



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



CULTURA
ACADÊMICA
Editora

Representação versus Sensação: um dilema para o cientista da informação

Denise Viuniski da Nova Cruz; Solange Puntel Mostaf

Como citar: CRUZ, Denise Viuniski da Nova; MOSTAF, Solange Puntel. Representação versus Sensação: um dilema para o cientista da informação. *In:* ABRAHÃO E SOUZA, Lucília Maria; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; GRACIOSO, Luciana de Souza (org.). **A Imagem em ciência da informação: reflexões teóricas e experiências práticas.** Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 53-74.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2014.978-85-7983-556-8.p53-74>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

CAPITULO III

REPRESENTAÇÃO *VERSUS* SENSAÇÃO: UM DILEMA PARA O CIENTISTA DA INFORMAÇÃO

Denise Viuniski da Nova Cruz
Solange Puntel Mostafa

Informar pode ser definido como a tarefa de organizar, guardar e disponibilizar os frutos do conhecimento para uso, consumo, aproveitamento e evolução dos seres humanos. Assim, Informação se constitui no objeto de estudo (e de trabalho) de uma área do conhecimento chamada Ciência da Informação.

Desde Aristóteles (384 AC), passando por Porfírio (232- 304) e bem mais tarde por Lineu (1707-1778) a Ciência da Informação tem trabalhado, basicamente, na direção de classificar as coisas – todas – partindo do princípio da diferença específica e do uso de categorias organizadas em níveis cada vez mais abstratos para cima e específicos para baixo. Desta forma: na apropriação aristotélica de Porfírio, a estrutura é dicotômica; assim, substância se subdivide em corpórea e incorpórea; o corpo em animado e inanimado; o corpo vivo subdivide-se em sensível e insensível; o animal em racional e irracional; o homem e suas variedades permitem chegar finalmente aos particulares Sócrates, Platão e outros. Esta muito breve introdução à ciência de organizar e disponibilizar a informação – fruto do conhecimento – tem o propósito de trazer o leitor para a Modernidade. O racionalismo cartesiano e o nascimento das ciências modernas trouxeram até nossos dias uma capacidade infinita de classificar

e acessar dados representativos do infinito manancial de informações produzido, observado e coletado pela humanidade.

Os modernos computadores dão conta de processar – em uma velocidade inalcançável para a mente da maioria dos mortais – uma quantidade de informação (bytes) acima do que poderiam ter sonhado nossos mais perspicazes antepassados em seus sonhos (ou delírios) mais otimistas (ou ensandecidos). Não há nada de errado com o processamento da informação neste século XXI. O caminho está trilhado e a cada minuto integram-se aos sistemas informacionais avanços tecnológicos que surpreendem até mesmo os usuários mais exigentes em termos de quantidade e qualidade de informação. Se assim é, deixemos de lado – por alguns instantes – a ciência e façamos uma incursão ao mundo das artes, afinal de contas, pensamos o mundo através da ciência, da arte e da filosofia!

Deixemo-nos por alguns minutos observar o quadro abaixo, exposto na National Gallery, em Londres



Figura 1. O Casal Arnolfini.

Disponível em: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/>.

Trata-se do famoso quadro *O Casal Arnolfini* do pintor flamengo Jan van Eyck, datado de 1434. Este talvez seja o mais antigo retrato não ligado à tradição pictórica dos séculos XV que se dedicava, principalmente, à ilustração de Santos e de personagens bíblicos relacionados à fé cristã. Todos os livros de arte ao fazer referência a esta obra tratam de procurar compreender a intenção do artista. Sabe-se que a obra retrata o então rico comerciante Giovanni Arnolfini e sua esposa Giovanna Cenami, estabelecidos em Bruges, Bélgica, no início do século XV. Os historiadores da arte ainda discutem o que o quadro representa; se o casamento do casal, ou tão somente, uma cena doméstica, casual de ambos em sua alcova. Nota-se, entretanto, um certo caráter de pompa, de cerimônia, de momento especial.

Um olhar mais atento vai surpreender os detalhes realistas do quadro:



Figura 2. Detalhe do quadro O Casal Arnolfini.

E também a importância demonstrada pelo artista que além de sua assinatura acrescentou Jan Van Eyck esteve aqui.



Figura 3. Detalhe do quadro O Casal Arnolfini.

Eis, em uma obra de arte, um pedaço de informação. O quadro representa uma cena, uma família, um pintor, uma época, um país, um movimento artístico, uma maneira de se pensar o mundo. Há uma parte do quadro que representa os fatos, as pessoas, datas, cores, coisas passíveis de categorizar, de classificar e de ser facilmente acessadas. Entretanto, no quadro há algo mais, algo difícil de traduzir em *bytes*, em números, quantidades, categorias, gêneros ou espécies. Perguntamos agora: Quais foram as intensões (permitindo-nos brincar com as palavras), quais foram as intensidades que perpassaram a execução desta pintura? Por que o quadro “funcionou”? O quadro provocou algo no artista, no casal representado, nos amigos dos Arnolfini que o viram pendurados na sala de estar belga há mais de 600 anos atrás. O quadro, certamente, provocou sensações em muita gente, desde que exposto logo na entrada de um dos museus mais famosos e importantes do planeta.

Quantas pessoas admiraram este quadro? O que sentiram ao olhar dentro dos olhos do casal? O que se sente ao se perceber a presença do artista no espelho ao fundo da pintura? Que forças estavam presentes no momento da pintura? Que intensidades percorrem o tempo acompanhando as vistas à exposição de arte? Qual a lógica de todas estas sensações? Como classificar esta lógica? Como informá-la, guardá-la e a tornar disponível para uso?

Teremos que deixar estas perguntas no ar, pois a Arte não pode responder a esta sorte de questionamentos. A Arte provoca perceptos e afetos, não cabe à arte dar conta do mundo, nem criar conceitos que resolvam este tipo de questão.

Então, pois, nos deixemos curtir um pouco mais de arte. Um salto no tempo. Francis Bacon, pintor figurativo anglo-irlandês – muito próximo dos nossos dias (1909 – 1992) – que nunca recebeu educação artística formal, contentando-se, segundo as suas próprias palavras, em “experimental”.



Figura 4. Francis Bacon.



Figura 5. Retrato de Lucien Freud.

Disponíveis em: <http://pinkfreudian.tripod.com/archivebacon.html>

As obras de Bacon foram material de Gilles Deleuze para criação de conceitos filosóficos. No livro *Lógica da Sensação* Deleuze diseca as forças que moveram o pintor a distorcer as faces, a utilizar carne fresca nos fundos de seus retratos e de se tornar o “mestre do grotesco”. Qual a necessidade do artista em retratar um mundo grotesco, que grita, que expressa o horror de um século comovido pelas atrocidades das guerras mundiais?

Uma das obras mais características de Francis Bacon é a seqüência de retratos feitos a partir do quadro de Velásquez (1649) do papa Inocêncio X. A criação de versões do “papa” viria a se tornar uma obsessão na obra de Bacon, sendo que pintou ao menos 45 estudos ou variações sobre o quadro de Velásquez. Os livros de história da arte dão conta que o pintor

contemporâneo teve necessidade de se auto-infligir agressões físicas para poder parar de pintar o papa!

O que Bacon tentava exprimir com suas reações ao quadro do pintor setecentista? Que forças foram aglutinadas nos pincéis do artista para promover qual sensação? Nele próprio... em cada um de nós?

Observemos o quadro original



Figura 6. Velásquez (1649): Retrato Papa Inocêncio X.

Disponível em <http://www.doriapamphilj.it/ukhome.asp>

Agora, coloquemos lado a lado o original e a arte de Francis Bacon:

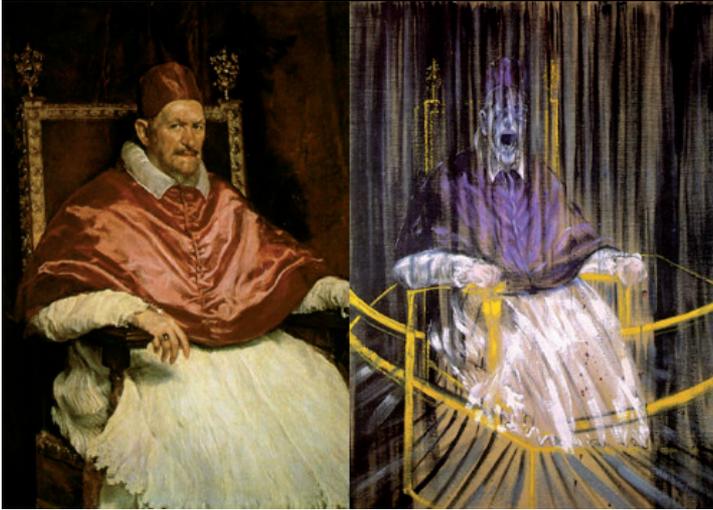


Figura 7. Lado a lado o Papa de Velásquez e a versão de Francis Bacon.

Disponível em <http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-6E3SXX>

Observemos mais algumas variações sobre o tema:



Figura 8. Francis Bacon. Variações sobre retrato do Papa Inocência X.

Disponível em http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html

Ou ainda:



Figura 9. Francis Bacon. Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953.

Disponível em http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html

Cheguemos mais perto para admirarmos o detalhe:

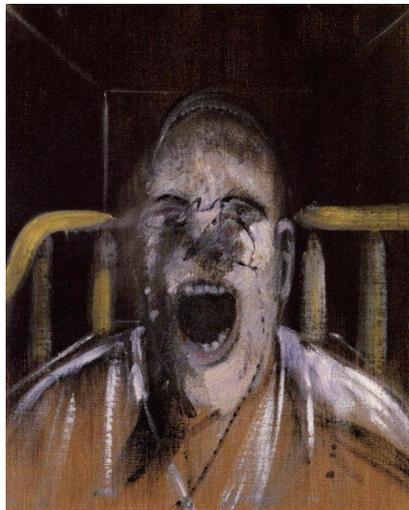


Figura 10. Detalhe. Study for the Head of a Screaming Pope, 1952.

Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html#ixzz2FASJ7gge

Francis Bacon nunca se encontrou com o original de Velásquez que se encontra em Roma na Galeria Doria Pamphilj. A todo custo evitou o encontro com o papa de Velásquez. Viu a obra em uma reprodução e durante anos colecionou reproduções que usava como inspiração (ou necessidade) para produzir seus perceptos do papa. Certamente Bacon não se inspirou no original, ou seja, na obra em si, nas características técnicas ou estilísticas do pintor espanhol. Os papas de Bacon foram inspirados em algo do retrato original que afetou o artista britânico. É de afetos que a Arte trata.

Já Nietzsche ressaltava esta necessidade da criação. Para criar, segundo a professora Rosa Dias no seu recém lançado *Nietzsche, vida como obra de arte*, o filósofo ressaltava a importância da força, do aumento da potência necessário à criação, à obra de arte e por outro lado a força provocada pela obra de arte em si. Estas forças, certamente, entraram em questão quando do encontro de Francis Bacon e o papa de Velásquez. Para Nietzsche, diante de certos encontros, somos afetados de tal maneira que movimentos de transfiguração ocorrem:

Diante deste estado, é impossível mantermo-nos objetivos; não há como inibir este estado explosivo, não há como suspender essa força que interpreta e inventa. No momento em que nos sentimos tocados por alguma coisa e nosso ser animal responde por essa provocação, produzimos o estado estético – aquele em que transfiguramos as coisas. O criador atinge o ponto culminante de sua excitabilidade n-so quando recebe, mas quando dá. (DIAS, 2011, p. 69).

Bacon não representou o papa de Velásquez em seus próprios quadros. Bacon compôs um diagrama de intensidades e forças que refletem o encontro do artista com outra obra de arte. Este encontro provocou afecções que, por razões difíceis de serem compreendidas, o obrigaram a expressar em mais de quarenta quadros as sensações percebidas e que por sua vez provocaram (e provocarão) afecções em muitos que se encontrarem com estas obras no correr do tempo.

A leitura de alguns comentários em um blog¹ sobre os papas de Bacon permite a leitura de parte destas afecções:

¹ Comentários disponíveis em: http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html#ixzz1Wo4QxkSN

“estão entre as minhas pinturas preferidas, pela consciência do quanto Bacon terá sido perseguido pelo quadro de Velásquez e especialmente pela capacidade expressiva das variações - são quadros com som e desespero intensos, quando em silêncio são quadros que incomodam; todos interrogam, interpelam.”

“O Artista consegue captar na singularidade de seus sentimentos e desejos uma universalidade incrível. Arte do espelho.”
“E quando li a expressão “religião organizada” o meu cérebro perverso fez imediatamente uma ponte para “crime organizado”... até agora, para exprimir a mesma idéia, eu dizia “religião institucionalizada”, mas vou passar a dizer como tu: D”

“Não sei se a ideia está subjacente nos papas do Bacon, creio que sim, mas a força de alguns destes quadros é tal que eu até ao momento evitei sempre escarafunchar demasiado nas suas razões. Basta-me o frisson do terror e pensar o que penso sobre a igreja em geral. De resto, digam o que disserem os quadros são fantásticos.”
“As imagens Não se vêem ... Sentem-se...Eu sinto as ! É genial! Fantástico! Mirabolante !”

“Acabei de ver a reportagem à respeito de Francis Bacon, ao ver seus quadros, senti um arrepio muito fora do comum. foi como se tivesse ao lado dele vendo o seu sofrimento, a maneira que ele expressa sua raiva, seu sofrimento nas telas é algo fascinante. admirei muito a sua obra, espero que venha para o Brasil.”

“Terá colocado na pintura os seus medos mais recônditos? Tê-los-á expulsado, ou terão eles alcançado uma nova dimensão e também uma nova intensidade?”

“Analisando por uma outra vertente, são absolutamente inquietantes mas compreensíveis, os gritos e esgares dos reis da igreja católica, monarcas do mundo.”

Em todas as falas acima, podemos nos perguntar se foi isto mesmo que Bacon pensou; Foram estas afecções que a obra de Velásquez arrancou dos pincéis de Francis Bacon? Difícil saber, inútil discutir. A obra de arte não tem noção de significado, não parte do princípio da essência ou do numérico, quantificável ou passível de classificação. A arte é pura afecção, afeto, sensação. Nas palavras de Fernando Pessoa: “O Essencial da arte é exprimir; o que se exprime não interessa.”

As obras de Bacon provocam dentro de cada um de nós uma sensação de grande intensidade. O horror de seus gritos, a deformidade dos rostos, a fúria das carnes expostas que emolduram os retratos. Grande percepção do diretor de cinema Tim Burton que ao colocar nas telas um dos melhores vilões da série *Batman* – Jack Nicholson – na pele do Coringa (*Joker*) resolve destruir as obras de artes mais importantes do acervo cultural da humanidade, vandalizando uma visita ao suposto Museu de Arte de *Gotham City*. Ao som dançante de Prince, o Coringa e seus comandados destroem obras de Rembrandt, Degas, Cézanne – ícones da cultura – mas ao se aproximar da *Figure with Meat*, de Francis Bacon proclama: “*I kinda like this one, Bob. Leave it,*” Espere, este não! Este eu gosto... Vejamos a imagem do filme,



Figura 11. Cena do Filme *Batman* dirigido por Tim Burton.

Disponível em: <http://www.chronologicalsnobbery.com/2007/11/batman-joker-and-francis-bacons-figure.html>

Por que Burton precisou fazer esta homenagem a Bacon? Muito provavelmente pela mesma razão e pelas mesmas forças que o fizeram criar *Edward Scissorhands* ou sua mais nova *Alice e seu Chapeleiro Maluco*,



Figura 12. Edward Scissorhands e Chapeleiro Maluco (Alice).

Imagens disponíveis em: <http://www.timburton.com/>.

Agora, tendo visitado a Ciência da Informação e a Arte e construído um diagrama a respeito do dilema Representação X Sensação, voltemos o olhar para a terceira grande forma de pensamento, a Filosofia.

A IMAGEM-SENSAÇÃO E A FILOSOFIA DE GILLES DELEUZE

Para a filosofia da diferença praticada pelo filósofo francês não há dilema algum entre Representação e Sensação, entre o Afeto e a Idéia. Não se faz necessária esta dicotomia. Trata-se de se lançar mão da conjunção “e”. Representação e Sensação. Lógica da cognição e lógica da sensação. Idéia e afeto. Uma nova maneira de ver o mundo que contempla a diversidade e a multiplicidade, mantendo intactas as singularidades próprias das coisas, das idéias e das pessoas. As imagens picturais pontuam diferentes lugares da obra do filósofo Gilles Deleuze, em que vamos encontrar alguma referência

em *Diferença e Repetição*, maiores desenvolvimentos sobre o tema em *Mil Platôs*, até chegarmos ao livro testamento *O que é filosofia*, onde os perceptos e os afetos artísticos aparecem em capítulos próprios para explicar o que é filosofia e no quê a arte se aproxima e se distancia da filosofia. Mas é em 1981 que o filósofo escreve um livro inteiro sobre o pintor Francis Bacon intitulado *Lógica da sensação*. Neste livro, há dois capítulos que nos chamam a atenção imediatamente: *Pintura e Sensação* e *Pintar as forças*. No primeiro somos informados que há duas maneiras de ultrapassar a figuração, seja o ilustrativo, seja o narrativo: ir em direção à forma abstrata ou em direção à figura. Foi o pintor Cezanne que deu à figura este nome tão simples que é SENSACÃO. Deleuze nos ensina que “a figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne... vai além dos impressionistas: não é no “jogo livre” ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a sensação, mas no corpo, mesmo que no corpo de uma maçã” (DELEUZE, 2007, p. 42-43)... A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado” (Idem, p. 43). A sensação não tem nada a ver com sentimentos, “... apenas afetos, ou seja, sensações e “instintos”, segundo a fórmula do Naturalismo”. (Idem, p. 47) ; a sensação é capturada por uma potencia vital que é o ritmo – o ritmo tal como aparece na música, aparece também na pintura, numa espécie de ritmo da visualidade. Cezanne dirá então que a lógica da pintura é uma lógica não racional e não cerebral, mas uma lógica dos sentidos. Já no capítulo sobre *Pintar as forças*, Deleuze dá vida à fórmula de Paul Klee: não apresentar o visível mas tornar visível. Isto é, a pintura torna visível forças que não são visíveis e este seria, no entender do filósofo, o comum em todas as artes: captar essas forças invisíveis; o artista, seja o músico, o bailarino ou o pintor seria um mostrador de afetos. Como tornar visíveis forças elementares como pressão, inércia, peso, atração, gravidade, germinação? Como pintar o som ou mesmo o grito que são forças de uma outra arte? Deleuze pondera: não seria este o gênio de Cezanne, tornar visível a força de germinação da maçã? E Van Goth que tornou visível a força inaudita de uma semente de girassol, inventando novas forças ainda desconhecidas?

A LÓGICA DA SENSÇÃO E O CIENTISTA DA INFORMAÇÃO

O livro *Lógica da sensação* corre dois riscos sob o olhar do cientista da informação: ser classificado em Artes na classe 700 da Classificação Decimal de Dewey ou ser classificado na classe 100, tipificando um livro de Filosofia. Temos montado cenários para imaginar o cientista da informação interagir com literatura e pintura, possibilitando pensar a interação entre a arte e a ciência (ciência da informação). Assim, vimos o cientista da informação em cenários de museu interagindo com Van Gogh, no texto *Por uma linguagem documentária menor* (MOSTAFA, NOVA CRUZ, 2011); vimos também o cientista da informação envolvido com os livros de Kafka e Guimarães Rosa e em ambas as experiências tratou-se, a partir da literatura, do conceito filosófico “literatura menor”, para ser possível pensar novamente, uma Linguagem Documentária Menor. Desta vez, fabulamos o cientista da informação diante dos quadros de Francis Bacon. São figuras humanas distorcidas perfiladas em trípticos, como segue:



Figura 13. Bacon, F. Três estudos para um auto-retrato, 1976 .

Imagens disponíveis em: <http://www.francis-bacon.com/>.

Este quadro composto de três figuras, um jogo de cilindros imaginários, cada painel permite a leitura espacial de todo o conjunto. Na biografia do pintor, a recusa - e certo desconforto – de ter seus quadros classificados como expressionistas ou mesmo realistas. Seriam tais distorções estratégias do pintor para evitar o tédio de ter que contar uma história - como ele mesmo diz em entrevistas? Ou seria essa a história da sua arte? Acostumado que está com a literatura menor inventando mundos novos, o cientista da informação agora quer saber como é que funciona a cabeça de

Francis Bacon para pintar essas figuras distorcidas: da mesma forma que o filósofo francês, o cientista da informação pergunta: como é que Bacon faz para o quadro funcionar? Logo percebe que não é uma questão apenas de pensamento, mas é algo que envolve também o corpo. Mas não um corpo qualquer.

Estamos diante de mais um novo conceito filosófico que o cientista da informação aprende no livro de Deleuze: trata-se de um “corpo sem órgãos”. O pintor, o quadro, o espectador e o cientista da informação têm que todos, chegarem a um estágio de perda do próprio corpo organizado, para poder agenciá-lo em novos movimentos corporais. Os bailarinos quando dançam, se esticando e rasgando o ar em movimentos surpreendentes e inacreditáveis estão também construindo um outro corpo em ato, só possível porque todo corpo porta um outro corpo virtual e por isso sem órgão (CsO), isto é, sem organização ainda. O CsO é um corpo virtual e todos o possuímos.

Desmaterializado e imerso em seu CsO recém criado, o cientista da informação aprecia os quadros de Bacon para tentar classificá-lo. Em vão. Nesse estado, o cientista da informação se entrega à obra descobrindo nela uma lógica diferente da praticada na ciência da informação: é a lógica da sensação. Mas tudo o que ele conhece são os processos de representação da informação. Como conciliar agora sensação e representação? Eis que a sensação capta o acontecimento e não o estado das coisas, e não o mundo como ele é. No quadro do papa vê-se que Bacon pinta o grito mais do que o horror; presentes no quadro as forças invisíveis que levam alguém a gritar, forças que lhe deformam a boca fazendo do quadro um quadro-sensação; é quando Deleuze distingue a sensação do sensacional: “A sensação é o contrário do fácil e do já feito, mas também do sensacional, do espontâneo” (Idem, p. 65). A imagem-sensação não é imagem de nada, ela é a própria sensação. “O que é pintado no quadro é o corpo, não enquanto representação de um objeto, mas enquanto ele é vivido como experimentando determinada sensação” (Idem, p. 140). A imagem-sensação se opõe à imagem-ilusão, à imagem-representação e à imagem-significação. Ela não ilustra, não conta estória e não significa nada em particular. Apenas apresenta as forças do mundo, segundo a compreensão cosmológica de Deleuze sobre a existência.

É notável nas pinturas de Bacon pedaços de carne na tela; é que suas figuras apresentam-se em devir-animal. O pintor movimenta-se em zonas comuns para o homem e o animal, anteriores às formas, como, aliás vemos acontecer também na literatura (os insetos de Kafka ou Lispector, ou então a baleia de Melville). E a carne é o fato comum entre o homem e o animal. Deleuze esclarece que a carne não explica totalmente a natureza da sensação, sendo necessário um plano de composição estética – uma casa – e uma linha de fuga, a partir das quais é possível fazer a passagem do finito ao infinito. Pois o artista põe na tela um pouco do infinito e de caos que ele intui do cosmos e do universo.

Nosso cientista da informação se depara com dois novos conceitos importantes da filosofia da diferença a serem considerados em sua prática profissional: corpo sem órgãos e devir-animal, este último presente nos entrelaçamentos de azuis e vermelhos com que a carne é pintada no fundo comum entre o homem e o animal. Numa espécie de empatia do sofrimento comum que homem e animal passam na existência. Piedade pela carne! (169). Nesses e em todos os conceitos filosóficos trazidos por Deleuze em sua filosofia da diferença, trata-se sempre de admitir um campo de virtualidades acoplado ao mundo do vivido, campo esse povoado de forças “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratas” na sempre presente fórmula deleuziana da relação entre o virtual e o atual.

Aliás, um fato comum na história de ambos intelectuais – Francis Bacon e Gilles Deleuze – serve, mais uma vez, como exemplo desta diferença entre idéia e afeto, ou representação versus sensação. Deleuze nunca havia encontrado, pessoalmente, Francis Bacon. Construiu todo seu manancial teórico, criou toda esta série de conceitos filosóficos a partir da afecção causada em si pelas pinturas de Bacon. Entretanto, logo após a publicação da *Lógica da Sensação*, o trabalho do filósofo é entregue a Francis Bacon para apreciação. Impressionado, o artista comenta: “Era o caso de dizer que este tipo estava por trás dos meus ombros enquanto eu pintava meus quadros!” (DOSSE, 2010, p. 364).

Não satisfeitos com a afecção em mão dupla entre artista e filósofo, intelectuais admiradores de ambos promoveram o tão esperado encontro pessoal em um restaurante em Paris. Entretanto, nas palavras de quem presenciou o acontecimento:

o que devia ser um sonho acordado vira um pesadelo: a comida estava horrível – tão horrível quanto o diálogo deles. ‘Caro Gilles’, ‘Caro Francis’ ... Sorriram um para o outro, se cumprimentaram, sorriram de novo. Aturdidos, nós os ouvimos falar banalidades. A gente lançava bolas para eles: a arte egípcia, a tragédia grega, Dôgen, Shakespeare, Swinburne, Proust, Kafka, Turner, Goya, Manet, as cartas de Van Goh ao seu irmão TEO, Artaud, Beckett. Cada um por seu turno agarrava uma bola e jogava com ela, no seu canto, sem se preocupar com o outro. (Idem).

Seria cômico, não fosse altamente significativo do sentido deste texto. Gilles Deleuze foi afetado pela obra, pela arte de Francis Bacon. Nada do sujeito Bacon seria capaz de provocar em Deleuze as sensações arrancadas da admiração de suas pinturas. Muito provavelmente Deleuze deveria ter evitado o jantar com Francis Bacon, da mesma forma como o artista evitou seu encontro com o original de Velásquez. Talvez vendo o quadro do pintor espanhol a mágica da sensação não seria a mesma e nós não teríamos tido o privilégio de conhecer os papas de Bacon. Felizmente o desastroso jantar parisiense se deu após a publicação desta obra de arte da filosofia contemporânea.

A CONJUNÇÃO “E” OU O DESLIZAMENTO DE PLANOS ENTRE A ARTE, A FILOSOFIA E A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Assim, nesta seqüência de afetos e perceptos, nesta sucessão de se deixar afetar (o artista) e afetar o mundo (com sua obra) uma cadeia de dados se afigura para o cientista da informação. Não mais uma classificação vertical. Impossível construir uma árvore ou organizar de maneira representacional informações que não são propriamente idéias. Informação como afeto. Pensar uma classificação afetiva de dados, rizomática, sem entradas e saídas pré-concebidas, sem a lógica teleológica das diferenças específicas. Uma lógica das sensações permite perceber, organizar e recuperar afetos provocados - por exemplo - pelas obras de arte citadas. O rizoma que se afigura ao cientista da informação, permite colocar no mesmo plano, todos os “papas” pintados; um mesmo afeto comporta entradas informacionais tão distintas quanto: Velásquez, Francis Bacon, Tim Burton, os leitores de

blogs e a filosofia de Gilles Deleuze: não são esses elementos heterogêneos o que configura a estrutura de um rizoma?²

Num exemplo prático desta “representação afetiva”, ou como gostamos de chamar CDA: Classificação Descritiva por Afeto, a Galeria de Arte de Dublin – cidade natal de Francis Bacon – comprou, após sua morte em 1992 – o seu estúdio de arte. Literalmente, foi trazido para Irlanda o estúdio completo: portas, janelas, piso, teto, pincéis, fotografias, o “caos altamente organizado” de Bacon. O estúdio inteiro foi classificado, colocado em caixas, sacos plásticos, gavetas. Centenas de fotografias utilizadas pelo pintor como fonte de inspiração que estavam espalhadas pelas mesas, pelo chão, pelas prateleiras do estúdio tornaram-se objetos informacionais. Rasgadas, estragadas, propositalmente dobradas ou deformadas para servir de modelo para seus retratos as fotografias transformam-se em documentos. As paredes, por si, representam verdadeiras pinturas, obras de arte. Por cerca de trinta anos o pintor limpou seus pincéis e testou suas cores nas paredes daquele estúdio. Paredes que também se transfiguram em documento, conforme a teorização desenvolvida em Crippa e Mostafa (2011).

Em 2009, para comemorar o centenário de nascimento de Bacon, a Hugh Lane Gallery de Dublin reconstruiu o estúdio londrino do artista dentro do museu. Nas palavras dos curadores da exposição era como poder entrar na intimidade, na cabeça de Bacon. O público podia olhar de perto as verdadeiras condições de produção do artista. Deixar-se afetar pelo ambiente de produção de suas obras, ficar mais perto da sensação que Francis Bacon tinha ao circular por entre seus retratos, suas fotografias, suas cores e suas dores.

Chama atenção que, de acordo com as fotografias disponibilizadas nesta exposição, os demais ambientes da casa de Bacon eram extremamente organizados e limpos. Em contraposição à confusão de objetos, material de pintura, livros de fotografias, restos de telas inacabadas ou destruídas, pincéis e tintas por todos os lados, o pintor vivia num ambiente calmo, modesto, e perfeitamente organizado nos demais aposentos de sua casa. Ordem e desordem, vida e criação.

² Documentário disponível em WWW.youtube.com/watch?v=xM1eeKHnrE4



Figura 14. Estúdio do artista; o caos organizado.

Disponível em: <http://www.hughlane.ie/history-of-studio-relocation>

O mais tocante de tudo é ouvir da própria coordenadora do projeto que, ao contrário do que se pensa, o mistério da criação de Francis Bacon não se desfaz. Ao se deixar afetar pela riqueza do seu estúdio, os cientistas da informação envolvidos: museólogos, arquivistas e documentalistas jamais deixaram de se admirar ou conseguiram compreender como um dublinense que nunca estudou artes foi capaz de produzir um dos acervos mais impressionantes do século XX.

Ao ler este capítulo, é possível ao cientista da informação visualizar, além da exposição de Dublin, um museu composto de quadros de Bacon, bem como comentários de admiradores realizados em blogs. É possível também visualizar uma saborosa cena do filme *Batman*, em que Jack Nicholson e seus amigos dançam alegre e anarquicamente pelas salas de um museu, sabotando todos os quadros oficiais, menos um; é a interessante cena em *o Coringa* enuncia seu gosto especial pelo quadro de Bacon (seleção do diretor do filme Tim Burton). Na mesma exposição, encontra-se aí também o livro de Gilles Deleuze *Lógica da Sensação* e quiçá trechos deste capítulo.

Ao iniciar esse texto, não tivemos intenção de montar um cenário, mas eis que este surge, aí configurado. Chamemos este cenário de Exposição da obra de Francis Bacon. Tal exposição, configurada de maneira midiática, com quadros do pintor, livro, artigo, blogs e trechos de filme sobre ele faz-nos lembrar a estrutura do Museu de Língua Portuguesa

analisada por Romão (2010). A autora analisa várias exposições/installações de escritores brasileiros no museu da língua, como a exposição de Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Machado de Assis, Gilberto Freire e Cora Coralina, percebendo em todas elas, uma estrutura de *bricolage* na qual participam várias vozes discursivas. Munida das categorias de análise do discurso Pêchetiana como língua, memória discursiva, posição-de-sujeito e acontecimento discursivo, Romão descreve esse novo arquivo expositivo do museu, agora constituído por “documentos pessoais, manuscritos e anotações flagrantes da vida cotidiana de certas personalidades engendradas em um novelo heterogêneo de sentidos, que agrega e satura sentidos sobre o homenageado”. (ROMÃO, 2010, p. 90).

A autora entende que neste novo espaço discursivo em que se constitui a instalação do museu da língua portuguesa, “não é mais a literatura brasileira que está posta, tampouco a vida pessoal de um escritor, mas ... um lugar originário, um ponto de partida nunca visto e um sítio nunca lido como tal, pois foram coordenados de forma inédita” (Idem, p. 91).

Ao oferecer uma exposição imaginária ao cientista da informação, sobre a obra de Francis Bacon, estamos atuando a um só tempo como curadores de arte, amantes de cinema, leitores da obra de Gilles Deleuze e gente a ser afetada. Como filósofo do virtual, Deleuze preferirá a fórmula de Proust para dizer que o virtual é real, apenas não está atualizado, colocando sua ênfase no devir ou por vir, de resto também presente em Romão, embora a ênfase da autora reitere a incompletude deste e de todos os arquivos. Enquanto a Ciência da Informação tradicional dá conta do objeto representacional, ficamos atentos a esta nova forma de classificar os dados não representacionais, aquela parte da informação que não trata de ideias, mas sim de afetos misturados e oriundos de vários lugares: artistas, curadores, escritores, intelectuais, cineastas e técnicos da cultura visual.

REFERÊNCIAS

- CRIPPA, G.; MOSTAFA, S. P. *Ciência da Informação e documentação*. Campinas: Alínea, 2011.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DIAS, R. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DOSSE, F. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- MOSTAFA, S. P.; NOVA CRUZ, D. V. Por uma linguagem documentária menor. In: BOCCATO, V. R. G.; GRACIOSO, L. S. (Org.). *Estudos de linguagem em Ciência da Informação*. Campinas: Alínea, 2011.
- ROMÃO, L. M. S. *Exposições do Museu da Língua Portuguesa: arquivo e acontecimento e(m) discurso*. Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto: 2010. Livre-docência.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BOCCATO, V. R. G.; GRACIOSO, L. S. (Org.) *Estudos de linguagem em Ciência da Informação*. Campinas: Alínea, 2010.
- CARVALHO, N. M. S. G. *A imagem-sensação: Deleuze e a pintura*. Lisboa: Fac. Letras, Dep. Filosofia, 2007 (Dissertação de mestrado). Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/440/1/16228_tese_vers00E3o_final_nuno_carvalho.pdf. Acesso em 19 de setembro de 2011, 18:03h

