaged. And later, sexual coupling would be brutish and brief were it not for the only apparently superfluous supplement of a certain pattern of touch. Finding a sexual partner is easily imagined as a return toward the original mother's caress, because that first caress is the model for biological and social interaction. To be close is to touch fellow beings, and there are few identifiable limits to experiments with touching at the earliest age, other than the limits of movement, which the infant slowly expands. The deeply formative neonate and infant experiences with coordination between the hand and the mouth, touching and grasping with the hands and then bringing an object to the mouth for further exploration, demonstrate the inti-

mate link between touching and ingesting, and ultimately between touching and speaking. To touch, to bring closer, to ingest in order to make something a part of the «I,» and then to mouth sounds with the same tongue and lips that touch and taste: these are primordial mechanisms of exploring the body's relation with the other and the world.

In a contemporary adult world, at the other end of a developmental spectrum, is the unbearable jostling in the crowded streets and transportation systems of modern urban conglomeration. Poked and pushed from all sides, the rider on a subway or bus at rush hour experiences the closeness of the other as an intrusion into a body space all the more limited by the confinement peculiar to such places. No more delight in ingesting the other here, in exploring connections through a pat or a hug, but quite the opposite: a desperate attempt to repudiate closeness and establish separation. The mental concentration necessary to maintain the spatial rift between the other and one's own embodied presence is written into the blank expression on the subway rider's face. We may believe, without reflection, that the emptiness of the stare denotes the vacuum of the mind, but in truth, the subway rider is deeply absorbed by the effort to deflect and suppress the reactions that uninvited touch would normally elicit. Such urban

experiences can easily be documented back to the eighteenth and nineteenth centuries, as the great European metropolises were constituted. The nineteenth-century French popular writer Paul de Kock's brief description of Parisians walking on newly-constructed sidewalks (a very novel urban architectural feature in Paris in the 1820s) is a humorous reminder of what it means to be in a crowd vying for the same urban space while anxiously dodging contact, that is, the touch of the other. More enervating and darker is Poe's description of the observer trailing a mysterious and anonymous stranger through the streets of London at nightfall: «It was now fully night-fall, and a thick humid fog hung over the city, soon ending in a settled and heavy rain. This change of weather had an odd effect upon the crowd, the whole of which was at once put into new commotion, and overshadowed by a world of umbrellas. The waver, the jostle, and the hum increased in a tenfold degree» (Edgar Allan Poe, *Tales*, London: Wiley & Putnam, 1846, 224.) Crashing into others—poking, pushing, or prodding to maintain our balance and trajectory—we carom through streets in throngs we cannot escape.

Touch is such an essential sense for the experience of closeness in an increasingly crowded contemporary world that it would appear to be an indispensable element to build into the new twenty-first century network of instantaneous digital communication. We are «in touch» with each other as if, we like to imagine, we were actually in the presence of one another and able to reach out physically to each other. The Unix operating system contains a command line instruction «finger»—«finger username@node.domain»—which returns information, sometimes personal, on the username sent with the command line, but the verb suggestively refers as well to the most intimate caress imaginable. The word «digital» itself, although referring principally to methods of counting fingers at the origin of number systems, gestures toward one

of the principal sites on the body containing the most delicate touch-sensing anatomical structures. Think, for example, of the haptic feedback required as we type a message on a keyboard. Nothing irritates an expert typist more than spongy or stunted key travel that does not provide confirmation of the requisite pressure applied to imprint the digital letter.

The language both of computer programming and of our ways of describing the broader organization of our correspondence with parties physically removed from us intersects tellingly with the semantics of touch. We maintain «contact» lists; we «reach out» to each other; we «stay in touch» with someone, for example. Significantly, however, developing methods for creating haptic feedback and interaction in the hardware of digital communication lags notoriously behind vision and hearing in interface development circles. (*Haptic* derives from Greek *haptikos* «able to touch or grasp,» from *haptein* «fasten.») The typical clamshell portable computer limits us to a keyboard and the increasingly ubiquitous touchpad, a smooth rectangular surface often made of hardened glass, across which a finger or two may glide to accomplish simple tasks punctuated by more forceful clicks. The caress and the poke emerge once again as preeminent gestures, but so impoverished that they are nearly unrecognizable as such. (The Basic programming language contains a command called «poke,» which inserts a value into a memory register.) The recent introduction of touch screens barely modifies the simple touching gestures already possible with the touchpad. Nor does the now ubiquitous vibration feedback of our cellphones, which signals to a cutaneous region in contact with the phone that something is happening, combining the aural and the haptic in the often-vain attempt to get our attention. The vibrating signals actually often work best if the phone is on a hard, resonant surface, which amplifies the phone's sound enough for us to hear it despite the fact that we have set it



to «silent.» Detecting the vibration against one's skin is hit-and-miss at best, because we are too distracted by other more intrusive perceptual information, which pushes the vibration against a small skin surface into the dim background of our busy preoccupations.

But what of immersive environments, those imagined and increasingly constructed contexts in which the person interacting with the created place would actually be in the midst of and moving within a representation of a scene? The great French film theorist André Bazin once spoke of the «myth of total cinema,» which inspired the dreamers and inventors of the medium, he argued, in a much more sustained way than simple technological innovations: «In their imaginations they saw cinema as a total and complete representation of reality; they saw in a trice the reconstruction of a perfect illusion of the outside world in sound, color, and relief» (André Bazin, *What is Cinema?*, trans./ed. Hugh Gray Berkeley: University of California Press, 2004, 20). Tellingly, the term «relief» refers to the impression of depth and movement both of the objects represented and of the viewer's changing relation to them, but it seems to overlook a crucial element, one that would truly immerse the viewer—the ability to reach out and touch the reliefs, to verify that the things the eye reports are actually there. The immersive experience Bazin imagined, which the great inventors of cinema sought from the beginning in his view, is missing the one element that defines immersive closeness in a primordial way, namely, touch. How immersive can an experience actually be if when I reach out to touch the image moving around me I grasp only empty space? We should not forget that the apostle Thomas, bereaved by the crucifixion, refused to believe that Jesus could have undergone it and then have risen from the dead, and he asked for confirmation in the form of touch: «Except I shall see in his hands the print of the nails, and put my finger into the print of the nails, and thrust my hand

into his side, I will not believe» (John, v. 25). When Jesus later appeared, he invited Thomas to touch his wounds in order to confirm the story. To believe is to touch, that is, to be as close as is possible to the thing whose existence is to be tested.

More generally speaking, the neonate's act of reaching out to touch is the first test of the world's reality and accompanies, if not precedes, organization into visual fields. And once those fields begin to display some regularity, measuring and rationalizing them proceeds by comparing the size of the body (the length of an arm or the length of a step, for example) to the size of the world. Abstracting from a measuring system based on reaching out to touch, and thus transitioning to a schema that is no longer intimately related to the ability to touch the object to be measured, is a conquest of abstract reasoning. The Greek philosopher and mathematician Thales set out to measure the pyramids, leveraging geometric principles in order to transport measurement to a scale that greatly exceeded the size of his own body. But in order to do this, he began with a geometry whose principles could be illustrated on a human scale before being drawn to a greater scale, eventually to estimate the heights of the pyramids of Giza or the distance of the sun from the earth. How can one measure closeness in such a way as to understand the dimensions of distance? Everything begins with touching the environment surrounding the body, with the body's intimate closeness to its environment, with an embodied cognition that incorporates touch as a principal mechanism for exploration.

Why is it so hard to replicate the sensation of touch in digital media, when sight and sound seem increasingly easy to incorporate into interfaces? What is so technologically daunting that experiments with touch often appear to be exceedingly primitive? Not that what one sees or hears while interacting with someone on a screen through a machine connection truly

recreates visual images and sounds as they are perceived and experienced in a space where animate beings are within sight and earshot of one another. The eighteenth century French *philosophe* Jean-Jacques Rousseau already emphasized the danger of distance in communication in the eighteenth century when he spoke of Geneva as an ideal political space in which citizens could interact democratically, because the city was small enough to allow them actually to see and hear one another without mediation. He might have added that they needed to touch, embrace, jostle one another if there were to be a true social body.

A way to begin answering the question about the difficulty of replicating the experience of touch in a digital medium is to remember that touch is a sense unlike any other. When Aristotle systematically described the domain and function of each of the five senses—sight, hearing, smell, taste, and touch—he immediately encountered complexities that distinguish touch from the other senses and make it a poor fit for his categories. In his struggle to establish uniformity in a presentation of the mechanisms of sensing, Aristotle creates a tripartite system: *qualities* of objects in the world traverse a *medium* and are perceived by a *sense*. This works well for sight and sound, where certain qualities are transmitted through a medium (let's simply call it air) and registered in the eye or the ear. Paradoxically, however, the sense of touch requires direct contact with the surface touched, and a question immediately arises: what and where is the transmission medium through which the qualities of things to be touched are conveyed? If the sense organ itself is in direct contact with the object to be sensed, how can there be any separation between the sense and the qualities it senses? The system of mediation collapses. And in the wake of this collapse, one understands the difficulty of introducing haptic feedback into machine interactions at a distance. Haptic feedback requires a stimulus in immediate contact with the very

body of the perceiver. Hence the impoverished reduction of the haptic to vibrations, for example, and the fundamental challenge of translating qualities like smooth/rough, wet/dry, or hot/cold, which are the very stuff of touch.

It is not enough to say that touch does not conform to the Aristotelian tripartite configuration of the perceptual experience and thereby demonstrates the limit of the philosopher's analysis. There is something deeper here. The more Aristotle delves into the problem of touch, the more it becomes apparent that touch might be at the origin of the senses, the seat of *sensation*, more broadly considered, something like the first stratum of sensation from which the other senses arise.<sup>1</sup> Touch would then be the way animate beings become self-aware. If the initial experience of the world for the neonate is the touch of a caregiver's skin, that touch is both an exploration of a world beyond the body and the first sensation of the existence of the body itself. The sense of self, the sensation of existing, cannot be cleaved from the first touch upon exit from the womb. If this is so, there is an obvious problem with *transmission* and *medium* in the case of touch. It is very hard to imagine how to transmit the intimacy, the very closeness of touch, not only as a perception but also as the sensation of being a body. Sight and hearing seem ideally suited for a digitized environment from this perspective, but might it not be precisely because the closeness they seem to vehicle (communication in image and sound joining parties over very long distances) is not one that entirely engages the being of the perceiver?

A concert violinist recently tried to explain to me what it means to perform in public before a live audience, and his comments were quite telling. Everyone imagines, he explained, that I am sculpting sounds with my instrument and emitting them into a medium, air, thus sending them to the ear of the listener. Of course, one cannot deny that there is physics involved in what I am doing and that the vibrations I impart to the

air around my instrument allow a transmission of sound and have a primordial role in the aesthetic experience I am trying to create. But I do not imagine my performance at all in this way. Instead, I think of what I am doing as reaching out to embrace the listeners, touching them with the movements of my bow, pulling them into the movements of my body as I produce music. In turn, they react to my performance, and it is in the give and take of this exchange that inspiration is located.

Much has been written about the differences between live performances and recordings, and the preceding observations most surely capture elements of the complexity of any analysis of the concert setting. At minimum, a concert is a social organization, where the closeness of the spectators, both to themselves and to the musicians, allows sound to envelop them and the space around them in ways that are not possible when simply listening to a high fidelity speaker (as accurate and «warm» as it may be), and this experience necessarily engages more than the ear as organ of perception. Ambient temperature and noise, the comfort of a seat, the «feeling» of being there: all of these elements engage the sense of touch and contribute to the violinist's own awareness that he is producing something that appeals to the touch of the listener.

Could it be that the ongoing debate between proponents of analog recordings and those who defend digital recordings is related to these remarks? Compressed by a lossless algorithm (Apple Lossless Audio Codec [ALAC], or Apple Lossless Encoder [ALE], for example) into a series of commands, the physical traces of a performance, their tangible connection to the performance itself, cannot be fully transported through the algorithm. Analog recordings reproduce sounds through the pits and peaks in a groove on a vinyl disk tracked by a stylus. Might one not say that the stylus is somehow touching a remnant of the original performance, the asperities it left on a vinyl surface, in a way that

digital technologies simply cannot? A tangible (through the stylus) trace of the performance recorded somehow remains, and this very remainder is often described as the warmth of the reproduction. The term «warmth» is invoked to render the sense that one might be in touch with the performers in some way. One of the quintessential qualities measured by the system of touch, namely, temperature (warm or cold), is the only way to express the quality of what would seem at the surface to be simply a listening experience. And the closeness of the concert experience is the touchstone against which all reproductions are measured.

A return to our violinist's observations is important here. How can one analyze the touching to which he appeals to explain his performance? The notion of *gesture* will help us here. In his *Essay on the Origin of Languages*, Jean-Jacques Rousseau makes the following remark:

The general means by which we can act upon the senses of others are limited to two: namely, movement and voice. Movement is immediate through touch or is mediate through gesture; the first, having an arm's length for its limit, cannot be transmitted at a distance, but the other reaches as far as the line of sight.

Jean-Jacques Rousseau, *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, in *The Collected Writings of Rousseau*, ed./trans. John T. Scott (Hanover and London: University Press of New England, 1994), 7:290.

If we are to follow Rousseau's argument, the gesture is a variation on the act of touching and is capable of creating an affect in another being within a field of vision. It represents an extension of the notion of touch, suggesting that we can touch the other beyond the reach of our body. Moreover, what might have been a distance of a few feet when Rousseau was writing in the eighteenth century has now become countless miles, since we can transmit images over vast distances

in the context of our present technologies.<sup>2</sup> As Yves Citton argues, the gesture is a movement whose expressivity is not at all equivalent to language, but rather, it is a supplement, a nuance, a type of movement that is uniquely personal and yet also beyond the conscious control of the individual: it is what defines the singularity of the individual and is recognizable as a style. It is also what creates an affect within the other in social and cultural exchange—beyond any meaning that we may attempt to impart through language. Rousseau extends his reasoning in this direction:

The passions have their gestures, but they also have their accents, and these accents, which make us tremble, these accents, from which we cannot shield our body, penetrate to the bottom of our heart, and in spite of us carry to it the movements that generate them, and make us feel what we hear.

Rousseau, «Essay», 7:292, translation slightly modified.

We always go beyond the attempt to understand what others are saying, we are also touched by the what Rousseau calls their «accents,» the nuance in the gestures that accompany any exchange and penetrate to our hearts, inducing us to feel while we are also trying to understand. Denis Diderot expresses this idea in a related way in his article on the term *Affection* in the great eighteenth century Enlightenment *Encyclopédie*, for which he was a major editor and contributor:

Such are we fashioned that in a certain emotional state, when we feel love or hate, or attraction or aversion, to something, movements of the muscles are produced in our bodies, depending, it would appear, on the intensity or the remission of these feelings. [...] In this way, we resemble musical instruments whose strings are tuned in diverse ways. External objects act like bows on these strings, and we all generate sounds at various pitches.

[My translation]

The body is an instrument that vibrates physically with others, in sympathy with them through reactions that access the muscle system creating movements of rejection or acceptance, hate or love, which go beyond the level of understanding and link individuals in corporeal resonances, the sensations at the very center of every social exchange—what Aristotle called aesthetics.

Think for a moment of a spectator's reaction to a classic horror movie scene. As we anticipate the stealthy arrival of the killer behind one of the unsuspecting protagonists, our hair stands on end. Hair follicles are one of the marvelously complex systems of touch embedded in our skin, composed of different types of nerve endings. One of those nerve endings in the hair follicles is extremely sensitive to air currents, because they put pressure on the individual hairs on our skin. As they bend, the nerve endings sense the pressure of the air currents, which might suggest the presence of other bodies moving nearby, thus creating a perception of a possible threat. The sympathetic activation of this subsystem of touch is what we experience as we anticipate the stealthy approach of the murderous threat to the horror film's unsuspecting protagonist. More broadly speaking, the discovery and exploration of mirror neurons in recent neuroscience research provides a level of physiological confirmation for what Rousseau and Diderot described in the eighteenth century. When we observe someone accomplishing a gesture that we recognize because we have practiced it in our own way, the cluster of neurons that control such movement in us fire in sympathy with the observed gesture: we imitate it with a physiological reaction in neuronal form even if we do not actually perform the gesture we have perceived.

In short, the violinist was describing a version of this extended system of touch made possible by the resonances in the physical gestures that accompany social and cultural interaction: the particular phrasing of the music produced by a concert violinist (intimately tied to the way

she or he moves while playing), the particular and personal brush strokes of a painter, the singular nuance of the way a dancer reproduces a classic ballet step, and so forth. If indeed the earliest social interaction of the neonate is the touch of the mother's skin, this is a prelude to the construction of an extraordinarily complex system of touch, which combines both the immediate contact with objects and people in the world, but also the sympathetic resonances that Rousseau and Diderot described. And the latter accompany any social or cultural interaction in ways that perhaps precondition our receptiveness to the perspectives on the world that others attempt to share with us. The most logical argument imaginable, impregnable from a philosophical perspective, might be deployed in vain if our muscles and our heart react with rejection rather than acceptance because of the gestures and style displayed by our interlocutor. We sometimes catch ourselves thinking (internally) that we simply cannot stomach what is being said and the nuance of how it is being expressed.

Perhaps, then, the terms we so often employ to describe our relations with distant interlocutors in our present world of instant technological communication—contact, touch, reaching out—are not quite as metaphorical as they first seem to be. Our gestures, visible at a distance and deeply embedded in shared resonances, are mediate extensions of immediate physical touch. And thus perhaps research on haptic feedback occasionally takes touch too literally, nostalgic for a time when the world was smaller and we were closer in a different way. Even Jean-Jacques Rousseau, who argued so passionately for small political organizations in which people were able physically to touch each other, understood and ultimately allowed for interactions at a distance beyond physical touch, for the power of shared gestures, «these accents, which make us tremble, these accents, from which we cannot shield our body.»

## NOTAS

- 1 Daniel Heller-Roazen, *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation*, Reprint edition (New York; Cambridge, Mass: Zone Books, 2009) contains a wonderfully erudite analysis of the notion of sensation in Aristotle and later classical philosophers.
- 2 Yves Citton, *Gestes d'humanité: Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques* (Paris: Armand Colin, 2012) develops the notion of gesture in detail and is indispensable.

# TACTO

David F. Bell

Duke University

É difícil imaginar um gesto que exprima mais proximidade que a carícia, o toque meigo aplicado na zona exactamente certa com uma pressão sensível e um movimento delicado. O modo como uma mãe acarícia um recém nascido é o acto de socialização primordial, transitando o neonato para um mundo no qual a interacção com outros seres animados é o destino do indivíduo. Podemos supor que ainda antes de entrar em pleno contacto com o mundo o feto já experimentou esticar-se e tocar, mas o parto traz logo para primeiro plano o toque da pele do outro. Sabe-se que ausência da carícia nas primeiras fases de desenvolvimento gera um trauma nunca inteiramente resolvido. E, mais tarde, a cópula seria brutal e curta não fosse o complemento só aparentemente supérfluo de um certo padrão de toque. Facilmente se imagina o encontrar um parceiro sexual como um retorno à primeira carícia da mãe, já que essa primeira carícia é o modelo para a interacção biológica e social. Ser próximo é tocar criaturas semelhantes, havendo poucos limites identificáveis à experiência do toque nessa primeira etapa, salvo os limites do movimento, que o bebé expande a pouco e pouco. As experiências profundamente formativas dos recém-nascidos e dos bebés no que diz respeito à coordenação entre mão e boca, o tocar e o agarrar com as mãos e levar objectos à boca para continuar a explorá-los, demonstram

a existência de uma ligação íntima entre tocar e ingerir, e em última análise entre tocar e falar. Tocar, trazer para mais perto, ingerir uma coisa tornando-a parte do «eu», e então usar a boca para vozejar barulhos com a mesma língua e lábios responsáveis pelo tocar e o saborear: eis os mecanismos primordiais de como se explora a relação do corpo com o outro e com o mundo.

No mundo adulto contemporâneo, na outra ponta de um espectro de desenvolvimento, encontramos os incómodos atropelos e empurrões das ruas e dos sistemas de transportes a abarrotar nas conglomerações urbanas modernas. Empurrados e pressionados de todas as direcções, o passageiro de metro ou de autocarro em hora de ponta sente a proximidade do outro como uma intrusão num espaço corporal ainda por cima confinado de maneira peculiar por esse género de lugares. Deixa aí de haver qualquer deleite em ingerir o outro, em explorar ligações através do afago ou do abraço, passando-se antes o oposto: uma tentativa desesperada de repudiar a proximidade e de estabelecer uma separação. A concentração mental necessária a manter um espaço o outro e a própria presença corporal inscreve-se na face inexpressiva do passageiro de metro. Podemos julgar, irreflectidamente, que o vazio do olhar denota um vácuo mental, mas na verdade o passageiro de metro está profundamente absorto em tentar deflectir e em



suprimir as reacções normalmente geradas pelo toque não solicitado. Podemos documentar sem dificuldade que este género de experiências da vida urbana remontam aos séculos dezoito e dezanove, à medida que as grandes metrópoles europeias se foram constituindo. A breve descrição dos parisienses a caminhar por calçadas acabadas de construir (um elemento arquitectural urbano particularmente novo na Paris dos anos 1820) pelo popular escritor oitocentista francês, Paul de Kock, é uma lembrança cómica de o que significa estar numa multidão competindo por uma mesma nesga urbana ao mesmo tempo que se evita nervosamente o contacto, isto é, o toque de terceiros. Mais enervante e sombria é a descrição de Poe de um observador seguindo um estranho misterioso e sem nome através das ruas de Londres ao anoitecer: «Tinha agora escurecido por completo, pendendo sobre a cidade um nevoeiro húmido e espesso, que dentro em breve acabaria numa carga de água. Esta mudança climatérica teve um efeito invulgar na multidão, toda a qual se amotinou, tapando-se sob um mundo de umbrelas. O cambalear, o aperto e o murmúrio multiplicaram-se por dez» (Edgar Allan Poe, *Tales*, Londres: Wiley & Putnam, 1846, p. 224). Embatendo uns nos outros — acotovelando-nos, empurrando-nos, pisando-nos uns aos outros para manter equilíbrio e trajectória — carambolamos ao longo das ruas em turbas inescapáveis.

Num mundo contemporâneo cada vez mais lotado, o toque é um sentido tão essencial à experiência da proximidade que pareceria um elemento indispensável a integrar na nova rede de comunicação digital instantânea do século vinte e um. Estamos «em contacto» («*in touch*») uns com os outros como se, gostamos nós de imaginar, estivéssemos de facto na presença uns dos outros, e fôssemos capazes de nos alcançarmos fisicamente uns aos outros. O sistema operativo Unix contém uma linha de comando designada «finger» (dedo) — «finger username@node.domain» — que devolve informação, por vezes

pessoal, a respeito do nome de utilizador enviado juntamente com essa linha de comando, mas o verbo [*n. do t. to finger*, espetar o dedo] também se refere sugestivamente à mais íntima das carícias imaginável. A própria palavra «digital», embora se refira antes de mais ao método de contagem de dedos na origem dos sistemas numéricos, aponta para um dos principais pontos onde no corpo humano se encontram as mais delicadas estruturas anatómicas de sensibilidade táctil. Pense-se, por exemplo, no no efeito háptico requerido quando se dactilografa uma mensagem num teclado. Nada irrita mais um dactilógrafo que uma tecla cujo carregar esponjoso ou encravado não permita confirmar se se aplicou a pressão necessária para imprimir a letra digital.

A linguagem quer da programação computacional como dos nossos modos de descrever a organização mais ampla da nossa correspondência com terceiros fisicamente separados de nós intersecta, eloquentemente, a semântica do toque. Por exemplo, mantemos listas de «contactos»; vamo-nos «contactando»; mantemo-nos «em contacto» com alguém. É significativo, porém, que o desenvolvimento de métodos para criar um *feedback* e uma interacção háptica no *hardware* das comunicações digitais esteja vários passos atrás do que se passa com o desenvolvimento de interfaces visuais e auditivos. (*Háptico* vem do grego *haptikos*, «capaz de tocar e agarrar», de *haptein*, «prender».) O habitual computador portátil limita-nos a um teclado e ao cada vez mais ubíquo *touchpad*, uma superfície rectangular lisa muitas vezes feita de vidro temperado, pela qual passamos um dedo ou dois para realizar tarefas simples pontuados por cliques com maior pressão. A carícia e o espetar [*the poke*] emergem de novo como gestos preeminentes, mas numa versão tão empobrecida que os torna quase irreconhecíveis. (A linguagem de programação Basic contém um comando chamado «poke», que insere um valor num registo de memória.) A recente introdução de écrans tácteis não modifica muito os gestos de toque já

tornados possíveis com o *touchpad*. Nemo ubíquo vibrar dos nossos telemóveis, que sinaliza a uma região cutânea em contacto com o telefone que alguma coisa está a acontecer, combinando o auricular e o háptico na tentativa, tantas vezes vã, de chamar a nossa atenção. De facto, os sinais vibratórios funcionam frequentemente melhor se o telefone estiver sobre uma superfície dura e ressoante, que amplifica o som produzido pelo telefone o suficiente para que o ouçamos, ainda que o tenhamos posto no «silêncio». Detectar a vibração contra a pele é, na melhor das hipóteses, um resultado incerto, já que estamos demasiado distraídos por outras intrusões perceptivas, que abafam a vibração sobre uma pequena superfície cutânea sob o fundo sobrecarregado das nossas preocupações.

Mas que dizer dos ambientes imersivos, aqueles contextos imaginários e de construção progressivamente mais complexa nos quais a pessoa que interage com o espaço criado parece estar e mover-se afinal na representação de uma cena? O grande teórico francês do cinema, André Bazin, falou uma vez do «mito do cinema total» o qual, defende, inspirou aqueles que sonharam e imaginaram o cinema de uma maneira muito mais duradoura que as simples inovações tecnológicas. «Quando o imaginaram viam o cinema como uma representação total e completa da realidade; viram de relance a reconstrução de uma perfeita ilusão do mundo exterior através de som, cor e relevo.» (André Bazin, *What is Cinema?*, trans./ed. Hugh Gray, Berkeley: University of California Press, 2004, 20.) É revelador que o termo «relevo» se refira à impressão de profundidade e movimento quer dos objectos representados como da relação oscilante do observador com esses objectos, mas esse termo parece ocultar um elemento crucial, sem o qual o espectador não imergiria verdadeiramente — a possibilidade de lançar as mãos e tocar os relevos, de verificar que as coisas reportadas pela visão se encontram de facto diante de si. À experiência imersiva imaginada

por Bazin, que na sua opinião os inventores do cinema procuravam desde o começo, falta um elemento, que define a proximidade imersiva de uma maneira primordial, a saber, o toque. Quão imersiva pode de facto uma experiência ser se, ao esticar-me para tocar na imagem que se move em meu redor, nada agarro senão espaço vazio? Não nos deveríamos esquecer de que S. Tomé, padecendo a crucificação, e recusando-se a acreditar que Jesus pudesse tê-la sofrido e então se erguesse dos mortos, pediu a confirmação sob a forma do toque: «Os outros discípulos, então, lhe disseram: «Vimos o Senhor!» Mas ele lhes disse: «Se eu não vir em suas mãos o lugar dos cravos e se não puser o meu dedo no lugar dos cravos e minha mão no seu lado, não creerei.»» (João, 20: 25) Quando Jesus apareceu mais tarde, convidou Tomé a tocar nas suas feridas, para confirmar o que lhe haviam dito. Crer é tocar, ou seja, é estar tão perto quanto possível daquilo cuja existência se espera testar.

Num sentido mais geral, o acto do recém-nascido de se esticar para tocar em coisas é o primeiro teste da realidade do mundo, acompanhando, se é que não precede, a sua organização em campos visuais. E uma vez que estes campos comecem a exhibir alguma regularidade, medi-los e racionalizá-los acontece por via de uma comparação entre o tamanho do corpo (o comprimento de um braço ou de um passo, por exemplo) e o tamanho do mundo. A passagem de um sistema de medição baseado na vontade do toque para um sistema abstracto, e como tal para um esquema que já não está intimamente ligado com a capacidade de tocar o objecto que se pretende medir, é um triunfo do raciocínio abstracto. Tales, o filósofo e matemático grego, resolveu medir as pirâmides, alavancando princípios geométricos de modo a transpor a medição para uma escala que excedia enormemente o tamanho do seu próprio corpo. Mas para conseguir realizá-lo, começou com uma geometria cujos princípios podem ser ilustrados numa escala humana antes de serem transpostos para uma

escala maior, para acabarem por chegar a uma estimativa da altura da Pirâmide de Gizé, ou da distância entre o Sol e a Terra. Como se pode medir a proximidade de modo a compreender as dimensões da distância? Tudo começa com o tocar o ambiente em redor do nosso corpo, com a proximidade íntima entre o corpo e o ambiente que o circunda, com uma cognição corporificada que integre o toque como principal mecanismo de exploração.

Por que será tão difícil replicar a sensação de toque nos instrumentos digitais, quando som e visão parecem progressivamente mais fáceis de incorporar nas novas interfaces? Que obstáculos há tão intimidantes do ponto de vista tecnológico que as experiências com o toque parecem muitas vezes incrivelmente primitivas? Não que o que se vê ou ouve ao interagir com alguém num écran através de uma máquina possa genuinamente recriar os sons e as imagens visuais como se os percepcionássemos e experimentássemos num espaço onde seres animados estivessem à distância da vista e da audição uns dos outros. O *philosophe* setecentista francês, Jean-Jacques Rousseau, já enfatizara os perigos da distância na comunicação no século dezoito, ao falar de Genebra como espaço político ideal no qual cidadãos poderiam interagir democraticamente, uma vez que a cidade era suficientemente pequena para permitir que se vissem e ouvissem uns aos outros sem mediação. Poderia ter acrescentado que lhes seria necessário tocarem-se, abraçarem-se, atropelarem-se uns aos outros caso se espere que formem um verdadeiro corpo social.

Uma maneira de começar a responder à pergunta acerca da dificuldade de replicar a experiência do toque num *medium* digital seria lembrar que o tacto é um sentido distinto de todos os outros. Quando, sistematicamente, Aristóteles descreveu o domínio e a função de cada um dos cinco sentidos — visão, audição, cheiro, sabor e tacto — não demorou a encontrar complexidades que distinguem o tacto dos outros sentidos, tornando-o difícil de encaixar nas suas catego-

rias. No seu esforço por garantir uniformidade a uma descrição dos mecanismos sensoriais, Aristóteles cria um sistema tripartido: *qualidades* de objectos no mundo atravessa um *medium* e são percepcionadas por um *sentido*. Isto funciona muito bem para luz e som, casos nos quais certas qualidades são transmitidas através de um *medium* (chamemos-lhe simplesmente ar) e registados pelo olho ou pelo ouvido. Paradoxalmente, porém, o sentido do tacto requer contacto directo com a superfície tocada, o que desperta desde logo uma questão: qual é e onde está o meio de transmissão através do qual são veiculadas as qualidades das coisas tocadas? Se em si mesmo o órgão sensorial se encontra em contacto directo com o objecto do sentido, como pode haver qualquer separação entre o sentido e as qualidades que percepciona? O sistema de mediação colapso. E na sequência deste colapso, compreende-se a dificuldade de introduzir um *feedback* háptico em interações remotas através de máquinas. Tal resposta háptica requer um estímulo que esteja em contacto directo com corpo da pessoa que o percepciona. Daqui se segue, por exemplo, a versão empobrecida do háptico reduzido a vibrações, assim como o desafio fundamental da tradução de qualidades como suave/áspero, molhado/seco, ou quente/frio, que são a própria substância do tacto.

Não basta dizer que o tacto não se conforma à configuração tripartida de Aristóteles da experiência perceptual e que, por conseguinte, deixa a nu as limitações da sua análise. Há algo aqui de mais profundo. Quanto mais Aristóteles se demora na questão do tacto, mais claro se torna que este está possivelmente na origem dos outros sentidos, que é a base da *sensação*, num sentido mais amplo, algo como o primeiro estrato de sensação a partir do qual todos os outros sentidos emergem.<sup>1</sup> O tacto seria então o modo como os seres animados ganham percepção de si mesmos. Se a experiência inicial do mundo para o recém-nascido é o toque da pele de um cuidador, esse toque é tanto uma exploração de um

mundo para lá do corpo como a primeira sensação da própria existência do corpo. A noção do eu, a sensação de que se existe, não pode ser separada do primeiro toque ao sair do ventre materno. Se assim é, há no caso do tacto um problema óbvio entre *transmissão* e *meio*. É muito difícil imaginar como transmitir a intimidade, a própria proximidade do toque, não apenas como uma percepção, mas também como a sensação de se ser um corpo. A visão e a audição parecem, deste ponto de vista, estar idealmente equipadas para um ambiente digital, mas não se deverá isso precisamente ao facto de a proximidade que aparentam veicular (a comunicação por imagens e som combinados, a partir de distâncias muito longas) não ser uma forma de proximidade que implique o ser de quem percebe por inteiro?

Um primeiro-violino tentou recentemente explicar-me o que significa tocar ao vivo perante um público verdadeiro, e os seus comentários foram particularmente reveladores. Todos imaginam, explicou ele, que estou a esculpir sons com o meu instrumento e a emití-los através de um meio de propagação, o ar, enviando-os desse modo para o tímpano do ouvinte. Claro está, não se pode negar que as leis da física estão envolvidas naquilo que faço, e que as vibrações que eu emito para o ar em torno do meu instrumento levam a uma transmissão do som, e têm um papel primordial na experiência estética que procuro criar. Mas essa não é de todo a maneira como imagino a minha actuação. Em vez disso, penso naquilo que estou a fazer como um modo de me esticar para abraçar os ouvintes, que se os tocassem com os movimentos do meu arco, atraindo-os para os movimentos do meu corpo à medida que produzo música. Por sua vez, eles reagem ao meu desempenho; e é nos vectores desta troca que reside a inspiração.

Muito se escreveu sobre as diferenças entre actuações ao vivo e gravações, e as observações anteriores capturam decerto vários elementos da complexidade de qualquer análise do contexto de concerto. Numa acepção minimal, um

concerto é uma organização social em que a proximidade dos espectadores, quer dos espectadores entre si como entre eles e os músicos, permite que o som os envolva, não apenas a todos os eles, como o espaço em seu redor, de modos que não são possíveis quando se ouve o mesmo concerto em sistemas de alta-fidelidade (por muito precisos e «quentes» que possam ser), e esta experiência é necessariamente mais envolvente que a do simples ouvido enquanto órgão perceptivo. Ruído e temperatura ambiente, o conforto do lugar, a «sensação» de ali estar: todos estes elementos se prendem com o tacto e contribuem para a percepção do próprio violinista de que está a produzir uma coisa que apela ao sentido de tacto do ouvinte.

Estará o debate sem fim entre os proponentes de gravações analógicas e os que defendem gravações digitais relacionado com estas considerações? Transformado por um algoritmo sem perdas de informação [*lossless*] (por exemplo, o Apple Lossless Audio Codec [ALAC], ou o Apple Lossless Encoder [ALE]) numa série de comandos, os vestígios físicos de uma actuação, a sua ligação tangível com o concerto em si, não conseguem ser plenamente preservados através do algoritmo. As gravações analógicas reproduzem sons entre os microssulcos de um disco de vinil reconhecidos por uma agulha. Não poderemos dizer que a agulha está nalgum sentido a tocar ainda numa remanescência da actuação original, na textura que ela deixou numa superfície de vinil, de uma forma que as tecnologias digitais simplesmente não conseguem fazer? Uma marca (através da agulha) tangível da actuação parece permanecer ali, remanescência frequentemente descrita como o «calor» de uma reprodução. O termo «calor» é usado para sugerir a sensação de estarmos ainda nalgum sentido em contacto com os músicos. Uma das qualidades quintessenciais medidas pelo sistema do tacto, nomeadamente, a temperatura (o calor ou o frio), parece ser a única maneira de exprimir a qualidade do que poderia a primeira

vista parecer uma simples experiência auditiva. E a proximidade da experiência do concerto é o termo de comparação pelo qual se medem todas as reproduções.

Importa regressar neste ponto às observações do nosso violinista. Como é que se pode analisar o toque a que apela a sua explicação de o que é uma actuação? A noção de *gesto* pode aqui ser-nos útil. No seu *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*, Jean-Jacques Rousseau tece a seguinte consideração:

Os meios através dos quais agimos sobre os sentidos dos outros são genericamente dois: a saber, movimento e voz. A acção do movimento é imediata pelo toque, ou mediada pelo gesto: a primeira, tendo por limite o comprimento de um braço, não pode ser transmitida à distância, mas o alcance da segunda é o raio da visão.

Jean-Jacques Rousseau, «Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music», *The Collected Writings of Rousseau*, ed./trad. John T. Scott (Hanover and London: University Press of New England, 1994), 7:290.

Nos termos do argumento de Rousseau, o gesto é uma variação do acto de tocar e tem a capacidade de afectar outro ser humano dentro de um mesmo campo de visão. Representa uma extensão da noção de tacto, o que sugere que conseguimos tocar terceiros para lá do raio de alcance do nosso corpo. Além disso, o que no século dezoito poderia ser para Rousseau uma distância de poucos metros tornou-se hoje um sem-número de quilómetros, visto que conseguimos transmitir imagens através de vastas distâncias graças às tecnologias disponíveis.<sup>2</sup> Como argumenta Yves Citton, o gesto é um movimento cuja expressividade não é, de modo algum, equivalente a linguagem, mas antes um complemento, uma nuance, um tipo de movimento pessoalmente único mas também algo que está para lá do controlo consciente do indivíduo: é o que define a singularidade do indivíduo, e o que é reconhecí-

vel como estilo. É além disso aquilo que produz um efeito no outro em trocas sociais e culturais – para lá de qualquer significado que procuremos transmitir através da linguagem. Vai nesta mesma direcção o raciocínio de Rousseau:

As paixões têm os seus gestos, mas também têm as suas inflexões, e estas inflexões, que nos fazem estremecer, estas inflexões, das quais não o nosso corpo não se pode esconder, penetram até ao fundo do nosso coração, e levam-lhe, independentemente de nós, os movimentos que as geraram, e fazem-nos sentir o que ouvimos.

Rousseau, «Essay,» 7:292, trad. ligeiramente modificada.

Vamos sempre além da tentativa de compreender aquilo que os outros estão a dizer, somos igualmente tocados por aquilo a que Rousseau chamou as suas «inflexões», a nuance dos gestos que acompanham qualquer interacção e que penetra os corações, induzindo-nos a sentir ao mesmo tempo que procuramos compreender uma coisa. Denis Diderot descreve esta ideia de uma maneira parecida na sua entrada para o termo *Affection* na grande *Encyclopédie* do século dezoito, de que foi o principal editor e autor:

Somos feitos de tal maneira que, num certo estado emocional, quando sentimos amor ou ódio, ou atracção ou aversão, em relação a alguma coisa, produzem-se movimentos nos músculos dos nossos corpos, dependendo, aparentemente, da intensidade ou da diminuição destes sentimentos. [...] Deste modo, parecemo-nos com instrumentos musicais cujas cordas são afinadas de diversos modos. Há objectos externos que agem nestas cordas como um arco de um violino, e todos nós geramos ruídos em diversos tons.

O corpo é um instrumento que vibra fisicamente com outros corpos, em simpatia com eles através de reacções que acedem ao sistema muscular, criando movimentos de rejeição ou de aceitação,

ódio ou amor, movimentos que vão para lá do nível do sentido e que ligam os indivíduos entre si por ressonâncias corporais, as sensações que estão no centro de todas as interacções sociais — aquilo a que Aristóteles chamou estética.

Pense-se por instantes na reacção de um espectador a uma cena de um filme de terror clássico. À medida que antecipamos a chegada furtiva do assassino pelas costas do protagonista incauto, ficamos de cabelos arrepiados. Os folículos capilares formam um dos sistemas de tacto mais maravilhosamente complexos da nossa pele, composto por diferentes tipos de ramificações nervosas. Uma destas ramificações dos folículos capilares é extremamente sensível a correntes de ar, uma vez que as correntes de ar pressionam cada cabelo individual contra a nossa pele. Ao dobrarem-se, os nervos sentem a pressão de movimentações do ar, que podem sugerir a presença de corpos na nossa proximidade imediata, criando assim a percepção de possível ameaça. A activação simpática deste subsistema do tacto é aquilo que sentimos ao antecipar, no filme de terror, o aproximar-se furtivo de uma ameaça homicida na direcção do protagonista desprevenido. Num sentido mais geral, a descoberta e a exploração de neurónios-espelho pela investigação recente em neurociência dão-nos algum grau de confirmação fisiológica para aquilo que Rousseau e Diderot descreveram no século dezoito. Quando vemos alguém realizar um gesto que reconhecemos porque já o fizemos a nosso modo, dispara, por simpatia com o gesto observado, o grupo de neurónios que em nós controla esse movimento: imitamo-lo por forma de uma reacção fisiológica neuronal, ainda que não realizemos, de facto, o mesmo gesto que percebemos.

Em suma, o que o violinista descreveu foi uma versão deste sistema de tacto alargado, que se sustenta nas ressonâncias de gestos físicos que acompanham interacções culturais e sociais: o fraseado particular da música produzida por um primeiro violino (intimamente

ligada ao modo como ela ou ele se move enquanto toca), as — pessoais e particulares — pinceladas de um pintor, a nuance singular do modo como um bailarino reproduz um dado passo do ballet clássico, e por aí em diante. Se de facto a primeira interacção social do recém-nascido for o toque da pele da mãe, tal constitui um prelúdio à construção de um sistema de tacto extraordinariamente complexo, que combina quer o contacto imediato com objectos e pessoas no mundo, quer as ressonâncias simpáticas que Rousseau e Diderot descreveram. Ressonâncias que acompanham qualquer interacção social ou cultural de maneiras que porventura constrem a nossa receptividade às perspectivas do mundo que terceiros procuram partilhar connosco. É possível que, graças aos gestos do nosso interlocutor, o mais racional dos argumentos, imbricado numa perspectiva filosófica robusta, nos seja apresentado em vão caso os nossos músculos e coração reajam com rejeição, e não com aceitação. Damos por vezes connosco mesmos a pensar (no foro interno) que simplesmente não somos capazes de digerir aquilo que alguém está a dizer e a particularidade da maneira como está a dizê-lo.

Pode ser, então, que os termos tantas vezes usados para descrever as nossas relações com interlocutores distantes neste mundo actual de comunicações tecnológicas imediatas — contacto, toque, alcance — não sejam tão metafóricos como começaram por parecer. Visíveis à distância, e profundamente encaixados em ressonâncias partilhadas, os nossos gestos são extensões mediadas do contacto físico imediato. É assim possível que a investigação sobre feedback háptico esteja a tomar a noção de tacto num sentido excessivamente literal, sugerindo uma nostalgia pelo tempo em que o mundo era mais pequeno, e em que estávamos próximos de maneira diferente. Até Jean-Jacques Rousseau, que tão apaixonadamente defendeu a ideia de agregados políticos de pequena dimensão, nos quais as pessoas pudessem tocar-se fisicamente, até



ele compreendeu e, em última análise, admitiu a possibilidade interações à distância, para lá do tacto físico, assim como o poder de gestos partilhados, «estas inflexões, que nos fazem estreme-

cer, estas inflexões, das quais não o nosso corpo não se pode escudar.»

Trad. Humberto Brito

## NOTAS

- 1 Daniel Heller-Roazen, *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation* (Nova Iorque; Cambridge, Mass: Zone Books, 2009) apresenta uma análise maravilhosamente erudita da noção de sensação em Aristóteles e noutros filósofos clássicos que se lhe seguiram.
- 2 Yves Citton, *Gestes d'humanités: Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques* (Paris: Armand Colin, 2012) desenvolve a noção de gesto em detalhe, sendo de leitura indispensável.

**GFREREIS:**  
**THING / COISA**



# THING

Heike Gfrereis

Deutsches Literaturarchiv Marbach

«I know not with what weapons World War III will be fought, but World War IV will be fought with sticks and stones.»

—Albert Einstein

Wikiquote traces Albert Einstein's famous turn of phrase, uttered in an interview with Alfred Werner for the magazine *Liberal Judaism*, back to an article published by Walter Winchell in the *Wisconsin State Journal* in September 1946: «Joe Laitin reports that reporters at Bikini were questioning an army lieutenant about what weapons would be used in the next war. 'I dunno,' he said, 'but in the war after the next war, sure as Hell, they'll be using spears!」 We seem able to imagine the ineluctable consequences of the next war, waged from a degree of radical distance with monstrous atomic violence, only as a relapse back to the hand-to-hand combat of the Stone Age. The obliteration of culture mainly occurs not through spears or bombs, but through immaterial weapons, the war of images and words waged from an aesthetic distance; and it is in museums that objects become useful once again, and distance turns into proximity, or at least visibility.

The digital revolution has set a similar dialectic in motion to that of the atomic revolution. Never before has the dominance of things and the decline of culture been so often feared, nor

the loss of education and aesthetic distance so often lamented, as at the present time—when we can speak with one another across enormous distances in one and the same moment via Skype and can move things, even «sticks and stones,» with just words and images. Never before has there been so much talk of phenomena connected to things: of materiality, of closeness and reality, of body and soul, of conservation and tradition, and also of extinction. In the distance, we see up close how things are destroyed and humans killed.

This means that to the extent that our lives take place in virtual worlds, the real world and the words and images that describe it become more and more object-based. Never before have we been so close to things, so able to look at them deeply and (simply and easily) arrange, gather, polish, disassemble, estrange, animate, emotionalize, anthropomorphize, collect, and possess them as we do now. It is as though a magical, mythical world has returned, in which words and images can actually create realities. It is as though André Malraux's *musée imaginaire* has become a reality and Aby Warburg's principle of the «good neighbor» in the archive has become a model for knowing the world. For the Internet, everything is cloud and archive at once, heavenly signs and landfill, augury, a cabinet of wonders, and a flea market. We are again prepared



to ascribe a soul to things, not only (and perhaps not at all) because they can communicate with each other on the «Internet of things,» but because we can animate them again with our imagination. It is as though this were a child's game, like that described for us by Astrid Lindgren in *Pippi Longstocking*:

«What do we want to do now?» asked Thomas. «Whatever you want to do—I don't know,» said Pippi. «But I myself won't be lazing around. I'm a thing-finder, and so I never have a spare moment.» «What did you say you were?» asked Annika. «A thing-finder.» «What is that?» asked Thomas. «Someone who finds things—you know. What else would it be?» said Pippi, sweeping all the flour into a small heap. «The entire world is full of things, and it's very necessary that someone find them. And that's exactly what thing-finders do.» «What kind of things are they?» asked Annika. «Oh, anything imaginable,» said Pippi. «Gold nuggets and ostrich feathers and dead rats and firecrackers and little screws and all those kinds of things.»

There are webpages that collect photos of things that appear to have a face, and photos that show things that do not exist in the world that we have seen: apparitions. It is no longer by any means necessary for us to be on the spot to discover things. In theory at least, everything that we see online is there for us. Museum exhibits as well as bathtubs and cars, things with stories and a history as well as brand new things. Genuine goods are often hidden behind the photos. With the click of a button they come to the buyer, who will be spared the journey, but will then often be unexpectedly confronted with an object of enormous dimensions. Things lose their individual form when they are translated into the gestures of their purchasers, who describe them with their hands in the format of a mobile «terminal device.» The online store Zalando plays with this frequently in its advertising: the person who receives a parcel cries out with joy, while the

other person cries out in despair because their home is already filled with shoes, clothes, and sports equipment. An Internet thing is different from a real thing. The experience of immateriality is juxtaposed immediately to the experience of materiality and physical presence. Virtuality is thus not the destruction of things but rather their intensification. Precisely because they are so easily available, things become more foreign, solid, and resistant.

For museums, this means that originals are becoming increasingly important. Often you can see originals better online than in the museum, but they challenge us because we cannot control them. Friedrich Hölderlin expressed this paradox in his elegy «Brod und Wein» (Bread and wine): «So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaben / Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht. / Tragen muß er, zuvor» 'Such is man: when wealth is there and even a god / provides him with gifts, he neither knows nor sees it. / First he must bear it.' It is precisely the real things that demand an idealism, as Friedrich Schiller explains to Wilhelm von Humboldt in 1805: «In the end, both of us are idealists, and we would be ashamed to have it said of us that things formed us rather than that we formed things.»

The rebellion of the things in the museum happens when we set them in motion in our heads and they do the same to us—when we recognize them as things, completely comprehensible. Vertigo by flatware. For instance, Gustav Sack sent a piece of straw from his sleeping quarters to his wife, Paula, from the French front around the start of the year 1915. He had bent it three times, so that it had two sides and a pronounced curvature beneath: a horseshoe, which keeps good luck from falling out. W.G. Sebald used a piece of copy paper, a kind of magic writing pad, in order to practice the script with which Ambros Adelwarth writes, «Gone to Ithaca» on a visiting card in *Die Ausgewanderten* (The emigrants). Only one word was typed,

black on white: «sigh.» Or the zigzag lines with which Franz Kafka erased a passage in the manuscript of *Der Bau* (The burrow): «About every hundred meters,» records the animal in the manuscript, «I widened the passages to small, rounded areas, where I can comfortably curl up, warm myself, and rest. I recall the days of my childhood and early manhood, when I dreamed of such a burrow [...] But I must have always had a vocation to be an architect—even as a child I sketched out zigzags and labyrinth designs in the sand and hurried along in spirit on soft paws up the beautiful, silent paths of many lines.»

Not all the things in a museum possess, on the plane of materiality, that which Roland Barthes described as the *punctum* of a photo, «the element of chance that it has, that which pricks me (and also wounds me, affects me).» But there is also the *punctum* of the readable, which then releases its magic when one no longer sees something as a thing with stains and gaps, but rather knows its history and can fill in all of its holes and incisions. Every real thing contains within it a gateway to the invisible world.

The museum, even an imaginary one, thrives on things always being both goods and art, immaterial and hard, weight and atmosphere, frames and windows, used and unused, words and «sticks and stones»—close-combat weapons, at least in theory. «Sticks and Stones,» incidentally, was the title of David Chipperfield's 2014 architectural intervention in Mies van der Rohe's Neue Nationalgalerie in Berlin. As a prologue to his eventual renovation of the gallery, Chipperfield used floor-to-ceiling spruce trunks to transform the columnless, immaterial entrance hall into a dense series of pathways and lines of sight. Because in order to see something as an object, we must place it opposite us. Proximity through distance. Distance through proximity. In this case, however, Chipperfield's title comes not from Einstein's turn of phrase but rather from an old English nursery rhyme: «Sticks and stones may break my bones, but words will never hurt me.»

Translated from the german by Nicholas Fenech

«Não sei com que armas será travada a Terceira Guerra Mundial, mas sei que a Quarta será travada com pedras e paus.»

Albert Einstein

Wikiquote atribui a origem do famoso trocadilho de Albert Einstein, dito numa entrevista com Alfred Werner para a revista *Liberal Judaism*, a um artigo publicado por Walter Winchell no *Wisconsin State Journal* em Setembro de 1946: «Joe Laitin relata que os repórteres no Atol de Bikini questionaram um tenente do exército a respeito de que armas seria usadas na próxima guerra. ‘Não sei,’ disse ele, ‘mas na guerra depois dessa de certezinha que vão usar lanças!’» Parecemos ser apenas capazes de imaginar as consequências inelutáveis da próxima guerra, travada a partir de um radical grau de distância com monstruosa violência atômica, como um regresso relapso ao combate corpo-a-corpo da Idade da Pedra. A obliteração da cultura ocorre não através de lanças ou de bombas, mas através de armas imateriais, uma guerra de imagens e de palavras travada a partir de uma distância estética; e é nos museus que os objectos voltam a tornar-se úteis, e que a distância se transforma em proximidade, ou, pelo menos, em visibilidade.

A revolução digital pôs em marcha uma dialéctica similar à da revolução atômica. Nunca

antes o domínio das coisas e o declínio da cultura foram tantas vezes temidos, nem a perda da educação e a distância estética tantas vezes lamentadas, como no presente — era na qual podemos falar uns com os outros instantaneamente através de enormes distâncias, através do Skype, e em que podemos mover coisas, até mesmo «paus e pedras,» apenas com palavras e imagens. Nunca como agora houve tanta conversa a respeito de fenómenos ligados a coisas: da materialidade, da proximidade e da realidade, do corpo e da alma, da conservação e da tradição, ou também da extinção. À distância, vemos de perto a maneira como as coisas são destruídas e como seres humanos são mortos.

Isto significa que, tomando as nossas vidas lugar em mundos virtuais, o mundo real e as palavras e imagens que o descrevem relacionam-se cada vez mais com objectos. Nunca estivemos tão próximos de coisas, tão preparados para as perscrutarmos em profundidade e (de maneira simples e fácil) arranjá-las, recolhê-las, poli-las, desmontá-las, estranhá-las, animá-las, dotá-las de emoções, antropomorfizá-las, colecioná-las, e possuí-las, como nos nossos dias.

É como se houvesse regressado um mundo mágico e mítico, no qual as palavras e as imagens podem de facto criar realidades. É como se o *musée imaginaire* de André Malraux se tivesse tornado realidade e como se o princípio de «boa



vizinhança» no arquivo de Aby Warburg se tivesse tornado um modelo para conhecer o mundo. Para a Internet, tudo é *cloud* e arquivo ao mesmo tempo, signos celestes e aterro, presságio, gabinete de curiosidades, e feira da ladra. Parece-mos de novo preparados para atribuir almas às coisas, não apenas (e talvez não de todo) porque elas comunicam umas com as outras na chamada «Internet das coisas», mas porque podemos uma vez mais animá-las com a nossa imaginação. É como se isto fosse um jogo de crianças, como aquele que nos descreveu Astrid Lindgren em *Pippi das Meias Altas*:

«O que pretendemos fazer agora?» perguntou Thomas. «O que quer que queiras fazer — não sei,» disse Pippi. «Mas eu cá não vou fazer ronha. Sou uma caçadora-de-coisas, e por isso nunca tenho um instante livre.» «O que é que disseste que és?» perguntou Annika. «Uma caçadora-de-coisas.» «O que é isso?» perguntou Thomas. «É alguém que encontra coisas — sabes bem. O que é que havia de ser?» disse Pippi, varrendo a farinha toda num montinho. «O mundo inteiro está cheio de coisas, é muito importante que alguém as encontre. E é precisamente isso que faz um caçador-de-coisas.» «Que género de coisas é esse?» quis saber Annika. «Oh, qualquer coisa que possas imaginar,» disse Pippi. «Pepitas de outro e penas de avestruz e ratos mortos, e pequenos parafusos e todos esses géneros de coisas.»

Há páginas que colecionam fotos de coisas que parecem ter uma cara, e foros que mostram coisas que não existem no mundo visível: aparições. Deixou de nos ser necessário ir a qualquer lado para descobrir coisas. Pelo menos em teoria, tudo o que vemos online está ali para nós. Exposições em museus, assim como banheiras e automóveis, coisas com histórias e com uma história, assim como coisas novas em folha. Artigos genuínos escondem-se muitas vezes por detrás de fotografias. Basta clicar um botão para que venham ter com o computador, a quem é poupa-

da a viagem, ainda que venha a ser muitas vezes confrontado com objecto de enormes dimensões. As coisas perdem a sua forma individual quando são traduzidas pelos gestos dos seus compradores, que as descrevem com as mãos no formato de um «dispositivo terminal» móvel. A loja online Zalando costuma brincar com isto nos seus anúncios publicitários: uma pessoa que recebe um pacote dá gritos de alegria, enquanto outra chora desesperada pelo facto de a sua casa já se encontrar cheia de sapatos, roupas e equipamento desportivo. Uma coisa da Internet é diferente de uma coisa real. A experiência da imaterialidade é aqui justaposta directamente com a experiência da materialidade e da presença física. A virtualidade é assim não uma destruição das coisas mas pelo contrário a sua intensificação. Precisamente por estarem tão facilmente disponíveis, as coisas tornam-se mais alheias, sólidas e resistentes.

Para os museus, aquisição de originais torna-se por isso cada vez mais importante. Muitas vezes, podemos ver originais melhor online do que num museu, mas eles desafiam-nos por não os podermos manipular.

Friedrich Hölderlin descreveu este paradoxo na sua elegia «Brod und Wein» (Pão e vinho): «So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaben / Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht. / Tragen muß er, zuvor» ‘Assim é o homem: quando há saúde e até um deus / o presenteia, não o sabe nem o vê. / Antes precisa de o aguentar.’

São precisamente as coisas reais o que requer um idealismo, explicou Friedrich Schiller a Wilhelm von Humboldt em 1805: «Em última análise, somos ambos idealistas e envergonhar-nos-ia se alguém dissesse a nosso respeito que as coisas nos formaram a nós em vez de termos sido nós que as formámos a elas.»

A rebelião das coisas no museu sucede quando as pomos em movimento na nossa cabeça e elas nos fazem o mesmo — quando as reconhecemos como coisas, como sendo completamente

compreensíveis. Uma vertigem dos utensílios. Por exemplo, o pedaço de palha que Gustav Sack enviou para casa, ao cuidado de Paula, a sua mulher, a partir da frente francesa, por volta do começo de 1915. Dobrara-a três vezes de modo a que adquirisse dois lados e, ao fundo, uma curvatura pronunciada: o aspecto de uma ferradura, objecto que dá boa sorte. W.G. Sebald usou um pedaço de papel de cópia, uma espécie de bloco de apontamentos mágico, para praticar a caligrafia com que Ambros Adelwarth escreve «A caminho de Ítaca» num cartão de visita em *Die Ausgewanderten (Os Emigrantes)*. Apenas uma palavra escrita à máquina, preto no branco: «suspiro.» Ou pense-se nas linhas em ziguezague com as quais Franz Kafka rasurou uma passagem do manuscrito de «Der Bau» («A Toca»). «Mais ou menos a cada cem metros,» recorda o animal no manuscrito, «alarguei as passagens, tornando-as em pequenas áreas arredondadas, onde me pudesse acoitar confortavelmente, aquecer-me e repou-sar. Recordo os dias da minha infância e juventude, quando sonhava com uma toca assim [...] Mas devo ter tido sempre vocação para arquitec-to — logo desde criança desenhava ziguezagues e esquemas de labirintos na areia e percorria em espírito, sobre patas macias, as veredas lindas e silenciosas de um sem-número de linhas.»

Nem todas as coisas num museu possuem, no plano da materialidade, aquilo que Roland Barthes descreveu como o *punctum* de uma fotografia, «o seu elemento de acaso, com o qual me penetra (ferindo-me, afectando-me).» Mas existe também o *punctum* do legível, que opera

a sua magia quando todos deixarem de ver uma dada coisa como um objecto cheio de manchas e lacunas, antes sabendo a sua história, como que preenchendo todas as suas falhas e aberturas. Cada coisa real contém em si uma passagem para um mundo invisível.

O florescimento de um museu, mesmo um museu imaginário, depende de as coisas serem sempre ao mesmo tempo bens de consumo e arte, imateriais e sólidas, pesadas e atmosféricas, molduras e janelas, usadas e não usadas, palavras e «paus e pedras» — armas de combate corpo-a-corpo, pelo menos, em teoria. «Paus e Pedras» («Sticks and Stones») foi, já agora, o título de [uma intervenção arquitectural de David Chipperfield em 2014](#) na Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe em Berlim. Como prólogo à sua eventual renovação da galeria, Chipperfield usou troncos de abeto do chão ao tecto, transformando o que era uma entrada imaterial, e desprovida de colunas, numa densa série de caminhos e linhas vislumbráveis. Porque para podermos ver uma coisa como um objecto, precisamos de a colocar diante de nós. A propinquidade através da distância. Neste caso, porém, o título de Chipperfield não vem do trocadilho de Einstein mas antes de uma cantiga de roda inglês antigo, «Pedras e paus podem quebrar os meus ossos, mas as palavras nunca me tocarão» («Sticks and stones may break my bones, but words will never hurt me»).

Trad. Humberto Brito

**KARK:**  
**INTERNET**





# INTERNET

Christopher Kark

Stanford University

The Internet is everywhere, but nowhere in particular. The server farms dotting the North Dakota landscape, the tortuous web of fiber optic cables that straddle the ocean floor, the cellphone towers narrowly disguised as re-woods: these comprise a vast network that, for most of us, is amorphous. Space, in the geographic sense of the term, is passé. It's no longer a big deal that the Internet collapses geographic distances. Now, we spend our days swiping to the right. Now, it's all about parsing data, irrespective of where they originate. To grasp how such data are gathered and disseminated, to know how to manipulate them to one's advan-

Information has, of course, abounded over the ages, appearing in cuneiform scratched on temple walls, in baskets of papyri piled in warehouses flanking the Alexandria docks, evened out by feverish outpourings one century and catastrophic losses the next. As early as the fifth century BCE, Plato wrote of Thamus, an Egyptian king, who upbraided the god Thoth (Hermes) for inventing writing because it would hamper our ability to remember, and consequently, destroy wisdom (Ryan Szpiech, «[The Dagger of Faith in the Digital Age](#),» *Tablet*, October 7, 2014, accessed October 10, 2014). Yet precisely because it allows us to commit our thoughts to a medium

tage, is to wield a power fast disappearing. Yet we are, more starkly and nakedly than before, dependent on data to understand the world and ourselves. No longer can we count on our own wits to interpret all the information coming our way; there's far too much of it to take in. If we can speak of closeness on the Internet, it's about control over data—their collection, their distribution, their use. And while we have more on hand than ever, they always seem to escape our grasp (Zeynep Tufeski, «[Engineering the Public: Big Data, Surveillance and Computational Politics](#),» *First Monday*, 7, 7 (2014), accessed February 5, 2015).

that outlasts us, writing has proved to be one of the most potent technologies ever wrought. Indeed, it was the only way to record natural language until the invention of sound recording in mid-nineteenth century France. While the amount of writing (and now, audiovisual media) has mushroomed, our capacity to process it hasn't.

Such complaints about information overload resemble anxieties voiced as early as *Ecclesiastes* 12:12 and Seneca the Younger's writings in the first century CE (Ann Blair, «[Information Overload, Then and Now](#),» *Chronicle of Higher Education*, November 28, 2010, accessed

December 30, 2014). Around the same time, Pliny the Elder took to compiling thousands of facts in his *Natural History* (77 CE). Centuries later, medieval scholars habitually bemoaned how much there was to read and how easy it is to forget. The invention of movable type the mid-fifteenth century substituted printed texts for the hefty tomes of previous eras. Printing was not only cheap; it was quick enough to meet the demands of increasingly literate populations. Formerly handwritten bestsellers flew off the printing presses just as new genres like the novel made private reading a pastime. Information overload as we know it came into being, as did the avalanche of content that now spills from our inboxes and timelines.

Velocity and volume are only two causes of information overload. No less crucial is how such information is organized. In medieval Europe, the push to preserve classical works for posterity raised the question of how best to sort them. Monks in monasteries scattered throughout Europe and scholars in Baghdad began to catalogue their collections over a thousand years before Google became a verb (*ibid*). By tinkering with ways to organize heaps of print, they cultivated the dull art of indexing that evolved into the card catalogues silently vanishing from today's libraries. In most places, they've been replaced by sophisticated query tools and dozens of subscription databases. The modern search engine is an extension of the card catalogue into the digital sphere, except that it also sorts every kind of data recognizable to query algorithms. What the average user understands as the Internet, then, is a nexus that weaves these data together into an ever-expanding whole. The result is an abundance of content that nobody can hope to consume in a lifetime.

Dwarfing even the biggest libraries of Antiquity, the amount of traffic on the Internet now totals more than zettabyte (10<sup>21</sup> bytes), palpable in the burgeoning of content—or media readied for mass consumption—across

websites, social networking platforms, and databases. Ours is a time of «content,» a time of self-published media featuring every kind of topic directed at every kind of person. There is far more content than time to consume it, let alone gauge its worth. A query about a celebrity meltdown can yield dozens of results that range from papers of record to budding blogs with a loyal, if small readership. A hashtag like «#JeSuisCharlie» on Twitter or Instagram might aggregate thousands of snippets about a developing news story. Photos accumulate, videos abound, and what begins with a single post snowballs into a sprawling web of media, threaded together by links and hashtags. Information overload is no longer just the scholar's nemesis, but a throbbing artery in our Zeitgeist.

Why is this the case? How, in the digital era, has technology altered our attitudes towards information—what comprises it, the parts worth our attention, the parts that aren't? What is the personal toll of information overload? With the ballooning amount of personal data available online, to what extent can we manage our reputations without incurring significant expense? Stepping back, how did we become accountable for all information published about us online in the first place? Assuming that we do bear these responsibilities, what tools exist to help us distill data into information, and information into knowledge? Too sweeping to address exhaustively, these questions have found solutions in Big Data platforms and reputation management services. But these solutions aren't answers: solutions need not account for causes. Often, it's not even in their best interest to do so. By contrast, causes are elusive and hard to quantify, but, when given due consideration, can illuminate shifts in social and cultural mores (Giorgio Agamben, «[For a Theory of Destituent Power](#),» *Chronos Mag*, November 16, 2013, accessed January 3, 2015). Though information overload is nothing new, the burden



of responsibility for managing it in increasing amounts has never weighed heavier on us as it

does today. It began with the impact of digital self-publishing on traditional authorities.

The Internet has bypassed traditional gatekeepers who vouch for the quality of the material they publish. Ideas, both the illuminating and the incendiary, no longer face such barriers to publication. Anyone with a mobile phone and something to say can broadcast his or her thoughts to the world, joining millions of voices reverberating through cyberspace. The diminished importance of gatekeepers coincided with the rise of social media platforms, the boom of the sharing economy, and the vogue of making media in addition to consuming them. Hence the explosion of content ranging from the viral meme to award-winning citizen journalism. Authority has splintered, with the customer review and amateur demo on YouTube now carrying as much clout as expert opinion.

The era predating the Internet saw some fragmentation of authority with the explosion of cable television channels. But for anyone to broadcast one's ideas around the world in an instant was unthinkable—a pipe dream, even for the tech-savvy. For centuries, content distribution was limited to those with free access to a medium of communication. Only the literate could produce content in the first place; few would see theirs published on a large scale. As print publishing became widespread, presses and newspapers developed a set of practices to ensure quality by judging the author(s) and the content itself. The pen-wielding editor was born. This system of checks and balances remains in place: if a chief editor deems something inappropriate or inaccurate, it doesn't enter print until revisions are made. Likewise, to ensure that they meet audience expectations, movies and television shows undergo months of scrutiny before they debut.

These procedures guaranteed a measure of quality in most of the materials available for

mass distribution. By the same token, many books and films never saw the light of day because they voiced a controversial or subversive idea. The French philosopher René Descartes's works were censored throughout seventeenth-century Europe for the same reason most social media platforms are banned in China, North Korea, and Iran: ideas are powerful, as is the potential to reach millions with a few keystrokes. Outright prohibition is nonetheless the exception rather than the rule. Wherever freedom of expression is the norm, most people continue to look to traditional sources of authority in some cases. In others, they crowdsource. Teenagers, contrary to prevailing stereotypes, prefer their doctor's advice to recommendations from a reputable health website (Urs Gasser, Sandra Cortesi, Momin Malik, and Ashley Lee, «[Youth and Digital Media: From Credibility to Information Quality](#),» *Berkman Center for Internet & Society*, 2012, accessed November 20, 2014). When it comes to news, however, we're prone to seek out publications that tell us what we want to hear. Meanwhile, we've thrown up a whole economy around the reviews (and reviews of reviews) of strangers when consulting Yelp to pick a *taquería* or Angie's List to find a carpenter who specializes in bamboo flooring (Andrew Flanagin and Miriam Metzler, «Digital Media and Youth: Unparalleled Opportunity and Unprecedented Responsibility,» in *Digital Media, Youth, and Credibility*, ed. Miriam Metzler and Andrew Flanagin, Cambridge, MA: MIT University Press, 2008, 5-28, 11).

We now rely on two modes of authority: one that filters information hierarchically, another that culls opinions from a thicket of unverified sources. In spite of claims that traditional gatekeepers have gone the way of the Dodo, they're just as revered as reviewers in the Yelp

Elite Squad. Hence the prosperity of legacy newspapers like the *New York Times*, as well as the vastly increased viewership of programs syndicated on subscription entertainment sites à la Hulu. What's changed is the premium placed on self-sufficiency. Public demands for more self-service have spurred a boom in automation, leading to the downsizing of support personnel across economic sectors. Rather than consult with a travel agent or call an airline directly, consumers flock to travel metasearch engines to book flights. Rather than confer with a stock broker, the casual investor might scroll through the blogs of a few finance gurus before rolling over her 401k. With greater self-service comes greater pressure on the public to seek out information for itself, a task made more cumbersome by the absence of physical cues online (David Lankes, «Trusting the Internet: New Approaches to Credibility Tools,» in *Digital Media, Youth, and Credibility*, ed. Miriam Metzler and Andrew Flanagin, Cambridge, MA: MIT University Press, 2008, 101-21, 104).

So we've banished the agents and experts who acted as intermediaries between our needs and the resources to satisfy them. In their place sit platforms that interface directly with those resources, but without the contextualized know-

**M**ore information self-sufficiency also carries the responsibility of control information about oneself. What you choose to watch or read is largely up to you; what others choose to watch or read about you online largely isn't. Naturally, reputation has always been a factor in human relations. At least half of plays of the plays staged during the Spanish Golden Age dealt with sanctimonious nobles on a warpath to avenge their honor. The still-popular joke about «pistols at dawn» evokes the absurdly genteel culture of the antebellum South. Today, however, nowhere is reputation more paramount than in concerns over online privacy, and with it, the

ledge of a professional. Branded as covetous middlemen, such professionals are increasingly rare, whereas the customer review—carefully arranged with proprietary algorithms—is touted as a proxy of truth. Consequently, we place our trust in the opinions of strangers on an unprecedented scale. Sure, we might loyally cling to *NYT Now* for our daily news briefing, but we're liable to sift through hundreds of reviews on Amazon or a write-up in CNET before splurging on a Nikon Df.

A product rated at four-and-a-half stars is often enough to nudge a purchase, even if we haven't the faintest idea how credible that product's reviewers are. This is the burden of choice. Traditional authority abides—in this case, in ads—, but we can also leaf through scores of reviews before reaching a decision (*ibid.*, 107). In the process, we're asked to make numerous judgments about the reliability of the opinions before us, accepting some, dismissing others, and ignoring those we don't want to hear. Sometimes, overwhelmed by the glut of information, we give up the search altogether. Yet the drive to call on multiple sources of information to make a decision or to learn about what's happening in the world isn't going away, and particularly as traditional authorities dodder.

opaque rating systems that undergird the on-demand economy. Career advice blogs admonish students and job applicants alike to rethink what they publish online, with each post leaving a footprint in a digital trail that may stretch over years. Such content may lie unnoticed for years until a college admissions committee or a hiring manager stumbles upon it. The consequences can be swift and their impact devastating.

Anxieties about privacy seem to clash with the on-demand economy's ethos of transparency, whereby everyone is a brand and star ratings are the rubric of quality. In question is not just how we should define privacy online, a debate

that, at any rate, will always outpace the legislative process. Privacy presupposes the right to hide a part, if not the whole of ourselves from the public gaze, unveiling only what we see fit.<sup>1</sup> Also at stake is distinguishing the person from the digital persona, a distinction hopelessly blurred as data become the measure of man (Farhad Manjoo, «[Uber’s Business Model Could Change the Way You Work](#),» *New York Times*, January 28, 2015, accessed February 16, 2015). In the years predating the Internet, there was scant information published about anyone. Of the little there was, most was factual (e.g., birth certificates, bank accounts, obituaries) and most could be checked against a reliable source. In short order, you could exhaust what the public could know about you.

That era has ended. As with celebrities in the pre-Internet years, your reputation now depends on what is said about you online (David Streitfeld, «[Ratings Now Cut Both Ways, So Don’t Sass Your Uber Driver](#),» *New York Times*, January 30, 2015, accessed January 31, 2015). Absent the barriers to self-publishing, hype and hearsay now compete freely with facts. Indeed, if the Tea Party movement proves anything, it’s that facts themselves are now suspect. People have, of course, fallen victim to nasty rumors since time immemorial, but these were never available for the world to share and for search engines to cache. Rumors, once transmitted by word of mouth, warped by reinterpretation and cropped by memory lapses, would disappear into the ether as soon as everyone grew tired of hearing them. Few traces would remain to be trotted out later in a digital scarlet letter as they are today (Daniel Solove, «Speech, Privacy, and Reputation on the Internet,» in *The Offensive Internet: Speech, Privacy, and Reputation*, ed. Saul Levmore and Martha Nussbaum. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010, 15-30, 16). Though new rumors would inevitably arise, these lacked the permanence of what show up when you Google your name.

As demands to guard one’s online reputation grow, so, inexorably, has the burden of handling the data comprising it. We might spend hours—days, even—polishing our social media profiles into idealized avatars of ourselves, while at the same time untag ourselves from images of moments we regret posting (but perhaps not living), amp up the privacy settings on our accounts, or delete screeds posted to the blog we’ve neglected since Howard Dean screamed his way out of politics. Such digital self-fashioning is redolent of nobles preening themselves in the courts of Renaissance princes, where dissimulation, not certifiable fact, was the best defense against assaults on your reputation. Nowadays, you can hire reputation management firms to do some of the legwork for you. Like a discredited business seeking to make a comeback, you can (for a substantial fee) pay to scrub your digital footprints from search results, or at least relegate them to pages where nobody bothers looking (Evgeny Morozov, «[Two Decades of the Web](#),» *Prospect Magazine*, June 22, 2011, accessed November 10, 2014).

Reputation has also become synonymous with quality in the on-demand economy, encoded in apps that provide consumer services—ride-sharing for a trip home, couchsurfing as a cheap alternative to hotels—and underwritten by an intricate rating system. The career of a ride-sharing driver hinges on this rating, as does the host of a room (or a couch) rented out to guests. To safeguard their jobs, drivers and hosts must strive to maintain a high rating at all costs, their careers weighed in the balance of aggregated customer reviews. Subjective and unverified though they may be, ratings like these are poised to expand beyond the on-demand economy to schools, hospitals, and, eventually, government, the *ne plus ultra* of datafication. It therefore makes little sense to speak of creating an online image as though it were somehow separate from us. Insofar as our persona is subject to ratings of one sort or another, the boundary separating

who we are online and who we are in real life is fast vanishing. The reputation of this convergent self rests on how much of the information about it we control, whether directly or indi-

**B**eneath the surfeit of content, data have proved invaluable to those with the resources to analyze them. A century ago, gathering data was a manual undertaking. One of its earliest manifestations was public opinion polling. Polling grew in importance during the years following World War I, beginning when *Literary Digest* sent out postcards asking recipients who they believe would win the U.S. presidential election. With the notable exception of 1936, the returned postcards accurately predicted the outcome of each election between 1920 and 1932, signaling an interest in measuring public opinion objectively—an interest echoed in other countries with representative governments. It’s no coincidence that Gallup, the consulting firm now synonymous with public opinion polling, was founded in 1935.

The information collected through Gallup polls was unrivaled for the time, but pales in comparison to databases pooled from websites and, increasingly, from the devices that nag us to go running or remind us that we spent way too much at Sur la Table. Aware that these data are far too abundant to parse manually, engineers have developed sophisticated procedures to surface patterns in them in the service of people and profit alike. These procedures, which read as litanies of if-then clauses, are commonly known as «algorithms.» Algorithms retrieve specific data from a database by following a list of well-defined computations. Although they’ve existed since the Persian mathematician Mu ammad ibn M s al-Khw rizm described them early in the ninth century CE, algorithms have become relevant in recent years with the advent of search engines and Big Data platforms. The same is true of colossal datasets glea-

rectly. Amidst the tumult of data, maintaining a good reputation proves to be as cumbersome an endeavor as prying native ads from genuine journalism.

ned from our click-through paths and health records, a momentous transformation in how we analyze human behavior.

Algorithms are invisible to the vast majority of people who use them. Paradoxically, this is one of the main reasons we trust them: we need ways to fish out information we want without dredging up tons of data we don’t. The utility of data lies not merely in their collection but in the ability to retrieve meaningful information. Constantly updated by their proprietors, programmed to learn through user input, today’s algorithms fuel research and organizational decision-making on an unprecedented scale. Consumers encounter them in browser advertisements, «recommended» movies to slot into their Netflix queue or items to toss into their Amazon cart. By sentencing unwanted email to their spam box, Gmail users can even teach algorithms how to discern spam from a relevant message (Evgeny Morozov, «[The Rise of Data and Death of Politics](#),» *The Guardian*, July 19, 2014, accessed November 10, 2014).

At the same time, algorithms also fuel commerce and statecraft. Drawing on its vast store of consumer data, Walmart knew to flood its stores with junk food and flashlights in a hurricane-riddled region well before a destructive storm made landfall (Michiko Kakutani, «[Watched by the Web: Surveillance Is Reborn ‘Big Data,’ by Viktor Mayer-Schönberger and Kenneth Cukier](#),» *New York Times*, June 10, 2013, accessed December 30, 2014). U.S. intelligence and special operations agencies have developed a target-selection program that assesses surveillance data to automate drone strikes, a decision that once fell to trained specialists (Cori Crider, «[Killing in the Name of Algorithms: How Big Data Enables](#)

the Obama Administration's Drone War,» *Al-Jazeera America*, March 4, 2014, accessed December 30, 2014). And those charged with designing these algorithms bring personal assumptions to bear on which categories they use to structure a database, which data go into these categories, and how such categories are interpreted (Tarleton Gillespie, «The Relevance of Algorithms,» *Culture Digitally*, November 26, 2012, accessed November 15, 2014). Each step in data collection and analysis lies exposed to personal bias, even if algorithms are seen as impervious to human error (Danah Boyd, *It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens*, New Haven, CT: Yale University Press, 2014, 185).

More often than not, though, algorithms are the best hope we have for plucking something relevant from the welter of data. The Internet would be impossible to use without them, as would tracking down microfiche in a library flattened by a tornado. For all intents and purposes, the question isn't whether we need algorithms (we do) but what they can and can't reveal. This may come as unwelcome news to those already saddled by the heft of online content. But it

**A** technical solution to the problem of excess data, algorithms reveal their shortcomings the moment pesky variables like context come into play. Context is rife with factors that defy predictable patterns. Hence the nuisance of ads that claim to anticipate our every desire by harvesting common words from our email and search queries. Since context is a human artifact, only the human mind is capable of grasping it. This distinction remains a pivotal one, a distinction characterized by much more than the threadbare man-versus-machine dichotomy. Technology only matters insofar as it is a means to human ends. Even with the help of all the automated tools that help us plow through information, we still must, at some point, be willing to think for ourselves.

shouldn't come as a shock, as anyone who's used a search engine knows its limitations.

Every year, it's astonishing how much better search results become, so much so, in fact, that we scarcely have to venture beyond the results page to check the weather or compare airfares. Such tasks are what algorithms do well: in datasets with relatively straightforward properties—ones that vary slightly or not all over time—, algorithms are unbeatable (Gary Marcus, «Steamrolled by Data,» *The New Yorker*, March 29, 2013, accessed December 31, 2014). Still, in context-dependent systems like natural language processing or advanced translation, algorithms can only approximate exactness, and can often be wrong—or, at minimum, sound stifled. Algorithms can only parse data based on relevance and highlight correlations in datasets. They can't evaluate data for validity or soundness, nor can they assess the quality of those data or deduce causation (*ibid.*). They certainly can't render moral judgement. Higher-level thinking, for the time being, still falls to humans.

Impossible though it may seem to buy a wearable health tracker or a self-driving car without pouring over every data point beforehand, we cope by understanding the nature of information itself. To assess content critically—the stuff of college humanities seminars, so misunderstood, still, by the way we think of the humanities in general—is far more potent than any algorithm. Anyone who understands the Internet as a dynamic ecosystem, and who understands, too, the ideological motives for creating and disseminating content, can weather any amount of it that comes her way.

So whether for laughs or for learning, it's important to know how to assess what we consume online and anywhere else. Scholars have taken to calling this skill set «media literacy,»



whose standard definition is «the ability to assess, analyze, evaluate, and create messages in a variety of forms» (Patricia Aufderheide, *Media Literacy: A Report of the National Leadership Conference on Media Literacy*, Washington, D.C.: Aspen Institute, Communications and Society Program, 1993, xx). Media literacy involves understanding content based on several criteria: who creates it, to whom it speaks, how it was created, what biases it contains, and how its creator wants people to think or act. The elements of classical rhetoric, these criteria help differentiate between a polished op-ed and a listicle spewed from a content mill, or distinguish the original version of a video from a half-dozen knockoffs. This not only enables people to take full advantage of content on the Internet, but to become its savviest consumers.

On social media, for instance, users often express themselves by sharing links that direct to content hosted anywhere on the Internet. But not all content is created equal: every time we read a blog post or watch a video posted on YouTube, we assess it. Frequently, it's for entertainment value, while at others we're looking for an expert opinion on something that matters to us. The sheer amount of content and the absence of traditional markers of validity can be bewildering and, as misunderstandings so often do, spark conflict.

More than making us sound intelligent, assessing media adeptly impacts how we think and behave. Without a sense of how or why they're

created, it's easy to mistake opinions for facts that shape our decisions (Flanagin and Metzler, 8; Gasser et al., 76-77; Lankes, 102). Yet the importance of searching for and evaluating information has never been greater. Public demands for self-service have spiked in recent years, leading to a spike in technological automation. And with direct access to information comes the challenge of finding what's relevant and evaluating it for ourselves.

Knowing how to appraise online content thoughtfully is not a given. Depending on which school they attend, students may receive a thorough grounding in media literacy or none at all (Boyd, 181-82; Harris, 156). This same learning gap branches into the adult world, with technology evolving at a pace so brisk that society struggles to keep up. For example, content on personal health can vary from a how-to guide sponsored by a major brand to a peer-reviewed journal article. Neither is necessarily better than the other, but it's crucial to be able to tell them apart. As with a research project for school, it may be hard to distinguish between various kinds of content and assess them accordingly. This can carry over into social media platforms, many of which thrive on sharing content from every corner of the Internet. Learning to distinguish different kinds of content may prevent misunderstandings and defuse conflicts. Moreover, it helps us learn how to evaluate information with a critical eye.

As solutions go, media literacy only goes so far. It teaches us to cope with information overload, not with data points that quietly determine our fate. We can speak in tongues of disruption; we can build all the Hadoop clusters we want; but without a robust debate about the ethics of data collection and use, information overload will be the least of our worries. For better or worse, the debate began over a de-

cade ago, but wouldn't reach fever pitch until Edward Snowden leaked evidence of the National Security Agency's widespread surveillance programs. The Snowden leaks exposed an ugly combination of data science and intelligence gathering. No sooner did Snowden flee to Russia than U.S. policymakers recoil by passing digital privacy legislation, with ten states ratifying no fewer than two dozen laws in short order

(Somini Sengupta, «[No U.S. Action, So States Move on Privacy Law](#),» *New York Times*, October 31, 2013, accessed February 15, 2015). California passed three, two of which regulate website content removal, and another tracking signals on browsers. Oklahoma approved a bill protecting student data, while Delaware—riding the momentum of states before it—lowered restrictions on access to a dead person’s data (Jacob Gershman, «[Delaware Eases Access to Digital Data of Dead](#),» *Wall Street Journal*, August 20, 2014, accessed February 15, 2015).

At this time of writing, 15 states have enacted laws that require express consent or a search warrant to obtain user information. Others, like California, continue to introduce similar

legislation in the face of veto threats (Philip Janquart, «[Second Try at California Electronic Privacy Bill](#),» *Courthouse News Service*, February 10, 2015, accessed February 15, 2015). The fact that that it took a damning leak to galvanize lawmakers into action isn’t surprising; the silence about the cultural shift it signals is. It’s one thing to accept datafication as a natural order to which, once we download this app or polish that profile, we can adapt—maybe even thrive. It’s another thing to consider where we’ve smeared our digital fingerprints and whether we have the right to know in the first place. After all, when we speak of data, we’re always close by: for we speak of ourselves.

## NOTES

1 Shaped by cultural currents over the centuries, privacy is an evolving concept. Legal scholars Saul Levmore and Martha Nussbaum ascribe four characteristics to privacy in its current iteration: seclusion, or freedom from public scrutiny; intimacy, or a space to share private information in a limited sense; secrecy, which

restricts knowledge to a specific person or group; and autonomy, or choices made privately. See Saul Levmore and Martha Nussbaum, «Introduction,» in *The Offensive Internet: Speech, Privacy, and Reputation*, ed. Saul Levmore and Martha Nussbaum (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010), 1-11, 10.

# INTERNET

Christopher Kark

Stanford University

A Internet está em todo o lado, mas em lado algum em particular. As quintas de servidores que pontuam o Dakota do Norte, a tortuosa rede de cabos de fibra óptica acoplada ao fundo do oceano, as torres de comunicações celulares mal disfarçadas de sequoias: tudo isto forma uma vasta rede que, para a maioria de nós, é informe. O espaço, no sentido geográfico do termo, é uma noção obsoleta. Deixou de constituir novidade que a Internet colapse distâncias geográficas. Hoje, passamos o dia a deslizar o dedo para a direita. Hoje, importa apenas analisar dados, independentemente da sua origem. Compreender como é que tais dados são recolhidos e disseminados, como manipulá-los em proveito próprio, é dominar um poder em rápido desaparecimento. E no entanto, de uma maneira mais

Escusado será dizer que existe uma abundância de informação ao longo dos tempos, aparecendo gravada em cuneiforme nas paredes de templos, em cestos de papiros empilhados nos armazéns que flanqueavam as docas de Alexandria, abundância essa nivelada ora por fluxos frenéticos num dado século, ora por perdas catastróficas no século seguinte. Logo no quinto século A.C., Platão refere-se ao rei egípcio Âmon, que repreendeu Teuth (Tot, Hermes) pela invenção da escrita, visto que a escrita dificultaria a capa-

nua e crua do que nunca, dependemos de dados para compreender o mundo e a nós mesmos. Já não nos podemos fiar apenas na nossa agudeza para interpretar a quantidade de informação com que somos bombardeados; é simplesmente demasiada para a conseguirmos processar. Se podemos falar de proximidade na Internet, é acerca do controlo sobre a informação — o modo como dados são recolhidos, a sua distribuição, o seu uso. E embora possuamos mais dados do que alguma vez aconteceu, eles parece sempre escapar à nossa compreensão. (Zeynep Tufeski, «[Engineering the Public: Big Data, Surveillance and Computational Politics](#)», *First Monday*, 7 de Julho, 2014; consultado em 5 de Fevereiro de 2015.)

cidade da memória e, por conseguinte, destruiria a sabedoria (Ryan Szpiech, «[The Dagger of Faith in the Digital Age](#)», *Tablet*. 7 de Outubro, 2014; consultado a 10 de Outubro de 2014). Mas, precisamente por nos permitir fixar os nossos pensamentos num *medium* que nos sobreviverá, a escrita provou ser uma das mais poderosas tecnologias alguma vez concebida. Com efeito, até à invenção de gravações sonoras em meados do século dezanove, em França, a escrita sempre foi a única maneira de registar as línguas naturais. Enquanto a

quantidade de registos escritos (e, agora, audiovisuais) se multiplicou, o mesmo não acontece com a nossa capacidade para processá-la.

Queixas deste género acerca de um excesso de informação são parecidas com ansiedades articuladas em momentos tão remotos quanto o Eclesiastes 12:12, ou os escritos de Séneca, no primeiro século A.D. (Ann Blair, «[Information Overload, Then and Now](#)», *Chronicle of Higher Education*, 28 de Novembro, 2010; consultado a 30 de Dezembro, 2014). Por volta da mesma altura, Plínio, o velho, dedicou-se a compilar milhares de factos na sua *História Natural* (77 A.D.). Séculos depois, os eruditos medievais lamuriavam-se habitualmente da quantidade de coisas que havia para ler e de quão fácil era esquecer-las. A invenção da tipografia em meados do século quinze substituiu por textos impressos os tomos robustos das eras precedentes. A impressão era não apenas barata; era, além disso, célere o suficiente para responder às necessidades de populações gradualmente mais letradas. Êxitos literários anteriormente transcritos à mão começaram a voar das tipografias, ao mesmo tempo que novos géneros literários, como o romance, tornaram a leitura em privado num modo de passar o tempo. Passou a haver o excesso de informação tal como o entendemos, assim como esta avalanche de conteúdos que transborda das nossas caixas de correio e das nossas cronologias (*timelines*).

A velocidade e o volume são apenas duas das causas do excesso de informação. Não menos crucial é o modo como essa informação se organiza. Na Europa medieval, o esforço por preservar obras clássicas para a posteridade suscitava a questão de qual o melhor modo de as arrumar. Os monges em mosteiros espalhados pela Europa, assim como os estudiosos em Bagdade começaram a catalogar as suas colecções mais de mil anos antes de a palavra Google se tornar um verbo (*ibid*). Ajustando maneiras de organizar resmas de impressões, cultivavam a fastidiosa arte da indexação, que evoluiu para os catálogos

de fichas que vão silenciosamente desaparecendo das bibliotecas do presente. Na maioria dos lugares, foram substituídas por ferramentas de pesquisa sofisticadas e por dúzias de bases de dados por subscrição. O motor de pesquisa moderno é uma adaptação do catálogo de fichas à esfera digital, com a diferença de que também apresenta como resultados todo o género de informações reconhecíveis por algoritmos de pesquisa. Aquilo que o utilizador médio entende por Internet é, então, um nexos de dados combinados, formando um todo em constante expansão. O resultado é uma abundância de conteúdos que ninguém espera ser capaz de abarcar no tempo de uma vida.

Apequenando até as maiores bibliotecas da Antiguidade, a quantidade de tráfego na Internet totaliza hoje mais do que um zettabyte (1021 bytes), quantidade palpável pela multiplicação de conteúdos — ou de *media* preparados para um consumo massivo — através de páginas, plataformas de redes sociais e bases de dados. Vivemos numa era de «conteúdos», a era dos *media* auto-publicados, aflorando todo o tipo de tópicos e dirigidos a todos os géneros de pessoas. A quantidade de conteúdos é muito superior ao tempo disponível para os consumir, quanto mais para determinar o seu valor. Uma pesquisa sobre o esgotamento de uma celebridade apresentará dúzias e dúzias de resultados, desde jornais de referência a blogs com públicos pequenos, mas fiéis. Um *hashtag* como «#JeSuisCharlie» colocado no Twitter ou no Instagram agregará milhares de *snippets* a respeito de uma notícia ainda em desenvolvimento. Acumulam-se fotografias, multiplicam-se vídeos, e o que começa por ser um *post* isolado forma uma bola de neve de conteúdos, combinados entre si por links e *hashtags*. A sobrecarga de informação deixou de ser a némesis dos estudiosos; tornou-se uma artéria pulsante do nosso Zeitgeist.

Por que são as coisas assim? Na era digital, de que modo alterou a tecnologia as nossas atitudes relativamente à informação — à maneira como

ela é reunida, às partes merecedoras de atenção, às partes que não a merecem? Qual a medida de cada um para a sobrecarga de informação? Com a crescente quantidade de informações pessoais disponíveis online, até que ponto poderemos gerir as nossas reputações sem significativas despesas? Voltando um pouco atrás, como é que, antes de mais, nos tornámos responsabilizáveis por toda a informação publicada online a nosso próprio respeito? Partindo do princípio de que tais responsabilidades realmente nos assistem, que instrumentos existem para nos ajudar a transformar dados em informações, e informações em conhecimento? Demasiado vastas para que as possamos tratar exaustivamente, estas questões encontraram soluções em plataformas de Big Data e em serviços gestão de reputação.

**A** Internet contornou os habituais garantes da qualidade dos materiais que se publica. As ideias, quer as iluminadoras como as incendiárias, já não deparam semelhantes entraves à publicação. Qualquer pessoa com um telemóvel e alguma coisa a dizer pode disseminar os seus pensamentos mundo fora, juntando-se aos milhões de vozes que reverberam no ciberespaço. A diminuída importância daqueles garantes coincidiu com a preponderância das redes sociais, a deflagração de uma economia de partilhas, e a voga da produção de *media* a par do seu consumo. Daí que se verifique uma irrupção de conteúdos, que vão de *memes* virais a exemplos premiados de jornalismo civil. A autoridade fragmentou-se, dando lugar a uma situação em que as críticas de clientes e as demonstrações de amadores no YouTube gozam de tanto prestígio quanto as opiniões de especialistas.

Na era que precedeu a Internet também se verifica uma fragmentação da autoridade, graças à proliferação de canais de televisão por cabo. Mas era inimaginável que alguém pudesse transmitir para o mundo inteiro as suas ideias instantaneamente — um sonho longínquo, mesmo para

Mas estas soluções não são respostas: uma solução precisa de dar conta da sua causa. Muitas vezes, fazê-lo não é sequer do interesse dessas plataformas e serviços. Por contraste, ainda que tais causas sejam esquivas e difíceis de quantificar, se lhes dermos a devida atenção, iluminam mudanças de costumes a nível social e cultural (Giorgio Agamben, «[For a Theory of Destituent Power](#)», *Chronos Mag*, November 16, 2013, consultado a 3 de Janeiro de 2015). Embora a sobrecarga de informação não seja uma novidade, a responsabilidade de gerirmos quantidades de informação cada vez maiores nunca pesou tanto como nos nossos dias. Ela nasce do impacto da auto-publicação digital nas autoridades tradicionais.

aqueles que estavam por dentro da inovação tecnológica. Durante séculos, a distribuição de conteúdos limitava-se a quem tivesse livre acesso a um meio de comunicação. Para começar, apenas os letrados eram capazes de produzir conteúdos; eram poucos aqueles que viam o seu trabalho publicado em larga escala. À medida que a publicação impressa se foi espalhando, as tipografias e os jornais desenvolveram um conjunto de práticas para garantir a qualidade, avaliando o(s) autor(es) e o conteúdo em si mesmo. Apareceu a figura editorial do revisor. Este sistema de verificações continua a ter lugar: se um chefe de redacção considera uma coisa inadequada, não se publica antes de serem feitas as devidas revisões. Analogamente, para assegurar que vão ao encontro das expectativas do seu público, os filmes e os programas televisivos são submetidos a meses de escrutínio antes que irem para o ar.

Este género de procedimentos costumava garantir um nível de qualidade na maior parte dos materiais disponíveis para distribuição em massa. Por este mesmo motivo, muitos livros e filmes nunca viram a luz do dia, visto que exprimiam ideias controversas ou subversivas.



As obras do filósofo francês René Descartes foram censuradas na Europa durante o século dezassete pela mesma razão que a maior parte das redes sociais se encontram hoje banidas na China, na Coreia do Norte e no Irão: há ideias poderosas, não menos poderosas que o potencial para chegar a milhões de pessoas teclando meia dúzia de coisas. Em todo o caso, a proibição absoluta não é a regra, mas a excepção. Para algumas coisas, onde quer que a norma seja a liberdade de expressão, a maioria das pessoas continua a virar-se para as fontes tradicionais de autoridade. Para outros efeitos, ajudam-se umas às outras. Ao contrário do que sugerem os estereótipos vigentes, os adolescentes preferem dar ouvidos aos conselhos de médicos em vez de confiarem nas recomendações de websites de saúde bem reputados (Urs Gasser, Sandra Cortesi, Momin Malik, and Ashley Lee, «[Youth and Digital Media: From Credibility to Information Quality](#)», Berkman Center for Internet & Society, 2012, consultado a 20 de Novembro de 2014). Já no que respeita a notícias, as pessoas inclinam-se a procurar publicações que dizem aquilo que pretendem ouvir. Entretanto, erigimos toda uma economia em torno de críticas (e críticas de críticas) de estranhos na Internet, consultando o Yelp para escolher uma *taquería*, ou o Angie's List para encontrar um carpinteiro especializado em soalhos de bambú (Andrew Flanagin and Miriam Metzler, «Digital Media and Youth: Unparalleled Opportunity and Unprecedented Responsibility», *Digital Media, Youth, and Credibility*, ed. Metzler e Flanagin, Cambridge, MA: MIT University Press, 2008, 5-28, 11).

Passámos a confiar em dois modos de autoridade: aquele que filtra a informação hierarquicamente, e aquele que colhe opiniões a partir de uma floresta de fontes não verificadas. Por muito que se alegue que os antigos guardiães se encontram em vias de extinção, a verdade é a de que são tão reverenciados como o [Esquadrão de Elite do Yelp](#). Daí a prosperidade de jornais de referência como o *New York Times*, assim como

a crescente procura de programas sindicados em páginas de entretenimento por subscrição à la Hulu. Aquilo que mudou foi o valor atribuído à auto-suficiência. As exigências do público quanto a uma autonomia de processos conduziram a um crescimento da automação, levando a uma diminuição do tamanho das equipas de apoio ao cliente em vários sectores económicos. Quando chega o momento de marcar um voo, em vez de consultarem agentes de viagem, ou de contactarem directamente com uma companhia aérea, os consumidores viram-se agora para os motores de meta-pesquisa. Em vez de consultar um corretor de bolsa, o investidor ocasional poderá consultar os blogues de alguns gurus financeiros antes de comprometer o seu plano de reforma. Com a maior autonomia o público vê-se mais pressionado no que respeita a procurar informação por si mesmo, tarefa dificultada pela falta de orientações físicas online (David Lankes, «Trusting the Internet: New Approaches to Credibility Tools», *Digital Media, Youth, and Credibility*, ed. Miriam Metzler and Andrew Flanagin, Cambridge, MA: MIT University Press, 2008, 101-21, 104).

Deste modo, banimos os agentes e os especialistas que intermediavam entre as nossas necessidades e os recursos disponíveis para as satisfazer. Em seu lugar, existem agora plataformas que interagem directamente com esses recursos, embora sem o conhecimento circunstanciado de um profissional. Vistos como revendedores gananciosos, esses profissionais são cada vez mais raros, enquanto as críticas de consumidores — cautelosamente ajustadas com algoritmos patenteados — são feitas passar por uma representação da verdade. Consequentemente, as pessoas passaram a fiar-se na opinião de estranhos a uma escala que não conhece precedentes. Verdade seja dita que podemos agarrar-nos lealdade ao *briefing* noticioso diário da *NYT Now*, mas é muito provável que esquadrinheemos centenas de críticas de consumidores na Amazon ou o encómio na C-Net antes de desbaratarmos dinheiro numa Nikon Df.

Um produto ser avaliado em quatro estrelas e meia é frequentemente motivo para torcer o nariz a uma compra, ainda que não façamos a menor ideia de quão credíveis são as pessoas que o criticaram. Eis o fardo da escolha. A autoridade tradicional continua a ter muito peso — neste caso, em publicidade —, mas é provável percorrermos um sem-número de críticas antes de chegarmos a uma decisão (Ibid., 107). No processo, espera-se que façamos uma data de juízos sobre a fiabilidade das opiniões com que nos depara-

mos, aceitando algumas, descartando outras, e ignorando aquelas que não queremos ouvir. Por vezes, assoberbados numa abundância de informação, viramos simplesmente as costas à pesquisa. Porém, a vontade de solicitar múltiplas fontes de informação para chegar a uma decisão, ou para ficar a saber o que se passa no mundo, parece ter chegado para ficar, especialmente num contexto em que as fontes tradicionais de autoridade estão a enfraquecer.

A auto-suficiência acrescida a respeito da informação acarreta também a responsabilidade do controlo da informação disponível a respeito de si mesmo. Aquilo que se escolhe ver ou ler é em larga medida um problema nosso; aquilo que os outros escolhem ver ou ler on-line a nosso respeito, em larga medida, não o é. Naturalmente, a reputação sempre foi um factor das relações humanas. Pelo menos metade das peças encenadas em Espanha durante o Século de Ouro eram acerca de fidalgos santimoniais numa demanda belicosa para vingar a sua honra. A dichote ainda popular nos Estados Unidos, «*pistols at dawn*» («pistolas à alvorada»), evoca uma cultura sulista antebellum, absurdamente cortês. Hoje, no entanto, em nada é a reputação tão determinante como no que respeita a preocupações com a privacidade online, e, a par disso, com os sistemas de avaliação opacos que servem de esteio à economia do *on-demand*. Os blogues de aconselhamento de carreira advertem os estudantes e candidatos a empregos por igual a repensar aquilo que publicam on-line, já que cada *post* publicado corresponde a uma pegada num trilho digital que pode estender-se por uma série de anos. Esse conteúdo pode permanecer ignorado durante anos até que nele tropece um comité de admissões académicas ou um encarregado de recursos humanos. As consequências dessa descoberta podem ser céleres, e o seu impacto devastador.

A ansiedade a respeito da privacidade parece chocar com o *ethos* da transparência característico da economia do *on-demand*, nos termos do qual cada um de nós é uma marca e a avaliação por estrelas uma rubrica de qualidade. O que está em questão não é apenas o modo como deveríamos definir a privacidade on-line, debate que, em todo o caso, estará sempre um passo à frente do processo legislativo. A privacidade pressupõe o direito a esconder uma parte de nós, senão o todo, do olhar público, deixando ver apenas aquilo que nos convém.<sup>1</sup> Em jogo está também uma distinção entre a pessoa e a *persona* digital, distinção que se vai esbatendo irremediavelmente à medida que os dados se vão tornando a medida do homem (Farhad Manjoo, «[Uber's Business Model Could Change the Way You Work](#)», *New York Times*, 28 de Janeiro de 2015, consultado a 16 de Fevereiro de 2015). Nos anos que precederam a Internet, havia pouca informação publicada a respeito de cada um. Do pouco que havia, a maior parte era factual (e.g., certidões de nascimento, registos bancários, obituários), e a maioria era verificável junto de fontes fiáveis. Com brevidade, poderíamos esgotar tudo aquilo que o público poderia saber a nosso respeito.

Esse tempo acabou. Tal como acontecia com as celebridades antes do aparecimento da Internet, a nossa reputação depende hoje daquilo que é dito a nosso respeito on-line (David Streitfeld, «[Ratings Now Cut Both Ways, So Don't](#)

«[Sass Your Uber Driver](#)», *New York Times*, 30 de Janeiro, 2015 (consultado a 31 de Janeiro, 2015). Na ausência de barreiras à auto-publicação, as vogas e os boatos passaram a competir livremente com os factos. Com efeito, se alguma coisa há a aprender com o movimento do Tea Party é que os próprios factos passaram a estar sob suspeita. Obviamente, as pessoas sempre se viram vítimas de rumores sórdidos perdidos no tempo, mas esses rumores nunca tinham estado para serem partilhados pelo mundo e armazenados em cache pelos motores de pesquisa. Anteriormente, a partir do momento que são transmitidos boca a boca, distorcidos pela reinterpretação e truncados pela memória, os rumores evaporar-se-iam assim que todos se cansassem deles. Por comparação com as difamações digitais de hoje restaria pouco que ventilar (Daniel Solove, «Speech, Privacy, and Reputation on the Internet», *The Offensive Internet: Speech, Privacy, and Reputation*, ed. Saul Levmore and Martha Nussbaum. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010, 15-30, 16). Ainda que novos rumores inevitavelmente aparecessem, faltar-lhes-ia a permanência do que aparece quando se pesquisa pelo nosso nome no Google.

Ao mesmo tempo que aumentaram as exigências quanto à protecção da nossa privacidade online, também aumentou, inexoravelmente, o fardo de lidar com as informações que a constituem. Poderíamos passar horas—ou mesmo dias—a polir os nossos perfis em redes sociais, transformando-os em avatares idealizados de nós mesmos, a desvincularmo-nos de tags de imagens de momentos que nos arrependemos de publicar (ainda que talvez não nos arrependamos de os ter vivido), maximizar as definições de privacidade das nossas contas, ou apagar longos comentários publicados num blogue de que nos esquecêramos desde o grito que acabou com a carreira política de Howard Dean. Este género de auto-modelagem lembra bastante os maneirismos da corte em torno de príncipes renascentistas, onde a dissimulação, em vez de factos verificáveis, era

a melhor defesa contra ataques à reputação. No presente, existem firmas para gerir a reputação, que podemos contratar para fazer todo o trabalho aborrecido. Como se nos tratássemos de uma empresa desacreditada em busca de uma reviravolta, podemos pagar (um preço nada barato) para que alguém elimine as nossas pegadas digitais de resultados de pesquisa, ou pelo menos que as relegate para páginas onde ninguém se dá ao trabalho de procurar (Evgeny Morozov, «[Two Decades of the Web](#)», *Prospect Magazine*, 22 de Junho, 2011, consultado a 10 de Novembro, 2014).

A reputação também se tornou sinónimo de qualidade na economia *on-demand*, encontrando-se codificada nas apps de serviços — partilha de veículos para regressos a casa, *couchsurfing* como alternativa barata aos hotéis — e afiançada por um intrincado sistema de avaliações. A carreira de um condutor de veículo partilhado depende destas avaliações, tal como a do dono de um quarto (ou de um sofá) alugado a hóspedes. Para salvaguardar as suas fontes de rendimentos, condutores e anfitriões devem esforçar-se por manter avaliações altas a todo o custo, já que as suas carreiras se medem pelos pesos da balança da agregação de críticas de clientes. Por subjectivas e inferificáveis que sejam, este tipo de avaliação está pronto a expandir-se para lá da economia *on-demand* para a esfera das escolas, dos hospitais, e, eventualmente, dos governos, o *ne plus ultra* da datificação. Faz por isso muito pouco sentido falar sobre a criação de uma imagem online como se tal fosse de alguma maneira uma coisa distinta daquilo que somos. Na medida em que a nossa *persona* é objecto deste ou daquele género de avaliações, a fronteira que separa o que somos online e a o que somos na vida real está a desaparecer muito rapidamente. A reputação deste eu convergente reside em quanto da informação a seu respeito podemos directa ou indirectamente controlar. No meio desta confusão de dados, manter uma boa reputação revela-se uma tarefa tão penosa quanto a de distinguir conteúdos patrocinados de jornalismo genuíno.

Sob o excesso de conteúdos, os dados têm-se revelado de um valor inestimável para aqueles que têm ao seu dispor recursos para analisá-los. Há um século, a recolha de dados era uma tarefa manual. Uma das suas primeiras manifestações foram as sondagens de opinião. As sondagens cresceram em importância nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, começando pela ocasião em que o *Literary Digest* distribuiu postais pelos seus leitores, pedindo-lhes que dissesse quem lhes parecia que ia ganhar as eleições presidenciais americanas. Com a excepção notável de 1936, os postais devolvidos previram com precisão o resultado de todas as eleições entre 1920 e 1932, dando conta de um interesse em medir a opinião pública objectivamente — interesse ecoado noutros países com governos representativos. Não é coincidência que a Gallup, a firma de consultoria cujo nome é hoje sinónimo de sondagens de opinião pública, tenha sido criada em 1935.

A informação recolhida através da Gallup não tinha então rival, mas empalidece por comparação com as bases de dados de sondagens realizadas em websites e, cada vez mais, a partir de equipamentos que nos chateiam para irmos correr, ou que nos lembram que passámos tempo demais na Sur La Table. Sabendo que estes dados são demasiado abundantes para que possam ser tratados manualmente, os engenheiros desenvolveram procedimentos sofisticados para fazer emergir padrões desses dados, tanto ao serviço das pessoas como do lucro. Tais procedimentos, que lembram ladainhas de orações condicionais, são vulgarmente conhecidos como «algoritmos». Os algoritmos vão buscar dados específicos a uma base de dados seguindo uma lista de computações bem-definidas. Ainda que existam desde que o matemático persa Mu ammad ibn M s al-Khw rizm os descreveu logo no século nove d.C., os algoritmos tornaram-se relevantes nos anos mais recentes com o advento dos motores de pesquisa e das plataformas de *Big Data*. O mesmo se aplica aos colossais conjuntos

de dados extraídos dos percursos dos nossos cliques e dos nossos dados médicos, uma transformação momentosa na maneira como analisamos o comportamento humano.

Os algoritmos são invisíveis para a ampla maioria das pessoas que os usam. Paradoxalmente, esta é uma das principais razões pelas quais confiamos neles: precisamos de maneiras de pescar informação de que precisamos sem precisarmos de drenar toneladas de informações de que não precisamos. A utilidade dos dados reside não meramente na sua recolha mas na possibilidade de extrairmos deles informação significativa. Sendo constantemente actualizados pelos seus proprietários, e programados para aprender a partir de informações introduzidas por utilizadores, os algoritmos do presente alimentam a investigação e a tomada de decisão de organizações a uma escala que não conhece precedentes. Os consumidores cruzam-se com eles em anúncios publicados por browsers, nos filmes «recomendados» para a sua lista do Netflix ou em artigos sugeridos para o seu carrinho de compras da Amazon. Programando com frases o envio de email indesejado para a sua caixa de *spam*, os utilizadores do Gmail podem até ensinar os algoritmos a distinguir entre o que é *spam* e o que são mensagens relevantes (Evgeny Morozov, «[The Rise of Data and Death of Politics](#)», *The Guardian*, 19 de Julho, 2014, consultado a 10 de Novembro, 2014).

Ao mesmo tempo, os algoritmos também alimentam o comércio e a governação. Baseando-se na sua vasta recolha de dados de consumidores, o Walmart soube abastecer-se de *junk food* e de lanternas numa região afectada por furacões muito antes de essa região ter sido assolada por uma tempestade destruidora (Michiko Kakutani, «[Watched by the Web: Surveillance Is Reborn 'Big Data,' by Viktor Mayer-Schönberger and Kenneth Cukier](#)», *New York Times*, 10 de Junho, 2013, consultado a 30 de Dezembro, 2014). As agências de serviços secretos e de operações especiais dos E.U.A. desenvolveram

um programa de selecção de alvos que avalia os dados de vigilância de modo a automatizar ataques de drones, decisão que costumava caber a especialistas bem treinados (Cori Cridder, «[Killing in the Name of Algorithms: How Big Data Enables the Obama Administration's Drone War](#)», *Al-Jazeera America*, 4 de Março, 2014; consultado a 30 de Dezembro, 2014). E os responsáveis pela construção destes algoritmos levam para essa tarefa pressupostos pessoais a respeito de que categorias devem ser usadas para estruturar uma base de dados, que dados devem entrar para estas categorias, e de como elas devem ser interpretadas (Tarleton Gillespie, «[The Relevance of Algorithms](#)», *Culture Digitally*, 26 de Novembro, 2012; consultado a 15 de Novembro, 2014). Cada etapa da recolha e análise de dados deixa a nu preconceitos de natureza pessoal, ainda que os algoritmos sejam interpretados como sendo impermeáveis ao erro humano (Danah Boyd, *It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens*. New Haven, CT: Yale University Press, 2014: 185).

Muito frequentemente, no entanto, os algoritmos são a nossa melhor esperança quanto à possibilidade de extrairmos dados relevantes de poço sem fundo de dados. Sem eles, seria impossível recorrer à Internet, tão impossível como recuperar um microchip numa biblioteca arrasada por um tornado. Para todos os efeitos, a questão não é se precisamos de algoritmos (claro que precisamos), mas a de saber o que eles podem ou não revelar. Isto pode parecer más notícias

**E**nquanto solução técnica para o problema do excesso de dados, os algoritmos deixam à vista as suas limitações assim que entram em jogo variáveis recalcitrantes, como o contexto. O contexto está pejado de factores que desafiam padrões previsíveis. Daí a maçada dos anúncios que julgam ser capazes de antecipar cada um dos nossos desejos partindo da recolha de palavras comuns usadas nos nossos emails ou pesquisas

àqueles que já carregam o fardo dos conteúdos online. Mas não nos deveria chocar, já que qualquer pessoa familiarizada com um motor de busca conhece as suas limitações.

De ano para ano, é espantoso verificar uma melhoria dos resultados, de tal modo, de facto, que mal precisamos de nos aventurar para lá da página de resultados para sabermos como vai estar o tempo, ou para compararmos preços de voos. Tarefas deste género são aquilo em que os algoritmos são eficazes: em listas de dados com propriedades relativamente fáceis de computar — propriedades que variam muito pouco no tempo, ou que não variam de todo —, eles são imbatíveis (Gary Marcus, «[Steamrolled by Data](#)», *The New Yorker*, 29 de Março, 2013; consultado a 31 de Dezembro, 2014). Ainda assim, em sistemas contextuais como o processamento de línguas naturais ou ferramentas de tradução avançadas, dão, na melhor das hipóteses, resultados aproximados, e estão muitas vezes errados — ou, pelo menos, parecem abafados. Os únicos dados que os algoritmos conseguem discernir com eficácia são conjuntos de dados baseados em correlações de relevância e destaque. Não são capazes de avaliar dados quanto à sua validade ou razoabilidade, e não são capazes de discernir a qualidade desses dados, nem deduzir regras de causalidade (ibid). Sem sombra de dúvida, são incapazes de traduzir juízos morais. Para já, o pensamento abstracto de ordem elevada ainda pertence apenas aos seres humanos.

em motores de busca. Uma vez que o contexto é um artefacto humano, apenas a mente humana é capaz de o compreender. Esta distinção continua a ser crucial, caracterizando-se por muito mais do que a dicotomia gasta do homem-vs-máquina. A tecnologia apenas importa na medida em que seja um meio para atingir fins humanos. Mesmo com a ajuda de todas as ferramentas automatizadas que nos auxiliam a tratar a infor-



mação, devemos continuar dispostos a, a partir de um certo ponto, pensar pela nossa própria cabeça.

Por impossível que pareça comprar um *wearable* de rastreio de dados de saúde ou um automóvel não pilotado sem antes derramar unidades de informação, a maneira como nos ajustamos é procurando compreender a natureza da informação em si mesma. Aferir dados com espírito crítico — aquilo de que são feitos os, tão incompreendidos, seminários em faculdades de humanidades, graças à maneira como continuam a ser vistas as humanidades em geral — é muito mais poderoso do que qualquer algoritmo. Qualquer pessoa que consiga compreender a Internet como um ecossistema dinâmico, e que compreenda, também, os motivos ideológicos para a criação e disseminação de conteúdos, será capaz de sobreviver a qualquer quantidade de informação que se lhe depare.

Assim, seja por divertimento ou para aprender, importa saber aferir aquilo que consumimos online e onde quer que seja. Os académicos decidiram chamar a isso «literacia digital», cuja definição modelo é «a capacidade de aferir, analisar, avaliar e criar mensagens numa variedade de formas» (Patricia Aufderheide, *Media Literacy: A Report of the National Leadership Conference on Media Literacy*, Washington, D.C.: Aspen Institute, Communications and Society Program, 1993: xx). A literacia digital envolve uma capacidade de compreender conteúdos baseada em vários critérios: quem o criou, a quem se dirige, como foi criado, que preconceitos contém, e como é que o seu criador espera que as pessoas pensem ou ajam. Elementos da retórica clássica, estes critérios ajudam a diferenciar entre um artigo de opinião sofisticado e uma lista expelida de um qualquer agregador de conteúdos, ou a distinguir entre a versão original de um vídeo de meia dúzia de piratagens. Isto não apenas permite que as pessoas tirem pleno partido dos conteúdos disseminados pela Internet, como lhes permite tornarem-se consumidores perspicazes.

Nas redes sociais, por exemplo, é comum os utilizadores partilharem links que remetem para conteúdos alojados onde quer que seja na Internet. Mas nem todo o conteúdo é criado por igual: de cada vez que lemos um post num blog, ou vemos um vídeo publicado no YouTube, aferimo-los. Frequentemente, o entretenimento é quanto nos basta, enquanto noutras alturas procuramos uma opinião especializada a respeito de algo que nos interessa. A simples quantidade de conteúdos e a ausência dos marcadores tradicionais de validade podem ser um quebra-cabeças e, como acontece tantas vezes com mal-entendidos, dar origem a conflitos.

Mais do que fazer-nos parecer inteligentes, ser apto a avaliar conteúdos *media* tem um impacto na maneira como pensamos e nos comportamos. Sem uma noção de como ou por que razão são criados, é fácil tomar opiniões por factos, que depois dão forma às nossas decisões (Flanagin e Metzler, 8; Gasser et al., 76-77; Lankes, 102). E no entanto a importância de procurar e avaliar informação nunca foi tão grande como hoje. A procura de auto-suficiência por parte do público atingiu um pico nos anos mais recentes, levando a um pico de automatização tecnológica. E com o acesso directo à informação vem o desafio de descortinar o que é relevante, e de o avaliarmos por nós mesmos.

Saber avaliar conteúdo online de maneira ponderada não é um dado. Dependendo da escola que frequentaram, os estudantes poderão ter recebido uma preparação rigorosa nesse sentido, ou preparação nenhuma (Boyd, 181-82; Harris, 156). Esta mesma discrepância educativa tem ramificações no mundo dos adultos, num contexto em que a tecnologia evolui a um tal ritmo que a sociedade tem dificuldades em manter-se a par dela. Por exemplo, conteúdos a respeito de questões de saúde podem variar deste um guia patrocinado por uma grande marca a um artigo publicado numa revista com *peer-review*. Nenhuma destas coisas é necessariamente melhor do que a outro, mas é crucial ser capaz de as

distinguir. Tal como acontece com a investigação para um trabalho escolar, pode ser difícil distinguir entre diferentes tipos de conteúdo e avaliá-los de acordo com isso. Isto pode passar para as plataformas de redes sociais, muitas das quais florescem à custa da partilha de conteúdos alo-

jados em todos os cantos da Internet. Aprender a distinguir diferentes tipos de conteúdo pode prevenir mal-entendidos e neutralizar conflitos. Além disso, ajuda-nos a aprender a avaliar informação com um olhar crítico.

No que às soluções diz respeito, a literacia digital apenas vai até certo ponto. Ensina-nos a ajustarmo-nos a uma sobrecarga de informação, não nos ajudando a lidar com unidades de informação que silenciosamente determinam o nosso destino. Podemos falar em línguas disruptivas; podemos construir todos os *clusters* em Hadoop que quisermos; mas sem um debate robusto acerca da ética da recolha e uso de dados, a sobrecarga de informação será o menor dos nossos males. Para o bem e para o mal, esse debate começou há uma década, mas não demos por ele até ao dia em Edward Snowden divulgou provas dos vastos programas de vigilância da National Security Agency. Os *leaks* de Snowden expuseram uma combinação medonha de ciência de dados e espionagem. Ainda Snowden fugia para Rússia quando os decisores políticos norte-americanos se retrataram, aprovando nova legislação sobre privacidade digital, com dez estados a ratificar imediatamente nada menos que duas dúzias de leis. A Califórnia aprovou três, duas das quais regulam a remoção de conteúdos de websites, e a terceira o modo de rastreio dos *browsers*. O Oklahoma aprovou uma lei que protege dados de estudantes, enquanto o De-

laware—aproveitando a boleia dos estados que o precederam—reduziu as restrições ao acesso a dados de um defunto.

À data em que escrevo, 15 estados norte-americanos decretaram leis que requerem consentimento explícito ou um mandado de captura para obter informações de um utilizador. Outros, como a Califórnia, continuam a introduzir legislação similar em face de ameaças de veto. O facto de ter sido preciso um *leak* comprometedor para galvanizar os legisladores, levando-os a agir, não é motivo de surpresa; o silêncio a respeito da viragem cultural que isso sugere, é. Uma coisa é aceitar a datificação como uma ordem natural à qual, a partir do momento em que descarregamos uma app, ou polimos um dado perfil, nos conseguimos adaptar — ou na qual conseguimos, até, florescer. Outra coisa é considerar onde fomos deixando dedadas digitais e, antes de mais, se temos direito a sabê-lo. No fim de contas, quando falamos de dados, estamos sempre por perto, uma vez que estamos a falar de nós mesmos.

Trad. Humberto Brito

## NOTAS

1 Moldada por correntes culturais ao longo de séculos, a privacidade é um conceito em alteração. Pensadores do direito como Saul Levmore e Martha Nussbaum atribuem à actual iteração do conceito de privacidade quatro características: isolamento, ou liberdade do escrutínio público; intimidade, ou um espaço onde partilhar informação privada num sentido limitado; secretismo,

que restringe o conhecimento a pessoas ou grupos específicos; e autonomia, ou escolhas feitas privadamente. Ver Saul Levmore e Martha Nussbaum, «Introduction», *The Offensive Internet: Speech, Privacy, and Reputation*, ed. Saul Levmore e Martha Nussbaum (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010), 1-11, 10.

NUNO ANDRADE  
GINJAL



# GINJAL

Nuno M. Andrade

“Floresta do Ginjal” foi o restaurante mais famoso do cais do Ginjal, em Cacilhas. Desde que abriu, na década de 30, tornou-se palco de encontro das duas margens do Tejo, escolha incontornável para inúmeros almoços, festas e casamentos. Seis décadas depois, encerra as suas portas e não mais as abriu. Cumpriu o seu ciclo. O antigo espaço renasceu posteriormente sob a forma de sala de bailes.

Hoje é um lugar mágico e misterioso, povoado por personagens fascinantes: amantes, so-

nhadores, solitários, eternos conquistadores... Todos partilhando um tempo que só ali existe. Vidas reais com desejos simples, ambições comuns. Enganar a solidão, encontrar o amor. Este trabalho faz parte de uma série que está a ser desenvolvida desde 2014 e pretende ser um retrato de um local e de um tempo que não foi o meu, mas ao qual me foi dado acesso.

Nuno M. Andrade

Nuno Miguel Andrade (n. 1974, Lisboa) vive em Almada e trabalha em Lisboa. Nos últimos anos tem desenvolvido um trabalho de cariz documental, explorando os locais e as pessoas que habitam a cidade onde vive, tendo o rio Tejo como guia e elemento referencial. O seu traba-

lho foi exibido em Lisboa, Nova Deli e Goa. Em 2016, «Ginjal» foi um dos seleccionados para a exposição colectiva «Sentimental Ballads» nos Encontros da Imagem. Nuno Andrade é também finalista do prémio da Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira, 2016.













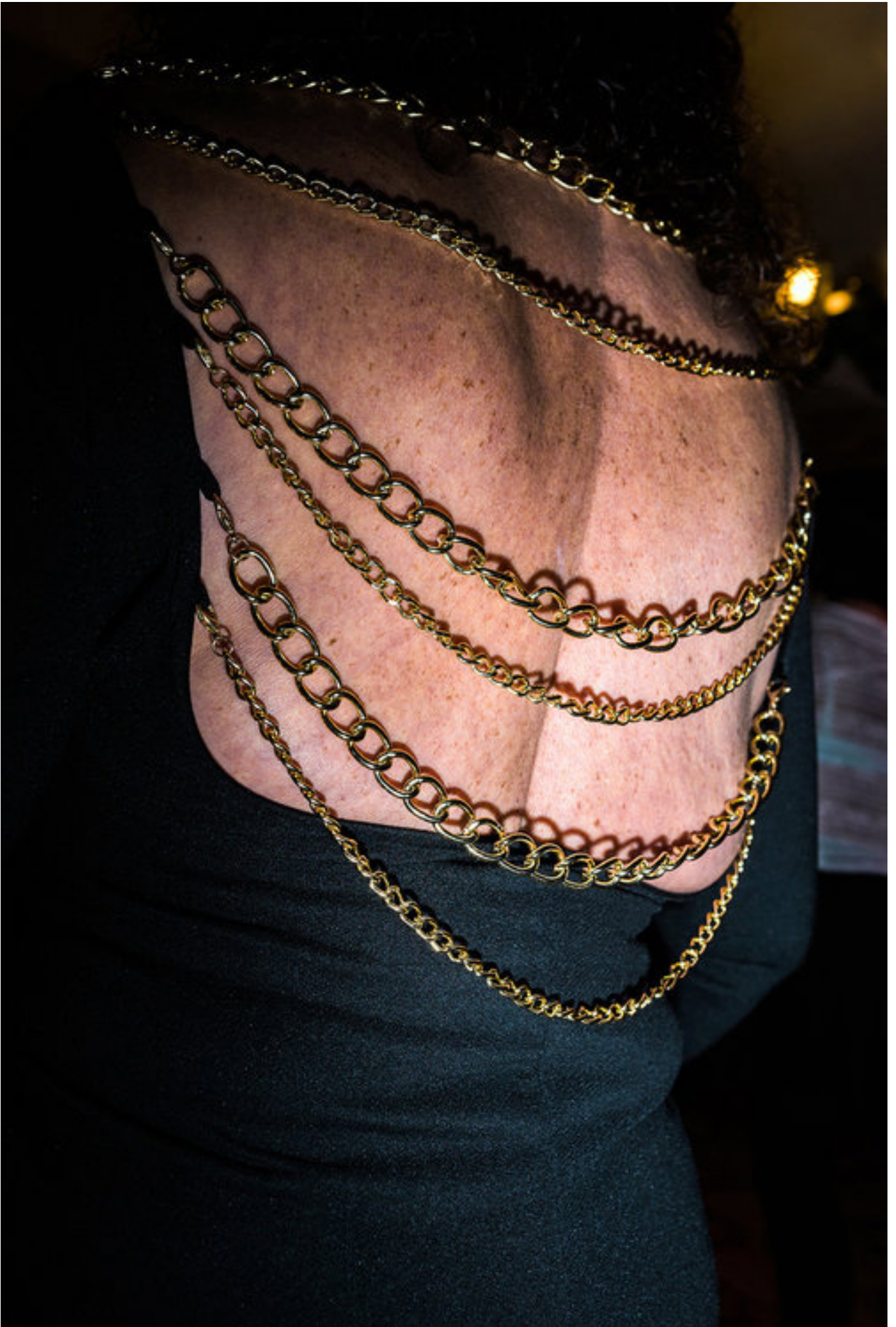






















LÀ MỘT CÁI LỬA (LÀ MỘT CÁI LỬA)  
TÊN MÀ TÊN SIÊU LẠ (LÀ)  
LÀ MỘT CÁI LỬA (LÀ MỘT CÁI LỬA)  
TÊN MÀ TÊN SIÊU LẠ (LÀ)

Handwritten musical notation on the left side of the page, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation consists of several staves with notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation on the right side of the page, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation consists of several staves with notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation in the center and bottom of the page, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation consists of several staves with notes, rests, and dynamic markings. A circled section contains the lyrics "SI DÚT SI" and "END".

















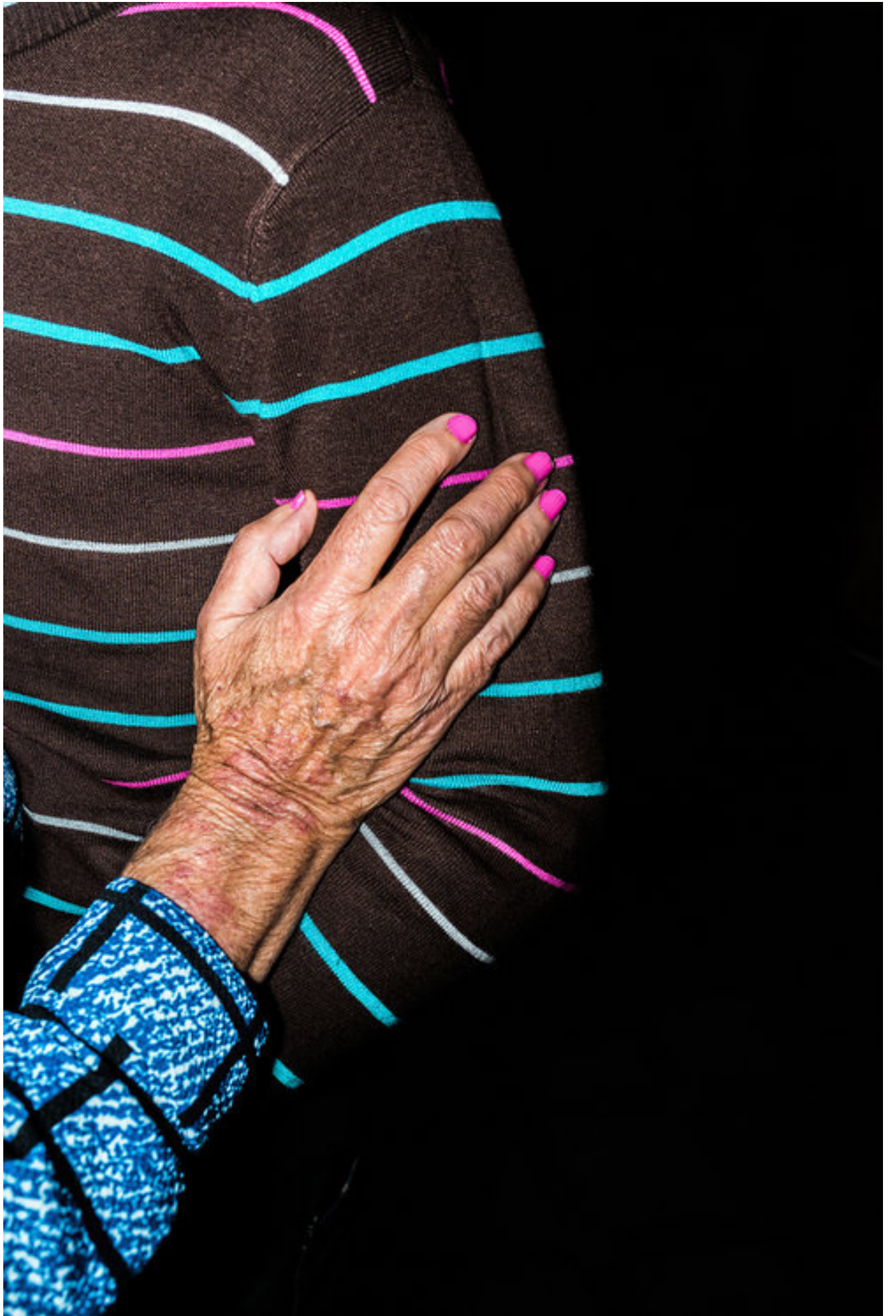












A *Forma de Vida* é a revista do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Tem arbitragem independente e aceita propostas de artigos.

Acompanhe ainda as iniciativas da Rede de Filosofia e Literatura [↗](#).

Para nos contactar, use este endereço [↗](#).

ISSN 2183-1343

