

**A VOZ A SÓS: OPERAÇÃO INFRAMINCE**  
**THE VOICE ALONE: INFRATHIN OPERATIONS**

Leila Reinert / UNESP

**RESUMO**

As notas sobre a noção de inframince, legadas por Marcel Duchamp, propiciam um vasto campo de pesquisa. São um terreno fértil para proposições sobre uma estética, um poética e uma política no âmbito da arte contemporânea. Duchamp descreve o inframince como o mais ínfimo dos intervalos – qualidade do sensível que está no entre, por isso um campo relacional pleno de possibilidades. Processos criativos reorganizam o existente para inventar novos sentidos e sensações. Esta pesquisa visa a produção e a reflexão de uma prática artística que se estabelecem a partir de experiências sensoriais carregadas de uma sutil percepção inframince. O poeta Fernando Pessoa e os filósofos José Gil e Alfred North Whitehead são referências que funcionam como suporte para ampliar o campo de investigação sobre a percepção sensível.

**PALAVRA-CHAVE:** Inframince; processo criativo; percepção sensível.

**ABSTRACT**

*The notes on the notion of inframince, bequeathed by Marcel Duchamp, provide a vast field of research. They are a fertile ground for propositions about an aesthetics, a poetics and a policy in the field of contemporary art. Duchamp describes the infrathin as the most minute of intervals - the quality of the sensitive that is in the between, and a relational field full of possibilities. Creative processes reorganize the existing to invent new senses and sensations. This research aims at the production and reflection of an artistic practice that are established from sensory experiences loaded with a subtle inframince perception. The poet Fernando Pessoa and the philosophers José Gil and Alfred North Whitehead are references that serve as a support to broaden the field of research on sensitive perception.*

**KEYWORDS:** *Infrathin; creative process; sensitive perception.*

## Arranjos para “pensabilidade”

*De quem é o olhar  
Que espreita por meus olhos?  
Quando penso que vejo,  
Quem continua vendo  
Enquanto estou pensando?  
Obras completas | Fernando Pessoa*

O instigante verso do poema III da série de poemas Episódios/A múmia de Fernando Pessoa (1ª publicação in Portugal Futurista , nº 1. Lisboa: 1917), suscita uma estranha questão: qual o intervalo existente entre o olhar e o pensamento sobre aquilo que se apresenta ao olhar? E se o verso dissesse o inverso – quem continua pensando enquanto estou vendo?

Os termos relacionados na proposição do poema consistem em dois verbos: olhar e pensar. Duas ações distintas, que não ocorrem simultaneamente, segundo o verso, em nossos processos mentais. Algo como: ou olho, ou penso. E se penso no que estou vendo o olhar se vai. De forma distinta, mas não distante do que afirmou Pessoa, nem mesmo no tempo nem no espaço, o filósofo britânico Alfred North Whitehead, em seu livro O conceito de natureza publicado em 1920, apresenta distinções sobre a percepção sensível e o pensamento que contribuem para entender os versos do poeta.

O verso de Pessoa instaura uma reflexão entre o sujeito e mundo no fazer poético. Melhor seria dizer, por serem metapoemas, que descrevem o próprio processo criativo do poema (PICOSQUE, 2011), Pessoa explicita uma indistinção entre o eu e as coisas que ocorre no momento da criação. Para José Gil (2016), no poema A Múmia, Pessoa traça um percurso, não linear, entre o inconsciente, o caos e o estado de criação que propicia alterações no corpo e no psiquismo do artista no instante do criar. Faz-se um furdunço na percepção do espaço e do tempo instaurado pela dissonância entre consciência e sensação que a intensidade ampliada da energia do artista investe no fazer poético. No caso, Gil considera uma característica da poesia de Pessoa, mas o autor amplia suas reflexões para o fazer arte, ou para o “estado de criação” (2016, p. 99) do artista em geral, que se diferencia da percepção estética e da percepção cognitiva.

Há um estado de criação reconhecido pela intensificação dos sentidos, das sensações, do pensamento, de alterações físicas no corpo, em que muitos relatos aproximam esse estado ao da loucura, ou de estar no limite do enlouquecer. De fato, entrar no estado de criação abre os canais da percepção sensível e expõe o artista as energias intensivas que rompem com padrões calcificados, com a apreensão habitual dos sentidos. É uma imersão no caos que precede a criação.

[...] Fernando Pessoa descreve um processo de desagregação das coordenadas habituais do espaço e do tempo que o conduz à beira do caos: “Andei léguas de sombra / Dentro do meu pensamento / Floresceu às avessas / Meu ócio com sem-nexo, / E apagaram-se as lâmpadas / Na alcova cambaleante.” (PESSOA, 1986, p.1103). A ruína da constância espaço-temporal acontece bruscamente, como uma série de catástrofes: “Tudo prestes se volve [...] Esquece-me de súbito / Como é o espaço, e o tempo / Em vez de horizontal / É vertical.” (PESSOA, 1986, p.1103). Os sentidos misturam-se, o tato vê, o corpo deixa de ter um interior e um exterior, separa-se do sujeito, existe por si e o sujeito divide-se: (GIL, 2016, p. 103).

Cada artista encontra suas operações, seus artifícios, suas maneiras de entrar e sair do caos implicado no processo de criação. Ou melhor, do estado de criação em que o artista se encontra, da ampliação das energias que circulam rapidamente, e dos graus de intensidade vividos pela experiência sensível. É difícil tentar descrever o que acontece sem correr o risco de que as palavras tombem num discurso vazio, numa alucinação sem sentido. Porém, quando se propõem a prática artística enquanto exercício do sentir, os procedimentos tornam-se mais claros, por isso o verso do Pessoa é tão particular para este trabalho.

Quando Pessoa articula a apreensão sensível (o olhar), intensificada no estado de criação, e as narrativas construídas pelo processo (o pensamento sobre o que se está olhando), escrevendo sobre a fissura entre olhar e pensar, entre o eu e as coisas, torna as configurações de experimentações sensíveis realizadas mais precisas. O que isso quer dizer? Normalmente, as pessoas não se atentam para o modo como a percepção sensível funciona, nem mesmo para como se apreendem as coisas do entorno através dos sentidos. Somente quando a atenção é aguçada que os processos perceptivos sensíveis tornam-se mais intensos. Quanto maior a intensidade das sensações vivenciadas maior a ruptura com o pensamento, e mais dissolvido no olhar encontra-se o corpo e a psique do artista. De maneira distinta,

mas na mesma linha de pensamento, Paul Varléry, no texto *Degas danse dessin*, afirma que o desenho de observação pede que o artista esteja em alto grau de vigilância, e que seu corpo inteiro (ao afastar e aproximar, piscar, inclinar) torna-se um acessório do olho, um complemento do órgão da visão (1993, p. 1.188-1.189).

Mas quais as especificidades da percepção sensível e quais as do pensamento que possibilitam estabelecer diferenças entre uma e outro? Whitehead afirma que percebemos a natureza através dos sentidos, e que os termos da percepção sensível são fatos naturais que independem e diferem do pensamento (1994, p. 8). Quando se assimila o percebido, apreende-se sensivelmente fatores – “termos relacionais da apreensão sensível diferenciados enquanto elementos do fato” (*Idem*, p.19). A percepção sensível prescinde de pensamento, nesse contexto, o conhecimento apresentado pela apreensão sensível não pode ser explicado. Os termos do pensamento são entidades, ou “coisas”, expressas pelo pensar e suas articulações inter-relacionadas. O pensamento é mais amplo do que a natureza, portanto podemos pensar sobre ela mas pensamos também sobre o pensamento. Antes de complicar a complexa filosofia de Whitehead, e na tentativa de explicitar a apropriação dessas questões, segue um exemplo.

Para o pensamento, portanto, “vermelho” é simplesmente uma entidade, definida, embora, para a apreensão, o “vermelho” carregue o conteúdo de sua individualidade. A transição do “vermelho” da apreensão para o “vermelho” do pensamento é acompanhada por uma nítida perda de conteúdo, ou seja, pela transição do fator “vermelho” para a entidade “vermelho”. Essa perda na transição para o pensamento é compensada pelo fato de o pensamento ser comunicável, ao passo que a apreensão sensível é incomunicável (*Idem*, p. 18-19).

A apreensão sensível e o pensamento são funções mentais com funcionamentos próprios. A prática artística aprimora as articulações entre o olhar e o pensar, ou ampliando para os outros sentidos – o tatear, o ouvir, o cheirar e o degustar, intensificando as energias potenciais do estado de criação. Esta pesquisa apresenta práticas artísticas, que partem de experimentações sensíveis, calcadas no exercício de estimulação das pequenas percepções apreendidas nas relações cotidianas.

O ponto de referência do projeto é a noção de inframince legada por Marcel Duchamp (2008) em um conjunto de 46 notas manuscritas. A questão é focar no

vasto campo relacional que o inframince – entendido como mais ínfimo dos intervalos, apresenta quando se volta a atenção para a multiplicidade de sensações oferecidas pelo entorno. Pessoa, Gil e Whitehead são apropriações que funcionam enquanto pano de fundo das reflexões emergentes (dos arranjos para “pensabilidade” sugeridos pelo subtítulo) dos experimentos propostos. São encontros que afetam os processos e procedimentos do trabalho.

### O mais ínfimo dos intervalos

A noção de inframince pertence ao vasto campo de possibilidades que Duchamp insere na arte através dos seus deslocamentos de sentido, da ampliação da percepção que ultrapassa o olhar, da experimentação enquanto prática que equaliza o plano da obra ao plano da vida. Para Franca-Huchet, “O *Infra-mince* é um enunciado de Marcel Duchamp sobre um conjunto de notas evocando aspectos sensoriais e envolvendo percepções da ordem do sensível, da sensação, da linguagem e da complexidade dos jogos de palavra” (2015, p. 41). Apesar de indicar uma dimensão mínima, infinitesimal, manifestações inframinces possuem uma dimensão física e material, que não pode ser contida em uma existência puramente abstrata fruto de um pensamento estritamente racional. Nesse sentido, Duchamp apresenta o inframince como sendo uma descoberta (não uma invenção ou criação), são anotações apreendidas da observação de estados das coisas para proposições artísticas e reflexões estéticas a partir de um conjunto de sensações sutis. São atributos, qualidades, operações ou manifestações de fenômenos que se referem, segundo Olaio, “a entidades mínimas que surgem das relações entre as coisas ou são delas agentes” (1999, p. 138).

Para entender, um pouco, sobre o conteúdo das notas:

Nota 4 – O calor de um assento (que acaba / de ser deixado) é inframince.

Nota 11v (Nota 33 é semelhante) – Quando o fumo do tabaco também é sentido na boca de quem o exala, os dois odores casam-se por inframince (inframince olfativo).

Nota 21 – sombra projetada } inframince  
   rasante }  
   Impressão tipo foto etc. inframince

Nota 25 – O madrepérola, a seda moiré, iridescente em geral: relações com o inframince.

Nota 28 – Caricias infra mince

Nota 32r – Lupa para o tocar (infra mince)

μμμμ separando o infra mince

Os infra minces são diáfanos e por vezes transparentes

Nota 37 – Odores mais inframinces que cores

Nota 42 – Reflexos – sobre certas madeiras / jogo de luz sobre superfície.

infra-mince impulsionado pela perspectiva (DUCHAMP, 2008, p. 21-22-26-27-34) (tradução nossa).

### **O projeto: artifícios e notações para vaguear por entre inframinces**

A pesquisa proposta, *Artifícios e notações para vaguear por entre inframinces*, pretende desenvolver práticas, ações, imagens, enfim, um conteúdo de produção disparado por atenção às insignificâncias inframinces. O que circunscreve o objeto da pesquisa são os artifícios criados para estimular operações inframinces. A criação/invenção não se encontra nos objetos, mas na banalidade da existência deles. E quanto maior a banalidade maior sua potência em ser (OLAIO, 1999). A lógica do inframince é uma lógica dos sentidos, que propõe mudar nossa percepção, fazer-nos reaprender a olhar, ou como afirmou Duchamp: o artista de amanhã para inventar o futuro será levado a “atravessar o espelho da retina como *Alice in Wonderland* para chegar a uma expressão mais profunda” (GODINHO, 2011, p. 98). “Olhos fixos fenômeno inframince”. Aguçar a atenção por meio da desaceleração, do isolamento, do intervalo, produzir uma transformação lenta e silenciosa mas extremante potente para recriar o vivido. Pode-se inferir que, para Duchamp, a obra encontra-se nas relações estabelecidas, naquilo que ela potencializa nas dinâmicas pessoais, sociais ou coletivas para operar novas formas de existir.

As notações, pretendem-se mais do que um relato das experiências. A intenção é assinalar, captar, sinalizar, criar representações gráficas que possam conversar com as operações inframinces, e que possam evocar, também, manifestações das percepções intensivas das sensações vividas.

A expressão vaguear por entre inframinces pressupõe um andar sem destino, passear ociosamente, ou ainda, bordejar, “navegar mudando de rumo freqüentemente para apanhar vento favorável” (GODINHO, 2011, p. 77). Há um

espaço físico a percorrer. Um tempo de percurso relativo e as artimanhas específicas propostas para cada caso. No começo das ações, tem-se uma vaga idéia dos processos e procedimentos a serem elaborados, que considera a região da vizinhança, dos caminhos habituais, lugares possíveis. Vale ressaltar que não é uma questão de mapeamentos, cartografias, leituras do espaço urbano. O objeto é outro. É mudar as coordenadas constantemente, sair dos eixos, para acessar uma “percepção-passeio”. Passar de uma pequena percepção a outra, e assim sucessivamente.

Sobre a materialidade do projeto. Os procedimentos operativos da pesquisa buscam uma produção constante e contínua em oposição a trabalhar com a projeção de uma obra final. Isso não significa que “uma obra” não possa vir a acontecer enquanto prolongamento da pesquisa, mas o foco está em um fazer que se constrói também de pequenas em pequenas realizações. Faz muito tempo que mantenho o hábito de fazer cadernos usando os mais diversos materiais. Eles sempre foram uma forma de “pensabilidade” para processos, incômodos, experimentações formais. São espaços para correr riscos e sem nenhuma pretensão maior. Por outro lado, é uma ação que acolhe os procedimentos da pesquisa proposta.

A intenção de manter um fazer constante, como já mencionado, encontra-se na produção dos cadernos das notações (assinalar, captar, sinalizar, criar representações gráficas que possam conversar com as operações inframince). Cadernos para evocar as manifestações intensivas das sensações vividas. Do mesmo modo que o vaguear não se vincula ao mapeamento, os cadernos não correspondem aos esboços, estudos ou rascunhos de um *skethbook*, não se pretendem cadernos de projeto.

Rancièrre fala de práticas estéticas como formas de visibilidade das práticas de arte (maneiras de fazer) que ocupam determinados lugares e configuram modos de ver e de ser no mundo. Essas práticas, no contemporâneo, para além de configurarem o visível, são formas de configurações sensíveis. No campo ampliado da arte contemporânea, são afetos que estão sendo criados/inventados. São formas de afetividade – afetar e ser afetado, formas de sentir. “No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível” (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

O projeto consiste num trabalho de criação em processo, que está sendo desenvolvido no programa de pós-doutorado do Instituto de Artes da UNESP. São propostas para operações inframices visando a intensificação dos estados de criação, do amplificar a potência das sensações na experiência sensível.

### **A voz a sós**

A primeira operação inframince realizada ocorreu no Parque Doutor Fernando Costa, conhecido como Parque da Água Branca, na zona oeste de São Paulo. A escolha do parque para o experimento inicial, faz parte do circunscrever os vagueares nas vizinhanças, tanto da UNESP quanto da vizinhança da minha própria casa, ambas na mesma região. Por outro lado, o parque também corresponde ao lugar comum, conhecido, habitual (quanto mais banal maior potencial em vir a ser). Faz alguns anos que frequento o Parque da Água Branca por diversas razões. Fazer caminhadas, ir na feira orgânica, encontros acadêmicos, fazer exercícios, ou somente passear para recarregar energias. É um lugar diferenciado porque, embora pequeno, se caminha por entre gansos, galos, pavões, codornas, além das árvores nativas, das baias dos cavalos, dos espaços de leitura e convivência para idosos e crianças. Propor esse lugar, pareceu, desde o princípio, um desafio não mensurável. Impossível imaginar em qual estado de criação o experimento seria vivenciado, mesmo após definir as artimanhas do processo.

Foram definidas condutas para nortear as ações, como: voltar a atenção para um único ponto; manter-se presente; vaguear em marcha; registro sonoro do pensamento em fluxo contínuo; estabelecer um circuito fechado. Além de alguns pontos que apresentam escolhas gerais.

1. espaço físico a percorrer.
2. tempo de percurso relativo.
3. artimanhas específicas para o percurso traçado.
4. um lugar: Parque da Água Branca | Dr.º Fernando Costa.
5. caderno de notações.



Por que estabelecer limites, condições? Mais do que regular as ações, determinar condutas é uma maneira de criar os artifícios, as artimanhas para se auto-ludibriar, para enganar os hábitos, as escolhas automáticas, ou o gosto, como diria Duchamp. Explico. Duchamp relaciona a emoção estética ao gosto, seja o bom ou o mau gosto, só que o gosto é uma questão de hábito (CABANNE, 1987). Sendo o hábito o conhecido, o aceitável, aquilo que se repete automaticamente, é estratégico inventar empecilhos para fugir do sentir habitual da percepção. O lugar é o mesmo mas a experiência sensível é outra.

Foram três marchas. Cada uma delas contou com um empecilho diferente: a voz a sós; múltipla atenção; pilhagem. A primeira marcha, a voz a sós, condicionou os experimentos seguintes porque agregar o fluxo do pensamento à fala foi um acontecimento bem estranho. Aliás, agregar a marcha, a fala, o olhar, o ouvir, o perceber, as sensações, o lugar e a apreensão sensível, mantendo um alto grau de intensidade na vivência foi uma experiência inédita. É quando o inferir, presente no projeto, ganha materialidade e, conseqüentemente, potência existencial. A voz a sós transformou o lugar Parque da Água Branca em recinto, ou ainda, em re(c)sinto, e até mesmo *rec (s)into* (gravar o que sinto).

O espaço (recinto) que se cria com o uso de um fone de ouvido na função de protetor auricular e com a gravação do fluxo do pensamento é um espaço mental próprio que ocupa o parque no passo a passo. O desafio é conseguir agregar o pensamento e a fala – a ação narrativa em tempo real do que se está pensando. Fazer-se actante, agente da ação ativa indicada pelo verbo. O passo a passo também favorece a “percepção-passeio”, o estar atento e disponível aos estímulos pungentes surgidos das pequenas percepções sobrepostas ao longo do percurso. Tudo isso tornou possível, de fato, re-conhecer o parque. Ou seja, um lugar habitual vira um espaço imaginário abstrato, perde sua realidade física conhecida e sensifica-se enquanto potência inframince das pequenas percepções sensíveis.

A operação voz a sós redimensionou o trabalho e trouxe o verso do Fernando Pessoa para dentro da experimentação. Ao fazer a gravação do fluxo contínuo do pensamento, percebe-se o quanto pensar/falar, nesse caso, se encerra num dentro. Por outro lado, ao escutar a gravação, percebe-se os blocos de silêncio que o olhar instaurou e a dispersão, o espalhamento do olhar pelas coisas.

É muito cedo para dimensionar todos os possíveis gerados pelo experimento realizado, assim como os desdobramentos das práticas artísticas resultantes. O que se apresenta neste artigo é a primeira operação inframince realizada na pesquisa. Por ora, são apresentadas as fotos do caderno de notações (Figuras 2, 3, 4, 5, 6) e algumas imagens produzidas ao longo do processo (Figuras 1, 7, 8, 9, 10, 11).

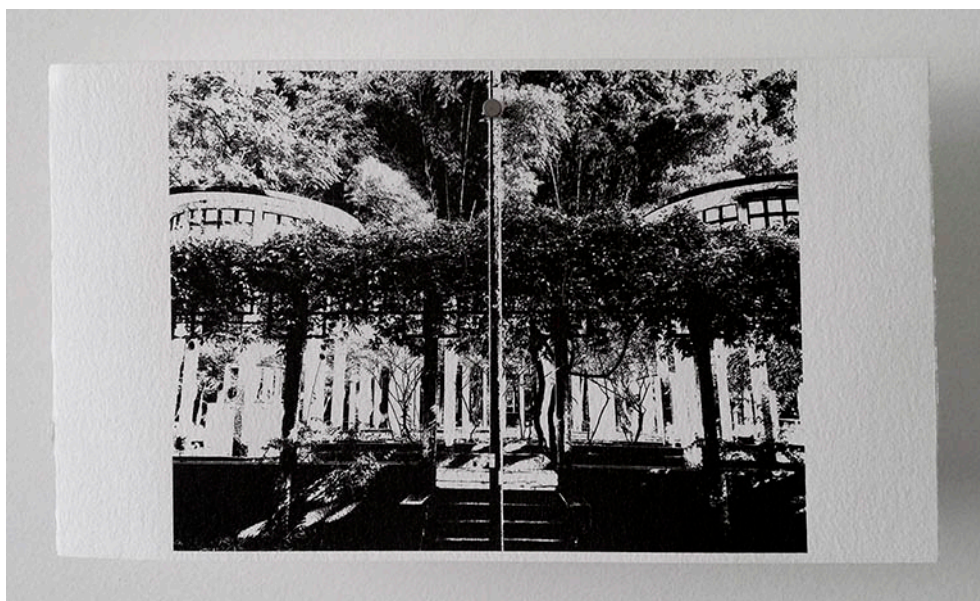


Figura 1: Parque da Água Branca, 2017, 28x16cm. Fotografia do autor.

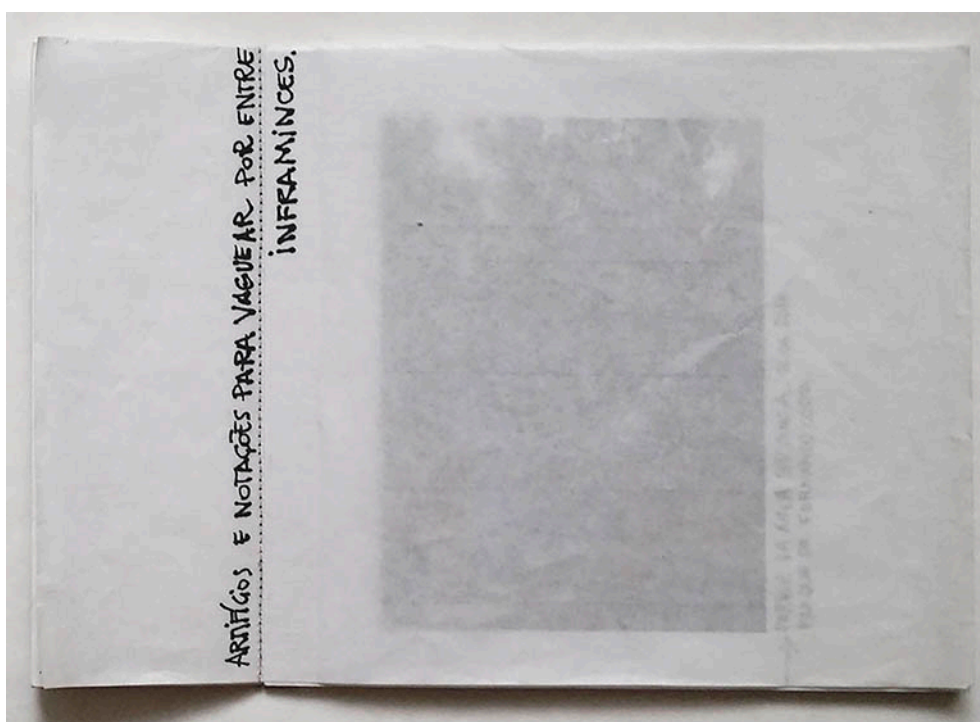


Figura 2: Notações, 2017, 24,3x16,8cm. Fotografia do autor.

Vale ressaltar que o registro fotográfico do parque foi utilizado como prova documental do experimento, foto do portão de entrada no início de cada marcha e cinco fotos da área do Pergolado (Figura 1), que se impôs enquanto síntese do imaginário abstrato do parque surgido na vivência proposta.

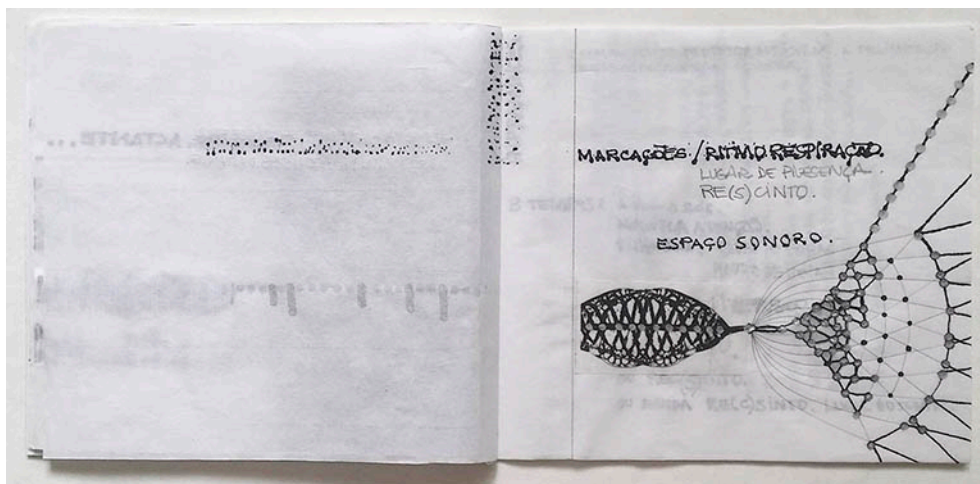


Figura 3: Notações página 8, 2017, 36x16,8cm. Fotografia do autor.

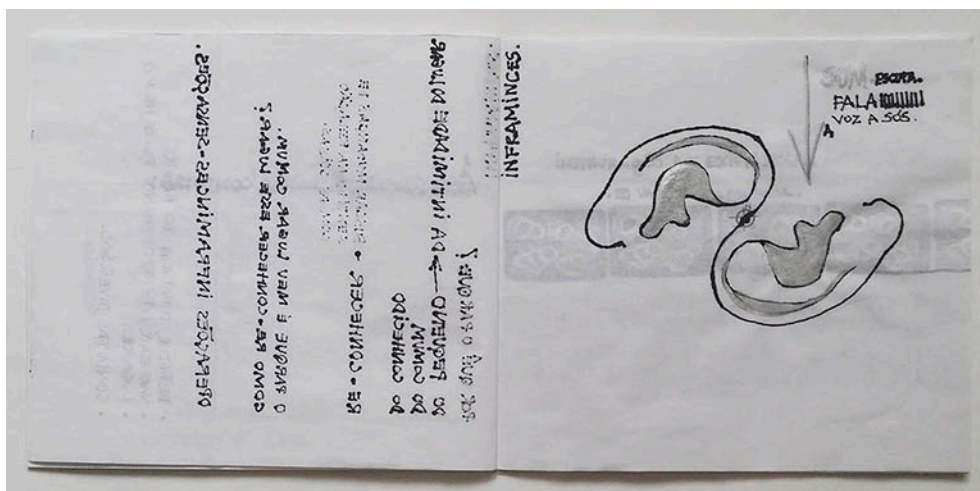


Figura 4: Notações página 4, 2017, 36x16,8cm. Fotografia do autor.

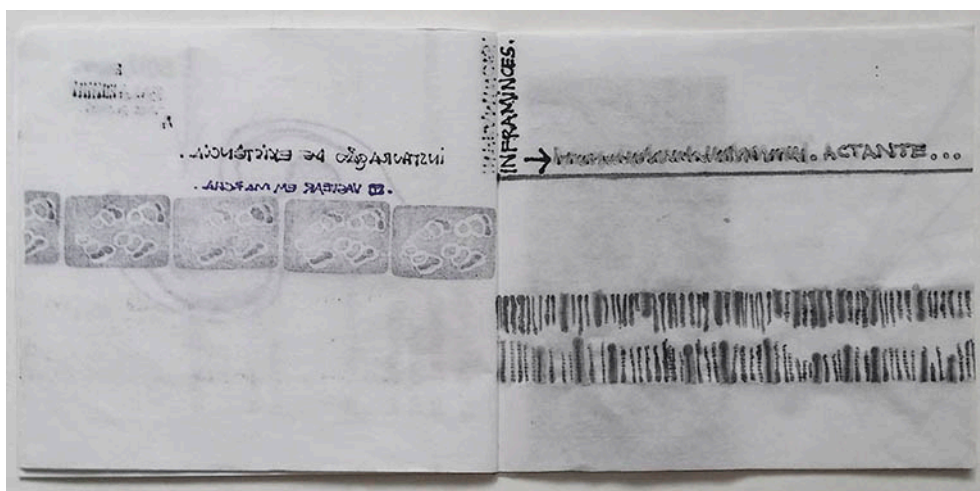


Figura 5: Notações página 6, 2017, 36x16,8cm. Fotografia do autor.



Figura 6: A voz a sós | pilhagem, 2017, 31,5x20cm. Fotografia do autor.

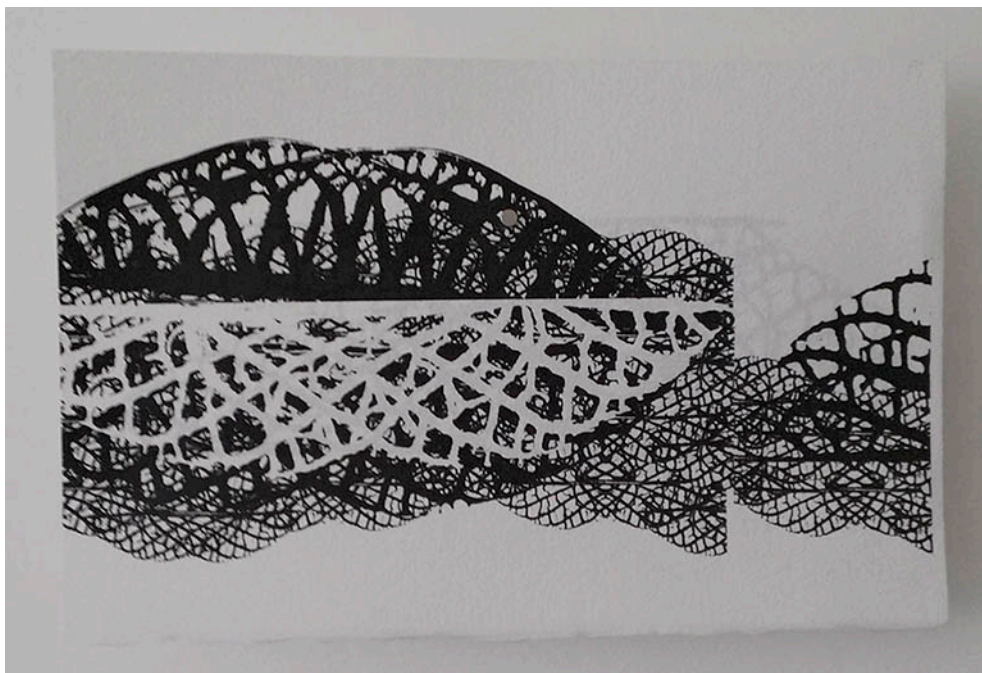


Figura 7: A voz a sós | pilhagem, 2017, 31x20cm. Fotografia do autor.



Figura 8: A voz a sós | pilhagem, 2017, 18x20cm. Fotografia do autor.

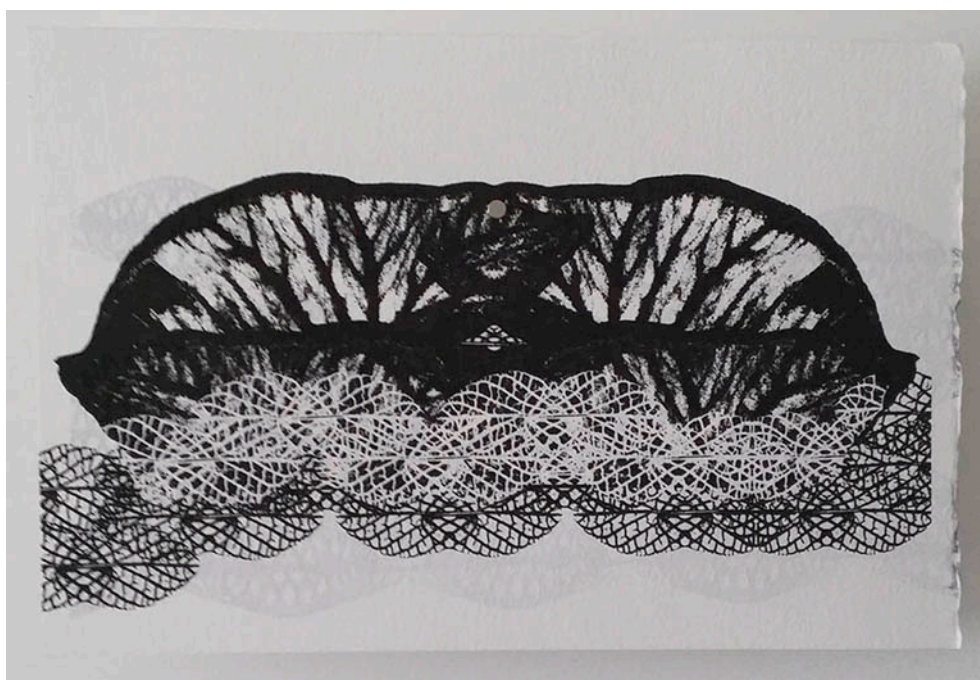


Figura 9: A voz a sós | pilhagem, 2017, 30x20cm. Fotografia do autor.

As imagens digitais, que compõem o conjunto de imagens realizadas a partir do experimento proposto, foram desenvolvidas através da digitalização de folhas catadas pelo parque durante um dos percursos executados. O foco foi dirigido às estruturas das folhas, que se mostraram ora arquitetônicas, ora esculturais, e responderam bem as repetições, aos ritmos/respirações das marchas e aos sons da voz a sós. Não há uma aplicação ilustrativa dos pressupostos teóricos que

precedem o fazer. Explico. Luz e sombra é uma constante na maior parte dos trajetos percorridos no parque. O parque da água branca é um parque pequeno, pleno de vegetação nativa, com árvores imensas, que filtram a entrada da luz do sol. As sombras projetadas são uma constante, mas percebê-las só aconteceu quando as estruturas das folhas se fizeram arquitetura, espaços visuais mediadores de luz. E daí, as notas 21, 32r e 42 de Duchamp, citadas anteriormente no texto, tornaram-se presentes.

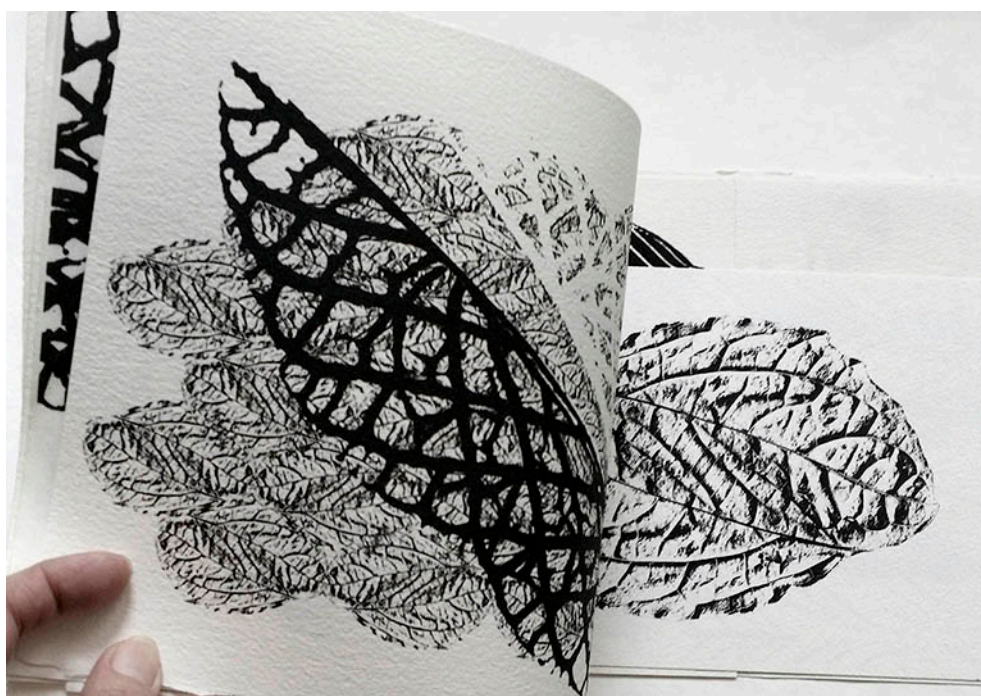


Figura 10. A voz a sós | pilhagem, 2017. Detalhe do caderno que agrupa o conjunto de imagens. Fotografia do autor.

As imagens criadas foram agrupadas num caderno. A operação **A voz a sós** resultou em dois cadernos. Um de anotações, e outro que ganhou uma forma plástica mais elaborada, com imagens que sintetizam o experimento e podem assumir outros formatos. Foram utilizados diferentes papéis e formatos na impressão dessas imagens. O encadernar – sobrepor, justapor, criar sequências narrativas, significam um outro entre, um outro arranjo de “pensabilidade” para a percepção sensível. Uma outra operação inframince, que não tinha sido pensada no projeto. Faz parte do bordejar – mudar de rumo para apanhar o vento favorável.

Criação de percursos visuais. Caminhos do olhar. De pequenas em pequenas realizações.

### **Observações aleatórias**

O mais ínfimo dos intervalos, ou a mínima das diferenças, diz, Duchamp, ser o inframince. Exercitar as micropercepções, a atenção nas pequenas diferenças através de operações inframinces. Encontrar um estado de criação – intensificação dos sentidos, das sensações, do pensamento, de alterações físicas no corpo. Inventar operações, artifícios, maneiras de entrar e sair do caos implicado no processo de criação. Ou desse estado de criação em que o artista se encontra, da ampliação das energias que circulam rapidamente, e dos graus de intensidade vividos pela experiência sensível. Abrir os canais da percepção sensível expõe o artista as energias intensivas que rompem com padrões calcificados da apreensão habitual dos sentidos.

Vivemos uma época de muitas urgências coletivas – políticas, sociais, culturais, econômicas, de sentido – apesar disso, a urgência de fundo, aquela que possibilita uma sustentabilidade subjetiva, parece ser manter e ampliar o campo do sensível. Por quê? O que significa se voltar para as pequenas percepções diante de questões tão macro? O campo ampliado da arte contemporânea comporta infinitos modos de efetivação, mas todas elas partem de uma espécie de incômodo sensível. Algo que cutuca a subjetividade do perceptor e o faz agir. Por isso, anterior a realização da obra, o gatilho, ou o disparador de todo e qualquer processo artístico, está ligado ao grau de modulação da percepção sensível da subjetividade cutucada.

José Gil (1987), numa análise do Livro do Desassossego de Fernando Pessoa, afirma que o aprendizado do sentir passa por filtrar, destringer, conjugar e refinar as sensações. Focar nas coisas comuns, onde pairam as sensações das pequenezas. Atentar para o mínimo, constitui o primeiro passo para atingir o mundo sensível das sensações. Um gosto, um simples gesto, uma nota musical, um cheiro, uma condição de luz. Colocar-se em estado de vigília diante do mundo é um ponto de partida para capturar o sensível. Mas para a arte, tanto quanto para o ensino da arte, só sentir não basta, é preciso dar forma a sensação vivida, ultrapassar a “mera” emoção e transformá-la numa emoção/sensação expressiva. O que significa, segundo Fernando Pessoa, intelectualizar a sensação – “abstrair dela um perfil, uma linha que permita ligá-la a outras sensações ou conteúdos psíquicos” (GIL, 1987, p. 38). Pode-se dizer que intelectualizar a sensação significa trazer para a consciência

o caldo caótico do estado de criação. Ou, seguindo Whitehead, seria transpor para o pensamento a percepção sensível vivenciada.

Propor uma pesquisa individual de prática artística que se foca em pequenas ações, operações solo, sem dimensionar grandes realizações, é por si só uma confrontação. É procurar pensar manso, embora com constância e persistência, sobre a arte e as configurações sensíveis que ela produz.

O inframince, as pequenas percepções, as sensações abstraídas, pensar e olhar enquanto funções distintas, tudo isso faz parte de um mesmo arranjo de “pensabilidade”. Rotas e vocabulários diferentes que encontram pontos de convergência para abordar o sensível – e a urgência do sentir diante de um contexto de ódio fascista que contamina a pequenez da existência diária no contexto em que vivemos atualmente no Brasil.

### Referências

- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 2008.
- FRANCA-HUCHET, Patrícia. *Infra-mince ou um murmúrio secreto*. Art Research Journal. ARJ | Brasil | V. 2, n. 2 | p. 40-59 | jul. / dez. 2015. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/download/7297/5737> > Acesso em: 20 março 2016.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Tradução: Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.
- GIL, José. *O caos e criação em Fernando Pessoa*. Revista Fronteira Z - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, número 16, p. 98 – 122, julho de 2016. ISSN 1983-4373. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz> > Acesso: 08 agosto 2017.
- GIL, José; GODINHO, Ana. *O humor e a lógica dos objetos de Duchamp*. Lisboa: Relógio D'Água, 2011.
- OLAIO, António. *O campo da arte segundo Marcel Duchamp* (PDF). 124 f. Tese de Doutorado. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra, 1999. Disponível em: < <https://eg.sib.uc.pt/handle/10316/3749> > Acesso em: 10 agosto de 2013.
- PICOSQUE, Tatiana Aparecida. *Helberto Helder e a apropriação parcialíssima de Episódios / A Múmia de Fernando Pessoa*. Revista Criação & Crítica, São Paulo, n. 7, p. 23-34, oct. 2011. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46829/50590> >. Acesso em: 08 agosto 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2005.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.
- WHITEHEAD, Alfred North. *O conceito de natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.



### **Leila Reinert**

Pós-doutoranda do Instituto de Artes da UNESP. Pós doutorado no PPG Design da Universidade Anhembi Morumbi (bolsa-CAPES). Doutora e mestre (bolsa-CNPQ) em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. *Licence e Maîtrise* em Artes Plásticas pela Universidade de Paris 1 *Panthéon - Sorbonne*. Bacharel em pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Artista plástica e designer com trabalhos em coleções públicas e privadas.