



O sentido háptico e a politização da imagem contemporânea

Tarcisio Torres Silva

DOI10.5433/1984-7939.2017v13n22p236

O sentido háptico e a politização da imagem contemporânea

Haptic sense and the politicization of contemporary image

Tarcisio Torres Silva*

Resumo: *Neste trabalho, propomos uma abordagem teórica sobre os efeitos políticos do sentido do tato/háptico, de forma a entender em que medida a intensificação da experiência háptica contemporânea colabora para criar proximidade e engajamento entre indivíduos, sobrecarregados pelo excesso de informação visual oferecido por múltiplas mídias. Ao final, utilizamos a obra do artista brasileiro Rodrigo Braga, para exemplificar o uso político do sentido háptico na contemporaneidade.*

Palavras-chaves: *Sentido háptico. Corpo. Política. Rodrigo Braga.*

Abstract: *This paper is intended to propose a theoretical approach to the political effects of the sense of touch/haptic in order to understand in which measure the intensification of contemporary haptic experience contributes to create proximity and engagement among individuals, overloaded by too much visual information offered by multiple media. At the end, it is mentioned the work of the Brazilian artist Rodrigo Braga, to exemplify the contemporary political use of haptic sense.*

Keywords: *Haptic sense. Body. Politics. Rodrigo Braga.*

* Professor pesquisador do Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas. Docente do mestrado interdisciplinar em Linguagens, Mídia e Arte na mesma universidade. Doutor em Artes Visuais pela Unicamp, com período sanduíche no departamento de Estudos Culturais do Goldsmiths College, Universidade de Londres. Mestre em Artes (Unicamp), Bacharel em Publicidade e Propaganda (ESPM) e Bacharel em Ciências Sociais (USP).

Introdução

O campo estético visual, predominante em uma sociedade cada vez mais informatizada e mediada por telas, vem sofrendo maior influência da experiência tátil. Como resultado dessa interferência, notamos que a materialidade dos objetos aparece em diversos regimes de visibilidade existentes na contemporaneidade. Texturas, formas e espaços mostram-se presentes, propondo outros modos de ver e de sentir.

O adjetivo equivalente ao substantivo tato é a palavra “háptico”. Desse modo, pode-se falar em “sensações hápticas”, ou seja, a experiência proporcionada pelo tato, como a proximidade e os afetos. Porém, enquanto o tato diz respeito à sensação física proporcionada pelo órgão da pele, o “háptico” é entendido como a relação do tato com outros sentidos, com os órgãos internos do corpo e também com as sensações cerebrais provocadas pelo contato. De acordo com Oakley (apud PATERSON, 2007, p. 132), “haptics is always that larger human system of perception that deals with touch, and so human haptic system consists of ‘the entire’ sensory, motor and cognitive components of the body-brain system”¹.

O sentido háptico é, portanto, uma extensão do sentido do tato. Na definição proposta por Ashley Montagu (1988, p. 31),

O termo háptico é usado para descrever o sentido do tato em sua extensão mental, desencadeada diante da experiência total de se viver e agir no espaço. Nossa percepção do mundo visual, por exemplo, de fato mescla o que já sentimos em associações passadas com o que já vimos ou com a cena à nossa frente. O sentido háptico é adquirido, pois se aplica a objetos vistos que tenham sido tocados ou usados em manipulações.

Desse modo, o háptico pode tanto estar ligado ao tato como a experiências visuais que estimulem sensações táteis. Em obras 1 Háptico é sempre aquele sistema de percepção humano ampliado que lida com o tato, e então o sistema háptico humano consiste na totalidade dos componentes sensorio, motor e cognitivo do sistema corpo-cérebro (tradução do autor).

artísticas, ele pode ser explorado através da interatividade, quando o indivíduo é convidado a explorar a obra por meio do toque e de outras sensações que podem ser provocadas diretamente sobre sua pele. Pode também ser acionado por meio do estímulo visual que provoca sensações hápticas, como o enfoque nas texturas ou através de imagens viscerais, por exemplo.

Para Paterson (2007), as tecnologias ligadas ao tato também geram a noção de presença e de co-presença, promovendo sentimentos de proximidade e intimidade. Isso se verifica, por exemplo, em simuladores que são capazes de reproduzir as sensações táteis e o manuseio de objetos virtuais. Para mostrar a complexidade da combinação visual-tátil, o autor dá como exemplo a tecnologia criada para simular a aplicação de seringa em uma mão virtual. A reação descrita pelos usuários não se restringe à sensação de resistência da materialidade da mão virtual (chamada de *force feedback*), mas que abrange também um sentimento visceral, que desce para o estômago, da mesma forma como seria na prática com uma mão real.

Se do ponto de vista científico o sentido háptico provoca sensações complexas como a descrita anteriormente, dentro do campo das artes isso não vai ser diferente. O autor divide as sensações da “estética háptica” em três sessões, todas ligadas ao corpo.

Em primeiro, vem a pele e diz respeito à superfície e às texturas. Dadas essas características da primeira sessão, ela é relacionada pelo autor à arte da pintura. Em seguida, está a carne, ligada ao volume e às formas e que está relacionada com a escultura. Por fim, o corpo, ligado ao espaço e à arquitetura. Neste caso, apesar da contemplação promovida pelo sentido da visão, pode-se dizer que a experiência arquitetônica é imersiva e, nesse sentido, envolve o corpo como um todo.

Assim, faz sentido para Paterson (2007) falarmos em uma arquitetura háptica, ou seja, uma arquitetura que seja capaz de transformar o olhar abstrato em participativo. Portanto, a experiência

háptica promove o engajamento e a sensação de estar no mundo. Para o autor, através do tato, o mundo está conosco. “It is through haptic experience that we feel engaged in the world, and through affect that the world and its objects touch us”² (PATERSON, 2007, p. 101).

O autor afirma também que o tato é um sentido relacional³, ou seja, promove o contato e a experiência compartilhada, já que todo aquele que toca também é tocado (princípio da reversibilidade). É, portanto, um sentido ligado ao social e à intersubjetividade. Em contraposição ao tato, a visão tende mais para o distanciamento e a racionalidade. Nas palavras do autor, “If, ostensibly, vision affirms and reproduces boundaries, exaggerating the atomistic and the individual, then it is arguably touch and tactility that can explore relations between subjects, between bodies”⁴ (PATERSON, 2007, p. 158).

Laura Marks (2000) mostra que sensações táteis podem ser transmitidas visualmente mesmo quando o toque não acontece. Isso quer dizer que ainda que o sentido do tato não esteja em ação, podemos ainda assim falar em sensações hápticas. A autora faz referências a trabalhos artísticos que convidam o observador a primeiro percorrer a superfície da imagem, para depois entrar na interpretação figurativa propriamente dita. Esse efeito é chamado de visualidade háptica, na qual “os olhos em si funcionam como órgãos do tato” (MARKS, 2000, p. 162).

A visualidade háptica difere da visualidade óptica justamente por trazer o observador distante para perto do objeto. Esse movimento transforma sua experiência visual numa relação com a superfície do objeto representado. Aproximada dessa

2 É através da experiência háptica que nos sentimos engajados no mundo, e é através do afeto que o mundo e seus objetos nos tocam (tradução do autor).

3 Em *Estética Relacional*, Nicolas Bourriaud (2009) aborda o aspecto interativo das sensações táteis promovidas pelas obras de arte, não se limitando, porém, a elas. Para ele, há outras formas de se promover relações por meio da arte.

4 Se ostensivamente, a visão afirma e reproduz fronteiras, exagerando o atomístico e o individual, então indiscutivelmente é o tato e a tangibilidade que podem explorar a relação entre objetos, entre corpos (tradução do autor).

maneira do objeto, a relação sujeito-objeto fica menos clara, o espaço para interpretação diminui e o olhar deixa de ser meramente contemplativo. Nas palavras de Marks (2000, p 162).

Haptic visuality is distinguished from optical visuality, which sees things from enough distance to perceive them as distinct forms in deep space: in other words, how we usually conceive of vision. Optical visuality depends on a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish from so much as to discern texture⁵

Tato, háptico e política

Entre as teorias que envolvem o emprego estético dos sentidos, existe uma abordagem sobre a modernização das obras de arte antigas que propõe uma evolução do tipo de predominância dada aos sentidos humanos, na produção dos objetos artísticos. Nessa abordagem, os artefatos mais antigos estão mais voltados para a experiência tátil, enquanto que nos mais recentes, predomina a experiência óptica.

A origem dessa análise está em Alois Riegl (1992), em um texto de 1901, quando o autor estudava a arte produzida no período tardio romano. Neste trabalho, o autor propõe uma defesa, a fim de elencar elementos que valorizem a arte desenvolvida nesse período. Em sua época, acreditava-se que os objetos produzidos nesta fase eram fruto de uma arte decadente, decorrente da influência bárbara. Ao contrário, o autor vai propor uma evolução, dizendo que as artes figurativas da antiguidade passaram por três fases.

Na primeira, existe uma concepção puramente sensorial

5 A visualidade háptica distingue-se da visualidade óptica, a qual vê as coisas de uma distância suficiente para percebê-las como formas distantes num espaço com profundidade: em outras palavras, a forma como normalmente concebemos a visão. A visualidade óptica depende da separação entre o sujeito que observa e o objeto. O olhar háptico tende mais a se mover sobre a superfície do seu objeto do que cair em uma profundidade ilusionística, mais a discernir a textura do que distinguir as coisas (tradução do autor).

da individualidade material das coisas. Há pouca profundidade e grande aproximação da obra de arte com o plano. Nessa primeira fase, a vontade da arte é tátil, objetiva e é representada pela arte do antigo Egito. A apreensão da obra se dá através de uma visão próxima, ângulo que permite ao observador notar os detalhes apresentados pela obra. A segunda fase, seria a óptico-tátil, em que a profundidade das coisas começa a aparecer com mais intensidade, permitindo ao observador um olhar um pouco mais distanciado da obra. A arte clássica grega é a que melhor representa esse momento. Por fim, na terceira fase, os objetos são criados a partir de completa tridimensionalidade. Possuem sombras profundas, com grande separação do plano de fundo. Caracteriza uma visão óptica, distanciada e subjetiva, e é bem representada pelas obras produzidas pelo período tardio do Império Romano.

Esse pensamento de Riegl (1992) tornou-se bastante influente entre os teóricos que refletem sobre sentidos e estética em obras de arte. Compreendida de forma mais politizada, a abordagem do háptico proposta pelo autor, ainda que este estivesse falando de uma evolução rumo à representação moderna, sugere também maior proximidade, objetividade e realidade com obras de arte que explorem o háptico e mais distanciamento, subjetividade e fantasia entre obras que explorem o óptico. É por esse viés que Deleuze e Guattari (1997) vão propor a aplicação do espaço liso e o estriado, para lidar com objetos estéticos.

Na sua visão, o espaço liso é o espaço nômade, da deriva, aberto a possibilidades e sem demarcações. Já o espaço estriado é o espaço demarcado, fechado, limitado e instituído pelo aparelho do Estado.

O Liso nos parece ao mesmo tempo o objeto por excelência de uma visão aproximada e o elemento de um espaço háptico (que pode ser visual, auditivo, tanto quanto tátil). Ao contrário, o Estriado remeteria a uma visão mais distante, e a um espaço mais óptico – mesmo que o olho, por sua vez, não seja o único órgão a possuir essa capacidade (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 205).

Os autores entendem, assim, o háptico como o sentido aberto que não propõe formas de interpretação determinadas. É um sentido potencial para a transformação e a exploração de novas poéticas. O tato, como parte das sensações hápticas, pode ser entendido como o sentido da proximidade, assim como o olfato e o paladar, enquanto que a visão e a audição estariam ligados à distância.

Maria Puig de la Bellacasa (2009) observa que o tato também carrega um significado político ligado às teorias feministas. Ela lembra que alguns conceitos aplicados à estética háptica, tais como incorporação (*embodiment*), relacionalidade (*relationality*) e engajamento (*engagement*), já faziam parte da epistemologia e do conhecimento político feminista. Além disso, como argumenta Marvin Carlson (2009), a utilização performática do corpo feminino também é historicamente marcada como um recurso político, pois confere a ele presença e protagonismo, características muitas vezes negadas no universo patriarcal de opressão.

Marks (2000) também faz referência a essa ligação existente no mundo acadêmico entre o háptico como um tipo de visualidade tipicamente feminina. Porém, a autora acredita que seja melhor entender a visualidade háptica como uma estratégia visual alternativa às formas de representação tradicionais. Isso incluiria as formas femininas e feministas, mas não somente elas.

Pensado dessa maneira, o tato é entendido por Puig de la Bellacasa (2009) como o sentido que pode proporcionar uma transformação nas formas de vivenciar o cotidiano. Isso se daria por meio do seu potencial para fazer com que sejam notadas formas de sociabilidade negligenciadas pela representação óptica. Seria uma forma de chamar atenção para aquilo que não se nota, uma política do imperceptível, nas palavras da autora. O tato, pensado dessa maneira, seria o recurso pelo qual se poderia resgatar subjetividades dispersas pelo sentido óptico.

[...] reclaiming technologies of vision entails re-appropriating a dominant sensorial universe and epistemological order, seeking for alternative ways of

seeing. The poisons confronted here can be optic claims to see everything by being attached nowhere. In contrast, touch is called upon today as a formerly neglected sense, with compelling potential to restore a gap of embodied subjectivity (BELLACASA, 2009, p. 299).⁶

A mesma autora questiona também se estaria havendo uma substituição em termos de importância do visual pelo tato. Apesar de evitar o termo “real”, dadas as várias interpretações que o mesmo pode acarretar, ela fala de uma autenticidade que está em jogo nesse campo. Ao mesmo tempo em que há hoje um movimento de desmaterialização (da informação, das mídias, das moedas, das relações sociais) em função da digitalização, ocorre, por outro lado, o aprimoramento de sensações imediatas e a intensificação da realidade por meio de tecnologias hápticas. Ela, então, se pergunta se não há um desejo de re-infundir a substância em um mundo permeado por tecnologias digitalizadas.

Türcke (2010), ao discorrer sobre o mesmo tema, fala que a predominância de sensações audiovisuais levaria a uma ânsia por experiências táteis que levaria, entre outras coisas, à adoção pelas novas gerações de práticas como o *piercing*, a tatuagem e as experiências limites dos esportes radicais, a fim de suprir uma “exigência incontrolável de mergulhar na vida real” (TURCKE, 2010, p. 75).

O que podemos constatar é que as transformações sociotécnicas que motivam a autora a fazer esse questionamento incluem não só o desenvolvimento das tecnologias por si só, mas também práticas e movimentos que colocam as sensações hápticas em destaque. O fato de estarmos percebendo esse deslocamento para o tato demonstra que a sugestão deixada pela autora encontra

6 Reivindicar tecnologias de visão implica reapropriar o universo sensorial e a ordem epistemológica dominantes em busca de formas alternativas de ver. Os venenos confrontados aqui podem ser reivindicações ópticas para ver tudo sem estar ligado a lugar algum. Em contraste, o tato, um sentido anteriormente negligenciado, é convocado hoje como um sentido com forte potencial para restaurar a lacuna da subjetividade corporificada (tradução do autor).

evidências que podem estar projetando a valorização do sentido do tato, como um sintoma da sociedade contemporânea em resposta à desmaterialização por que passam as mediações e as relações humanas.

É considerando essa abordagem feita do háptico pelos autores, assim como a exploração da visualidade háptica feita por Laura Marks (2000), que gostaríamos de prosseguir nossa argumentação. Se para esses autores, o sentido háptico é uma forma alternativa ou ainda pouco explorada na estética ocidental (MARKS, 2000), interessa-nos observar a maneira como imagens que lidam com sensações hápticas podem trazer elementos que reflitam sobre o corpo e a sociedade de controle.

Ao entendermos a prática artística como inserida no contexto social que provoca não só reações de ordem háptica, mas que também seja fruto de uma problematização sobre a materialidade do corpo, interessa-nos observar práticas artísticas que explorem o háptico numa perspectiva política.

Stella Senra (2000) lembra que nos anos 1960-1970, o corpo foi utilizado como forma de politizar a arte, através de diversas formas artísticas que aparecem nesse período, tais como a performance, a videoarte e a *body-art*. Foi um período marcado pela corporeidade na arte. Nos anos 1980-1990, a integridade corporal é posta em questão, em função do avanço técnico-científico que irá interferir diretamente sobre o corpo. Na arte, aparecem propostas de um híbrido orgânico, como no caso das obras de Orlan e Stelarc. Com a interatividade possibilitada pelas novas tecnologias na arte, a tela, por meio do contato com a pele, passa a ser um espaço de desterritorialização do corpo. “A tela pode, sim, deixar de ser intransponível: desde que a pele não se preste a aprisionar o devir (...), mas abra o corpo para novas dimensões” (SENRA, 2000).

Corpo e biopolítica

Como mostramos até agora, a ênfase dada ao sentido

do tato promove um deslocamento do visual para o tátil. Como consequência, o corpo inteiro, como suporte ao órgão sensorial da pele, pode estar se sobrepondo aos olhos e ao sentido da visão em termos de potencial estético para utilização nas artes, no design e na comunicação.

Em nossa maneira de pensar, esse potencial estético do corpo não é apenas um panorama envolvendo transformações no mundo sociotécnico. É um potencial carregado de sentido político. Isso porque, é no corpo que são sentidas as forças que querem controlá-lo, domesticá-lo, transformá-lo em máquina produtora e consumidora. É no corpo que se travam as lutas por acesso às novas fronteiras na imigração, onde são sentidas a discriminação e disparidade de gênero, raça e religião.

É também no corpo que observamos o controle, a regra e a disciplina em práticas que vão da mercantilização das técnicas de obstetrícia aos produtos destinados ao retardamento do envelhecimento e a manutenção da saúde. Práticas que lidam com a experiência da subjetividade e que servem para tornar os indivíduos melhores do que são, como nos coloca Nikolas Rose (2001), ao elencar práticas contemporâneas que se alinham com o processo de domesticação dos corpos, mostrados por Michel Foucault.

Foucault, em diversas obras (1988, 2008a, 2008b) fala da biopolítica, que seria um conjunto de práticas de governabilidade que teria a vida dos cidadãos como instrumento principal. A ascensão do liberalismo fez com que o campo de ação governamental se dirigisse menos para questões econômicas e mais para o cuidado dos cidadãos. Com isso, surgem práticas de controle sobre os corpos, que deveriam ser domesticados, a fim de contribuir para o progresso do sistema. Assim, uma série de tecnologias de biopoder surgem para tornar esses corpos aptos a produzir, a reproduzir e a manterem-se vivos e saudáveis.

Nossa hipótese é que este biopoder que permanece agindo sobre os corpos na sociedade contemporânea liberal, global e desmaterializada seja um dos agentes a contribuir para um maior

engajamento sobre as imagens hápticas. Dada essa propensão que o favorece, o sentido háptico carregaria em si um potencial estético-político de transformação por estimular o corpo, retirando-o do lugar de espectador passivo, de desengajamento e de distanciamento para um estado ativo, de contato e de proximidade.

O pensamento foucaultiano continua extremamente contemporâneo, pois diversas das novas tecnologias criadas a fim de tornar o cotidiano mais prático, seguro ou informado têm como contrapartida o maior monitoramento dos corpos dos indivíduos e de suas ações, muito próximo ao que Deleuze (1992) se refere como sociedade de controle.

Nas sociedades de controle [...] o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos” (DELEUZE, 1992, p. 222).

Tendo como base o pensamento foucaultiano, Deleuze (1992) fala da crise por que passam as instituições nas quais se observava o confinamento disciplinar (família, escola, fábrica, hospital, prisão). Para o autor, o que ocorre fundamentalmente é a mudança na estrutura geral do capitalismo, em que a fábrica é substituída pelo que ele chama de empresa. Sem a necessidade de manter os corpos sob confinamento na fábrica, uma vez que a produção se automatizou ou foi transferida para países em desenvolvimento, o controle vai girar em torno do trabalho abstrato dos gerentes e das informações geradas por eles. Além disso, a empresa remunera seus salários por mérito, incentivando a formação continuada e a rivalidade entre os indivíduos.

Fica em aberto no texto de Deleuze (1992) os efeitos da sociedade de controle sobre os indivíduos, mas em textos como o de Maurizio Lazzarato e Antonio Negri (2001), podemos observar que a condição do trabalho imaterial dos indivíduos funciona como uma condição de dupla mão. Por um lado, o trabalho hoje é mais livre, a produção pode se realizar em qualquer lugar e ser transmitida pelas tecnologias de comunicação (como no caso de profissionais que trabalham com informações, produções criativas, aconselhamento, etc.). A força de trabalho não pode ser nunca comprada totalmente pelo empresário, já que ela é fruto da potência criativa do trabalho abstrato que é produzido a partir da mente do trabalhador. Ele pode vender horas dessa força criativa, mas ela não pode ser comprada plenamente, pois é de posse única do trabalhador.

Por outro lado, o trabalho também se tornou mais precário, menos protegido por questões legais e mais suscetível ao monitoramento de informações. Indivíduos, realizando atividades remuneradas, compras ou de lazer, estão o tempo todo a gerar informações sobre seus comportamentos cotidianos (*o Big Data*⁷), o que torna a esfera do público e do privado bastante incerta no mundo contemporâneo do controle.

Alguns exemplos de tecnologias que agem na sociedade de controle são as tecnologias de geolocalização que produzem dados sobre fluxos de pessoas e veículos, contribuindo para a geração de informações que podem auxiliar no planejamento urbanístico das cidades, nos transportes, mas também para o controle das populações e a previsão de sua mobilidade.

Além disso, proliferam as tecnologias de controle biométrico que exploram a interface com dedos, olhos e outras partes do corpo, a fim de tornar os mecanismos de acesso a prédios e contas bancárias mais seguros. São tecnologias que favorecem a vigilância, pois agem diretamente sobre os corpos, tornando-os

7 Nome dado à enorme quantidade de dados armazenados que tornam mais inteligente a compreensão de uma série de atividades nos negócios e na vida privada das pessoas. As redes e softwares especializados têm permitido a leitura cruzada desses dados, gerando novos tipos de informação.

não só mais disciplinados e dóceis, mas também mais inteligentes e favoráveis aos mecanismos de segurança.

Este contexto contemporâneo que aproxima as tecnologias a um monitoramento sobre os corpos, inevitavelmente abre espaço para que forças de resistência a esse controle apareçam em práticas sociais e artísticas. A exposição de 2015 no *HeK (House of Electronic Arts Basel)*, na Suíça, intitulada *Poetics and Politics of Data* (POETICS..., 2015), com a participação de vários artistas, explora reflexões em torno da multiplicação de dados pelas redes, explorando conceitos como estratégias de vigilância, privacidade, *data mining* e autobiografia digital.

O háptico e o político na arte

Enquanto obras como as citadas acima problematizam a utilização de novas tecnologias no controle dos corpos, em trabalhos que fazem uso de linguagens mais tradicionais, como performance, fotografia e vídeo, notamos a problematização do próprio corpo e sua natureza.

É o caso do artista brasileiro Rodrigo Braga, que trataremos para essa discussão a fim de mostrar maneiras de se compreender a politização do sentido háptico em obras de arte contemporâneas. Entendemos que esse artista constrói poéticas com forte apelo a sensações táteis e hápticas, explorando a materialidade de elementos da natureza em diálogo com o corpo humano. A prática do artista nos lembra sobre a natureza da qual fazemos parte, mas que é de nós afastada pela cultura e a vida moderna. Isso é feito não de maneira harmônica, mas por meio do conflito, com o uso de elementos visuais que nos remetem à dor e ao incômodo da proximidade de materialidades estranhas e repugnantes a alguns olhares, como partes internas e externas de corpos de animais.

A maneira como Braga lida com esses elementos não caracteriza narrativas, mas momentos de contemplação e estranhamento, ativando a memória tátil do espectador a partir

das materialidades apresentadas e das sensações sugeridas. Nesse sentido, sua prática se aproxima do conceito de visualidade háptica, proposto por Marks (2000).

A autora observa em vídeos experimentais de artistas como Mona Hatoum, Roula Haj-Ismael e Ming-Yuen S. Ma uma intencionalidade em trazer os olhares para perto do objeto, criando momentos de contemplação sobre superfícies e texturas, em *close-up* dos corpos em cena. Ela reflete sobre a origem oriental desses artistas em contraposição à cultura ocidental, pontuando, por exemplo, a predominância de sentidos como o tato e o cheiro nos países árabes.

No caso da obra de Braga, há também um regionalismo fortemente presente. Muitos de seus trabalhos foram realizados no nordeste brasileiro, na Amazônia e Rio de Janeiro. Essas localidades fazem parte da trajetória de vida do artista que nasceu no Amazonas, realizou seus estudos no Recife e hoje, está radicado no Rio de Janeiro. Tais localidades são significativas para se pensar uma brasilidade inerente à obra.

O regionalismo aqui não se trata de uma contraposição ao mundo ocidental, uma vez que o Brasil dele faz parte, mas um resgate às origens naturais do país. Um imaginário de origem, anterior à colonização. Nesse sentido, as materialidades trazidas pelo artista remetem à memória tátil de uma brasilidade lida por meio de materiais orgânicos que são recursos naturais próprios do país, como plantas e animais. Assim, a visualidade resultante funciona como elemento de resistência a culturas hegemônicas visuais que se sobrepõem aos regionalismos brasileiros, instigando inúmeras relações de poder que resultam desses conflitos. É nesse sentido que vemos paralelos da obra de Rodrigo Braga com os artistas citados por Laura Marks (2000).

Na performatividade deste artista, imaginamos nossos corpos e as sensações a que estariam submetidos se estivessem passando pelas mesmas experiências do artista. Na videoinstalação *Tônus* (BRAGA, 2012), Braga cria situações de tensão em duplas

de cena exibidas simultaneamente, em que ele mesmo se coloca em relação de simbiose com um caranguejo, um bode, um peixe e um tronco de árvore. Amarra-se aos dois primeiros, criando cenas de tensão e de esgotamento por parte do esforço físico a que ambos os corpos são submetidos. O peixe aparece em primeira instância sozinho, fora d'água e depois no colo do artista, numa canoa quase plenamente submersa. O tronco é empurrado, ao mesmo tempo em que ouvimos a respiração ofegante do artista, numa espécie de embate com a natureza.

Figura 1 - *Tônus* (2012). Rodrigo Braga. Fragmento de vídeo.



Disponível em: <<https://vimeo.com/69160907>>. Acesso em 01 fev. 2016.

Em cada uma das cenas, alguns elementos háptico-visuais se sobressaem. No mangue, aparecem a viscosidade da lama que se apodera dos corpos do artista e do caranguejo. O encontro da mão com as patas cortantes do animal remetem à dor e ao sofrimento da união imposta por uma corda. O peixe vivo brilha, exaltando a superfície lisa de seu corpo. Luta pela sobrevivência abrindo suas guelras em busca de oxigênio e salta sobre a madeira na tentativa de voltar ao seu habitat natural. Na cena com o bode, a proximidade extrema torna o contato físico com o animal inevitável. A luta corporal entre os dois torna o chão de terra um elemento parte da cena. Assim, somos conduzidos a observar os elementos pela justaposição ali presente. A pele, o pelo, a cabeça, o chifre e a poeira que vai aos poucos cobrindo os corpos. Na interação com o tronco

da árvore, a dureza e imobilidade se sobressaem quando postas em confronto com o corpo humano. A textura ríspida da casca da árvore se contrapõe à pele lisa e ao corpo em movimento do artista.

Em todas as cenas há um elemento que nos remete à dor, seja da pele humana, seja do sofrimento animal, reforçado pelo barulho de respirações ofegantes, grunhidos e movimento de corpos. A composição dupla da videoinstalação torna esse sofrimento, por vezes, indistinguível, fundindo sons e imagens, o que talvez seja um dos objetivos da montagem proposta pelo artista.



Figura 2 - *Tônus* (2012). Rodrigo Braga. Fragmento de vídeo Disponível em: <<https://vimeo.com/69160907>>. Acesso em 01 fev. 2016.

Se lembrarmos as palavras de Puig de la Bellacasa (2009) sobre os significados do tato no contemporâneo, a obra estaria nesse sentido satisfazendo o desejo de re-infundir a substância da sociedade digitalizada. Uma volta às origens, na re-imersão do homem na natureza. Essa é uma característica que aparece recorrentemente na obra de Braga, em que o artista de fato funde seu corpo com os elementos da natureza. É o que vemos, por exemplo, em obras como *Do Prazer Solene I* (2005), fotografia que mostra o corpo do artista em relação direta com a terra (figura 3). A postura inclinada do tronco esconde seu rosto, ofusca a identidade, ao mesmo tempo em que sugere uma atitude de contemplação ou devoção. A ação do corpo que faz pressão sobre o chão, visível pela

musculatura tensionada, remete a uma vontade pela fusão, por um reencontro com aquela materialidade.



Figura 3 – *Do prazer solene I* (2005). Rodrigo Braga.

Disponível em: < http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRAGA_2012_bx_0.pdf>.

Acesso em 02 fev. 2016.

Já em *Comunhão* (2006), a poética é construída com fotografias do artista nu com um bode morto em um cenário rural, cujos corpos estão, por vezes, imersos na terra ou sobre folhas. As composições do artista chocam ao eliminar elementos que manteriam qualquer relação de distanciamento entre artista e animal. O fato de o bode estar morto, o torna susceptível às composições que o artista deseja, ao mesmo tempo em que traz a morte para a cena, lembrando o espectador de sua própria finitude. O corpo nu do artista o torna frágil e vulnerável, elimina possíveis signos culturais, além de proporcionar maior harmonia com os elementos naturais que compõe a cena. A proximidade dos corpos e sua imersão nos materiais orgânicos reforçam a ideia de fusão.

Figura 4 - Comunhão I (2006). Rodrigo Braga.



Disponível em: <<http://interartive.org/wp-content/uploads/Comunhao-I.jpg>>. Acesso em 02 fev. 2016.

Nas situações criadas por Braga, o háptico está em evidência e mostra-se político por levantar questões amplas sobre o contato do homem com a natureza. Abre caminhos para pensarmos sobre as atitudes humanas com relação aos espaços retratados, assim como a natureza neles existente. As diversas catástrofes ambientais provocadas em território nacional nos últimos anos tornam a obra do artista ainda mais provocativa. A obra também abre para reflexões do espectador a respeito da sua individualidade, sua existência, o uso do corpo e da sua relação com o ambiente que o circunda.

Assim, vemos nesta obra, um exemplo de aplicabilidade da teoria acima exposta. Procuramos mostrar com ela que a exploração do sentido háptico em obras de arte torna-se um instrumento de politização que dialoga com a condição dos corpos no mundo contemporâneo. Mesmo em obras como a de Braga, em que notamos um esforço para haver um desprendimento em relação aos elementos culturais que atravessam o corpo representado, é na relação da produção artística com seu contexto sócio, econômico e político que podemos pensar na politização dos corpos. Nesse

aspecto, obras como essa têm seus sentidos ampliados, uma vez que conseguem atingir um ponto crucial para o debate sobre os sentidos, o corpo e a política.

Considerações finais

A discussão teórica inicial deste trabalho procurou situar o sentido háptico como um sentido potencialmente político por possibilitar maior proximidade com o corpo e a quebra de narrativas opticamente pré-estabelecidas. Mostramos que diversos autores concordam com esse ponto de vista e apostam no sentido háptico como um elemento de transformação.

Além disso, abordamos também as forças biopolíticas, que através das tecnologias citadas, agem sobre os corpos. E é no corpo, na pele, que se sente essa influência e, por isso, ao colocar o corpo em evidência na arte, pode-se explorar esses elementos sem, para tanto, trazê-los à tona, como no caso da exposição suíça *Poetics and Politics of Data*, em que as próprias tecnologias de controle são utilizadas para criar uma estetização subversiva de mecanismos de vigilância, exposição da vida privada, entre outros.

Já na obra de Rodrigo Braga, observamos a exploração do sentido háptico para criar engajamento e politizar temas que permeiam seus trabalhos. Existe a intenção de aproximar o espectador e conduzi-lo a uma experiência mediada pelo corpo performático do artista. Além disso, notamos provocações a respeito da natureza, da relação (ou distanciamento) que o espectador com ela estabelece e da animalidade adormecida no ser humano.

Como o corpo e o sentido háptico estão em ascensão nos debates por nós apresentados, obras como a de Rodrigo Braga estão em diálogo com alguns dos enfrentamentos do corpo no contemporâneo, ou seja, sua vulnerabilidade perante o domínio do óptico-visual e o seu distanciamento de objetos, texturas e materialidades que seriam a ele naturalmente elementares.

Referências

BELLACASA, Maria Puig. Touching technologies, touching visions. The reclaiming of sensorial experience and the politics of speculative thinking. **Subjectivity**, Palgrave Macmillan UK, v. 28, n. 1, p. 297-315, Sept. 2009

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Rodrigo. **Tônus**. 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/69160907>>. Acesso em: 5 abr. 2017.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 219-226.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O liso e o estriado. In: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 157-194.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008a

_____. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial:**

formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MARKS, Laura. **The skin of the film**. Durham: Duke University Press, 2000.

MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988.

PATERSON, Mark. **The senses of touch: haptics, affects and technologies**. Oxford: Berg Publishers, 2007.

POETICS and politics of data. 2015. Disponível em: <<http://www.hek.ch/en/program/events-en/event/poetics-and-politics-of-data-1.html>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

RIEGL, Alois. **El arte industrial tardoromano**. Madrid: Visor, 1992.

ROSE, Nikolas. The politics of life itself. **Theory, Culture and Society**, London, v. 18, n. 6, p. 1-30, Dec. 2001.

SENRA, Stella. Metamorfose do corpo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 abr. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200003.htm>>. Acesso em: 21 mai. 2015.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Campinas: Unicamp, 2010.