

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 vozear 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 colapsa. 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.¹ 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 tocasse 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.² 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'humanité: Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques* (Paris: Armand Colin, 2012) desenvolve a noção de gesto em detalhe, sendo de leitura indispensável.