

Ana Elisabete de Gouveia

**Os Microplanos de Montez Magno e os *infra-minces de Duchamp*:
a hipersensível vastidão de um ínfimo intervalo**

João Pessoa/Recife, 2012



Universidade Federal da Paraíba UFPB
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais- PPGAV- UFPB/UFPE

Ana Elisabete de Gouveia

**Os Microplanos de Montez Magno e os *infra-minces de Duchamp*:
a hipersensível vastidão de um ínfimo intervalo**

Dissertação apresentada à banca formada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (Área de concentração: História, Teoria e Processos de Criação Artística), para obtenção de título de mestre.

Orientador: Prof. José Augusto Costa de Almeida

João Pessoa/Recife, 2012

Banca Examinadora

João Pessoa, _____

Aos meus pais,
Vicente e Gilda, *in memoriam*,
aos quais dedico este trabalho .

AGRADECIMENTOS

Ao Profº. Dr. José Augusto C. de Almeida (José Rufino), meu orientador, pela flexibilidade, tolerância e sugestões durante o desenvolvimento deste trabalho.

A Montez, pela confiança em me deixar pesquisar sua obra, e Myrian, sua esposa, pela maravilhosa recepção no decorrer de todo este longo processo de pesquisa em sua residência.

À equipe de professores do PPGAV-UFPB, especialmente Lívia, Madalena e Pedrosa, pela paciência, incentivo e compreensão nos momentos de dificuldades.

Aos colegas professores do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística-UFPE, pelo apoio que me deram durante todo o processo de estudo, em especial a Mário Sette.

À equipe do projeto da exposição Montez Magno: 55 anos de arte, por nós realizada, especialmente a Itamar, pelo apoio nos momentos de indecisão, sempre com diretrizes seguras.

À toda a equipe do Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães – MAMAM (Recife), em especial a Beth da Matta pela receptividade e empenho na realização da exposição, um dos frutos desta pesquisa.

Aos colegas de jornada, especialmente a Carlos Henrique e Marluce, pela amizade e companheirismo.

Aos amigos John e Débora, pelo carinho e pela efetiva ajuda na digitação desta dissertação, e a Bartira, pela colaboração no trabalho.

À amiga/irmã Dayse, pelo carinho e apoio nos meus momentos de fragilidade.

À minha irmã Glória e minha sobrinha Daniela, que cuidaram de mim.

Aos meus amados filhos, Théo e Pedro.

“ Leia o mínimo possível textos críticos e estéticos – ou são considerações parciais, petrificadas, que se tornaram destituídas de sentido em sua rigidez sem vida, ou são hábeis jogos de palavras, nos quais hoje uma visão sai vitoriosa, amanhã predomina a visão contrária. Obras de arte são de uma solidão infinita, e nada pode passar tão longe de alcançá-las quanto a crítica.”

Rainer Maria Rilke

RESUMO

Este estudo apresenta uma análise da série Microplanos, de autoria do artista pernambucano Montez Magno e discute as ideias centrais propostas pelo artista, que focalizam a noção de *infra-mince*; termo criado, mas nunca revelado senão através de exemplos, por Marcel Duchamp para designar certas operações fundamentais no conjunto da sua obra.

A pesquisa se adentra por uma investigação da noção de *infra-mince* à luz da metafenomenologia do filósofo português José Gil e levanta algumas indagações sobre as possíveis reverberações deste termo em outros segmentos da arte e da ciência.

Palavras-chaves: intervalo, Microplanos, Metafenomenologia, suspensão, imaterialidade.

ABSTRACT

This study presents an analysis of the series “Microplanos” whose author is the Pernambuco born artist Montez Magno, discusses the central propositions created by the artist, that focuses in the notion of the “Infra-mince”, Term created but never revealed except through samples by Marcel Duchamp to designate certain fundamental operations in the body of his works.

The research enters by an investigation of the notion of the “infra-mince” under the light of the “metafenomenologia” of the portuguese philosopher José Gil and raises some questions of its possible influence of this term in other segments of art and science.

Key works: infra-mince, Microplanos, metafenomenologia, subtly, sensibility, imagination.

Lista de figuras

Figura 01 - Montez Magno: *Microplanos*, 2007. Acrílica s/ papel-cartão. 23,5x35cmx2mm. Foto: Fred Jordão, 2011. 16

Figura 02 - Atelier Montez Magno no bairro de Casa Forte – Recife. Foto: fonte própria, 2011. 19

Figura 03 - Atelier Montez Magno no bairro de Casa Forte – Recife. Foto: fonte própria, 2011. 20

Figura 04 - Montez Magno durante entrevista em seu atelier. Foto: fonte própria, 2008. 26

Figura 05 - Montez Magno: *Abstração Geométrica*, 1957. Óleo, pó de serra e areia sobre tela/ 40x48,5. 28

Figura 06 - Exposição Montez Magno na Galeria do IBEU, 1968. Rio de Janeiro. (foto: arquivo do artista). 30

Figura 07 - MAGNO, Montez. *Ludos*. Recife: M&M Editor, 1992. (foto: fonte própria, 2012). 32

Figura 08 - MAGNO, Montez. *Dentro da caixa, cinza*. Olinda: M&M Editor, 1980. (foto: fonte própria, 2012). 33

Figura 09 - MAGNO, Montez. *Floemas*. Recife: Nordeste Gráfica Ind. e Editora S.A, 1978. (Foto: fonte própria, 2012). 34

Figura 10 - Catálogo 50 Anos de Arte. 35

Figura 11 -. MAGNO, Montez. *Nuvem*, 1977. *Algodão, arame, sobre pedra abrasiva*. 13,5x5,5x15cm. Recife. Foto Fred Jordão. 36

Figura 12 - Montez Magno: *Microplano nº1*: lâmina de acetato transparente. Dimensão:

30x21cm (foto: fonte própria, 2011). 37

Figura 13, 14, 15 - Montez Magno. Três *Microplanos*: lâmina de papel-cartão e tinta acrílica, 27,5 X 34 cm X 2mm (fig.7 e 8), 28,5 X 21 cm X 3 mm (fig. 9) (foto: Fred Jordão, 2011). 37

Figura 16,17- Dois *Microplanos*: lâmina de compensado e tinta acrílica, 32 X 34 cm X 6mm, respectivamente. (foto: Fred Jordão, 2011). 38

Figura 18 – Marcel Duchamp, *Femme Cocher*. Desenho, 1907. (Foto: fonte própria). 44

Figura 19 - Apontamento de Duchamp referente à nota nº 32, e ao infra mince nº 32: *lupa para o tato com quatro mícrons separando o infra mince*. (foto: fonte própria). 57

Figura 20 - Apontamento de Duchamp referente à nota nº 30, e ao infra mince nº 32: *Procedimento para o Ilhamento de um infra mince* (Foto: fonte própria). 58

Figura 21 - Maria Ivone dos Santos, *Zona de Sombra*, (1994). Ferro fundido. Dim. 12x6x2 cm. 73

Figura 22 - Performance de Franz Walter, Intitulada *Armstuck*, 1967 (Fonte: www.sielo.br/scielo, 2012). 74

Figura 23 - Helena Almeida, *A ilha*. Tinta da china, lápis, pastel, colagem de papéis e fios de crina. Dim: 53 X 43 cm (foto: fonte própria). 75

Figura 24 - Miguel ângelo Rocha, *Sem Título*(1994). Acetato e tinta da china . Dim. 16 x 39 cm. (foto: fonte própria). 76

Figura 25 - Ana Jota, *Sem Título(a partir de Klee)*, 1994. Bordado sobre pano . Dim. 121 x 107 cm. (foto: fonte própria). 76

Figura 26 - Rui Sanches, *Sem Título*, 1994. Técnica mista sobre papel. Dim. 70 x 50 cm. (foto: fonte própria). 77

Figura 27 - Montez Magno. *Série Microplanos*: lâmina de papel-cartão e tinta acrílica, Dim 27,5 X 34 cm X 2mm (foto: fonte própria, 2011). 80

Figura 28 - Montez Magno. *Três obras da série Microplanos*. MAMAM, 2011(Foto: fonte própria,2012). 86

SUMÁRIO

I. Introdução.....	13
Tema da pesquisa.....	14
Fundamentação teórica.....	17
Objetivos.....	18
II. Metodologia.....	19
III. Capítulo 1 - Sobre Montez Magno.....	24
Um artista da transição histórica.....	24
Os diversos eixos presentes na sua trajetória.....	30
Situando os Microplanos no projeto poético de Montez Magno.....	36
IV. Capítulo 2 - Os Microplanos segundo Montez Magno.....	40
V. Capítulo 3 - O <i>infra- mince</i> como termo duchampiano.....	44
VI. Capítulo 4 - Desvendando o conceito de <i>infra-mince</i>.....	62
<i>Infra- mince</i> e as pequenas percepções sob a ótica de José Gil.....	63
<i>Infra- mince</i> e suas reverberações.....	71
VII. Capítulo 5 - Microplanos e <i>infra-mince</i>.....	79
VIII. Considerações Finais	87
IX. Notas.....	88
X. Referências Bibliográficas.....	89
XI. Apêndice.....	93
XII. Anexos.....	100

I. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como ideia central a investigação de uma série de trabalhos, intitulada *Microplanos*, do artista pernambucano Montez Magno, focalizando-os a partir de uma análise do seu processo de criação, junto à noção duchampiana de *infra-mince*.

Para esta discussão escolhemos o viés da metafenomenologia como principal eixo teórico, bem como questionamentos direcionados ao artista em torno da construção desta série quanto à sua concepção, e do seu resultado como forma material.

Montez Magno é dono de uma vasta obra, cuja trajetória teve início na década de cinquenta em Pernambuco. Os primeiros dez anos da sua vida artística aconteceram entre Rio de Janeiro, São Paulo e alguns países da Europa, época de profundas transformações no cenário nacional e internacional, pontuada pela crise da modernidade, e o início de novos paradigmas que pontuam os ideais contemporâneos no segmento da arte.

É significativa a contribuição desses primeiros anos na formação dos seus alicerces, haja vista a pluralidade de interesses que demarcam o seu projeto poético, que absorveu esse intervalo de transição.

A série *Microplanos* se localiza dentro de um dos importantes eixos presentes na sua trajetória – o eixo dos questionamentos formais - fruto das influências ainda provenientes das tendências construtivas européias e da arte conceitual de viés duchampiano, posicionando-se em menor escala, como um trabalho conceitualmente fronteiro entre os ideais modernos e os contemporâneos.

As ideias do autor a respeito do processo de criação dos seus *Microplanos* revelam que ele se debruçou sobre o termo *infra-mince* de Marcel Duchamp segundo alguns dados coletados sobre esta enigmática palavra, porém a partir de sua livre-interpretação, sem o devido aprofundamento no estudo do significado desse termo na obra do artista francês.

O significado da noção de *infra-mince*, não é exatamente revelado nas Notas (1998) deixadas por Duchamp, onde localizamos quarenta e seis *infra-minces* citados por ele, unicamente através de exemplos, porém ainda pouco estudados por parte de

outros pesquisadores, cujas investigações ainda assim, muito contribuíram para nossa pesquisa. A escassez de aprofundamento sobre este termo duchampiano nos conduziu à busca de um aporte teórico que pudesse dar uma maior sustentação ao nosso estudo.

Ao nos depararmos com o pensamento do filósofo português José Gil (2005), logo percebemos uma perfeita afinidade com o nosso tema. Suas reflexões acerca das micropercepções aplicadas à obra de Marcel Duchamp abriram caminho para uma investigação mais ampla a respeito da noção de *infra-mince*, e se constituíram como nossa principal fonte de estudo. Também suas idéias a respeito da hipersensibilidade vinculada a um pequeno intervalo (*infra-mince*) contribuíram a uma tomada de consciência da possibilidade de expansão do termo na obra de outros artistas e em diversos segmentos da arte e da ciência.

A partir dessas contribuições, analisamos a relação entre os Microplanos de Montez Magno e os *infra-minces* de Marcel Duchamp, levando em consideração as noções de intervalo, do visível e do invisível, da imaginação, da dimensão, da materialidade e imaterialidade, das oposições, do espaço e da hipersensibilidade que envolve as delicadas operações *infra-minces*, verificando os pontos de coesão e cisão entre as mesmas e as obras que compõem a série Microplanos.

Tema da pesquisa

O processo de criação da série Microplanos se desenvolveu a partir da noção de *infra-mince*, este poético e complexo termo criado por Duchamp, que se vale como inesgotável foco gerador de estímulos sensoriais e que ao mesmo tempo só podem ser acessados pela imaginação. Ao tomarmos conhecimento desta palavra, através de Montez, nossa curiosidade em conhecê-la se intensificou, assim como nosso interesse pela série Microplanos, por explorar conceitos voltados a este curioso termo, e ainda mais pelo fato da quase ausência de investigações sobre o mesmo.

Ao se concentrar numa análise sobre a relação da série Microplanos com os *infra-minces* de Duchamp, esta pesquisa inevitavelmente se debruçou sobre o processo de criação de Montez Magno no tocante a este pequeno fragmento da sua obra, que é a série em questão.

Pernambucano, nascido em 1934 na cidade de Timbaúba, na região agreste de Pernambuco, Montez Magno vem realizando, há mais de 50 anos, uma obra vasta, plural e abrangente.

Por se tratar de um artista que vivenciou grandes transformações no cenário da arte internacional e brasileira, em momentos de transição entre o modernismo e a contemporaneidade, sua obra, ainda pouco estudada, constitui um valioso material para ser investigado nesses dois territórios que ainda se imbricam e, por isso, apresentam muitas possibilidades de reflexões e questionamentos nas atuais investigações sobre arte.

A série *Microplanos* é um dos seus trabalhos que levantam algumas questões intrigantes no campo da percepção artística, uma vez que ao realizá-la, Montez tem como ponto de partida um conceito criado por um artista que revolucionou o campo da percepção do que é arte: Marcel Duchamp.

A série *Microplanos* (2007) [...] explora o conceito de *inframince* ao discutir o caráter de pinturas executadas sobre um suporte plano. As obras, tidas convencionalmente como bidimensionais, são remetidas à categoria de objetos pela evidenciação dos seis planos paralelos na estrutura física do suporte, o que, em geral, passa despercebido ao observador.

Ao considerar a espessura mínima do suporte como uma das faces da figura, o artista faz mais que evidenciar a sua tridimensionalidade; alude ao ínfimo e ao sutil, fenômenos que não escaparam ao olhar de Duchamp, vislumbrando neles infinitas possibilidades de desdobramento no campo das artes. (Gouveia, 2011: Revista :Estúdio 3. Vol.2(3), 292 p.)

Numa das peças que compõem a série *Microplanos* (fig. 1), a acentuação das bordas de transição se apresentam com cores saturadas.

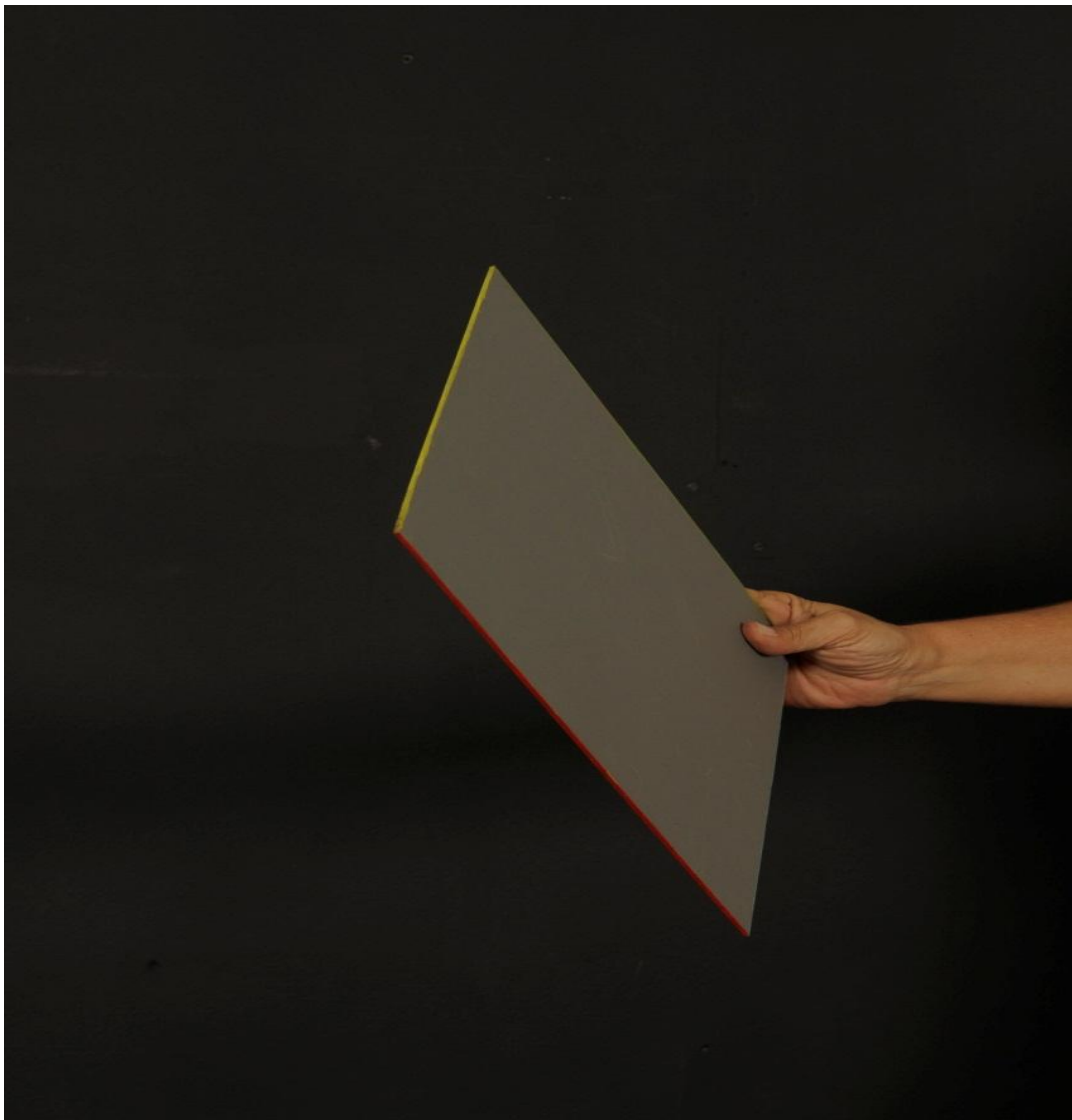


Figura 1. Montez Magno: Microplanos, 2007. Acrílica s/ papel-cartão. 23,5x35cmx2mm

Foto: Fred Jordão, 2011.

Infra-mince é um termo criado pelo artista francês Marcel Duchamp. Segundo Torres (2010), é uma palavra inexistente na língua francesa. Para este autor “*infra-mince* é uma palavra composta por Duchamp através de um dos seus muitos jogos verbais e conceituais. (...)”. Assim, ele adotou algumas formas de escrevê-la: *inframince*, *infra mince*, e *infra-mince*. Para o nosso estudo, adotamos a grafia *infra-mince*. Essa decisão foi tomada por conta própria, por entendermos que uma característica fundamental do termo, a partir de Duchamp, é a indicação de um intervalo.

Infra significa abaixo de, e em francês *mince* pode equivaler a fino, muito fino, finíssimo, delgado, magro, tênue, insignificante ou leve (1).

A tradução literal, poderia se estabelecer em torno de *infra delgado*, *infracino*, *infraleve*, *inframagro*, a depender do contexto em que está empregado o termo. Para este trabalho, preferimos manter a grafia original em francês, para evitar quaisquer equívocos semânticos.

Fundamentação teórica

Em suas *Notas*, Duchamp usa o termo *infra-mince* para remeter à existência de fenômenos que não se dão à palavra, mas apenas descritos através de exemplos. Esses exemplos apresentados por Duchamp nos servem de base para esta pesquisa, bem como os comentários de Glória Moure (1998) na apresentação das *Notas*.

Analisaremos os Microplanos, à luz da noção duchampiana de *infra-mince*, por este também se constituir como ponto de partida para o autor dos Microplanos, na execução dessa série de obras. O nosso interesse advém do fato de percebermos, num primeiro olhar sobre os Microplanos, certos distanciamentos deste conceito duchampiano no tocante à sua materialidade como forma. Cientes de que Duchamp não priorizava a forma e sim as ideias, que tipo de relação pode se verificar em torno de tal análise? Existe uma relação direta ou indireta dos Microplanos com a noção de *infra-mince*? Quais os aspectos que entrariam em jogo nessa verificação?

Ao abordar questões relacionadas à natureza da percepção estética, Gil (2005), propõe a exploração do fenômeno das pequenas percepções, ou das sensações ínfimas, imperceptíveis. No seu aprofundado processo de análise, o filósofo lança um olhar sobre a obra de Duchamp, verificando nela emanações de pequenas percepções que brotam de “imagens-nuas”, que ele define como imagens que apelam a um sentido e a uma tradução verbal.

Essas constatações de Gil (2005) nos trazem à tona reflexões acerca da noção duchampiana de *infra-mince* no sentido das possibilidades de estabelecermos equivalências com os conceitos referentes às pequenas percepções em múltiplos aspectos. Entre eles, a questão do visível e do invisível, do real, do sensível, da busca da quarta dimensão na obra de Duchamp, da materialidade e imaterialidade do objeto, da ausência-presença como dubiedade do visível, da oscilação entre a significação verbal e visual, além de outras implicações que esses aspectos apresentam.

As idéias de Gil (2005) foram eleitas como centrais para nosso estudo devido ao grande detalhamento e aprofundamento que apresentam, provocando, deste modo, maiores possibilidades de expansão das nossas investigações.

Consideramos, portanto, ao longo da nossa pesquisa, além desses dois marcos teóricos, os depoimentos de Montez Magno, como autor da série em questão, e as próprias peças que compõem os Microplanos.

Escolhemos os Microplanos como obra focal por notarmos neles questões fundamentais ao processo de criação de Montez Magno e por nos despertar para um termo (*infra-mince*) cuja importância foi fundamental para Duchamp em seu processo de criação.

Também procuramos, em nossa análise, os desdobramentos do conceito de *infra-mince* na cena artística contemporânea na visão de outros pesquisadores e em outras esferas, na intenção de provocar maiores esclarecimentos e verificar a reverberação desse sensível termo no território da arte.

Objetivos

Objetivo Geral:

Investigar a relação entre a série Microplanos de Montez Magno e o conceito duchampiano de *infra-mince*.

Objetivos Específicos

- Situar o projeto poético de Montez no contexto cultural e histórico a partir da década de 50.
- Situar a série *Microplanos* no projeto poético de Montez Magno.
- Analisar a série *Microplanos* segundo o processo de criação do próprio autor.
- Pesquisar materiais, suportes e o tratamento dado, pelo artista, na construção da série *Microplanos*.
- Problematizar o conceito de *infra-mince* segundo Duchamp.
- Refletir sobre o conceito de *infra-mince* na visão de José Gil .
- Analisar a série *Microplanos* à luz dos conceitos gerados a partir de outros pesquisadores que se debruçaram sobre o uso do termo em vários segmentos da arte.
- Verificar as reverberações da noção duchampiana de *infra-mince* nas atuais pesquisas (teóricas e práticas) presentes no território da arte contemporânea.

II. Metodologia

Iniciamos a presente pesquisa, em 2008, por um levantamento completo da trajetória de Montez Magno, na tentativa de conhecermos mais detalhadamente sua produção e a partir daí, chegarmos ao objeto de interesse para o nosso estudo.

A princípio, tivemos algumas dificuldades em traçar um roteiro metodológico, dadas as péssimas condições de acondicionamento do acervo; uma vez que esse acervo, com um montante de aproximadamente 1500 obras, se encontrava caoticamente disposto num espaço não condizente com as dimensões das obras, sob uma iluminação precária e um nível de umidade quase acima do suportável, dificultando assim o nosso acesso para a coleta de dados da pesquisa. Esse mesmo espaço, superacumulado, não se restringia apenas ao atelier, visto que tomavam o espaço total da sua residência. Devido à falta de espaço, as obras se mesclavam aos objetos do cotidiano, dificultando, conseqüentemente, a visualização dos mesmos (figuras 2 e 3).



Figura 2. Atelier Montez Magno no bairro de Casa Forte – Recife. Foto: fonte própria, 2011.



Figura 3. Atelier Montez Magno no bairro de Casa Forte – Recife. Foto: fonte própria, 2011.

Um segundo problema quanto ao estabelecimento da metodologia, se deu em relação à descontinuidade da produção artística de Montez: séries de obras que se iniciam paralelamente, outras que estacionam e são retomadas décadas depois, outras que se interpenetram ao longo dos anos, além de obras isoladas cujos títulos são mutáveis com o passar do tempo. Por último, a resistência do artista em seguir um roteiro cronológico que traçamos inicialmente para a coleta de dados, também foi uma dificuldade inicial.

Diante desses aspectos problemáticos, decidimos respeitar o ritmo do artista e deixar fluir mais livremente as entrevistas e os registros do acervo. Essa atitude, porém, nos exigiu um maior esforço na organização dos arquivos, pois, cada vez que realizávamos essas visitas, tínhamos que efetuar uma revisão completa no material coletado anteriormente, na tentativa de darmos sentido ao imenso e labiríntico quebra-cabeças que é a trajetória do artista em questão. A sensação de desperdício de tempo nos acompanhou até um certo momento. Só mais adiante, depois de alguns meses de visitas assíduas, percebemos as ramificações e interligações que emanavam do material coletado, e a partir daí ficamos mais à vontade para trilhar o nosso caminho em direção à investigação da série Microplanos, finalmente definida como ponto focal. Foi quando constatamos a eficácia da nossa metodologia, especificamente construída para esse trabalho.

Para um maior esclarecimento do nosso processo de coleta de dados, subdividimo-lo em algumas etapas que se efetivaram sob a forma de consultas feitas diretamente ao artista, através de visitas semanais. No entanto, é necessário esclarecermos que essas etapas aconteceram concomitantemente umas às outras, não obedecendo a quaisquer sequências lógicas para o seu desenvolvimento. Portanto, são as seguintes etapas que fazem parte desse processo como um todo.

Entrevistas gravadas

Efetuadas em áudio, essas entrevistas acompanharam a linha do tempo da sua trajetória artística, coletando dados fornecidos, por ele, sobre o início da sua formação até o presente momento, perfazendo ao todo cerca de trinta horas de gravação.

Pesquisa no acervo

Observações feitas das obras e séries que compõem o acervo do artista em diversas categorias artísticas, totalizando-se em, aproximadamente, mil obras.

Registros fotográficos

Grande parte do acervo pessoal do artista foi registrado. Composto de séries e obras isoladas, entre elas, desenhos, pinturas, gravuras, xeroarte, objetos, poesias-visuais, partituras de músicas aleatórias, projetos de arte ambiental, instalações, registros de *performances*, livros de artista, fotomontagens e maquetes. Esse arquivo fotográfico foi acondicionado em mídias eletrônicas, classificado em dois módulos: um contendo pastas classificadas por cada ano da sua produção, onde pudemos contemplar imagens dos trabalhos a partir de 1954, e outro módulo, contendo pastas classificatórias das séries de trabalhos, uma vez que o artista costuma trabalhar em diversas séries, simultaneamente, ou às vezes retomar séries, anos ou décadas depois. Os dois arquivos abrangem aproximadamente seiscentas imagens.

Registros do acervo

Tais registros foram elaborados através de redação, focalizada nas observações feitas no acervo, bem como em relação às entrevistas gravadas. Essa etapa foi fundamental para a escolha do nosso objeto de estudo: a Série Microplanos.

Constituição de banco de dados

Organização do conteúdo documental constituído por: catálogos de exposições realizadas pelo artista, reportagens em revistas e jornais a seu respeito, textos críticos sobre seu trabalho, depoimentos escritos pelo próprio artista, fotos do artista em diversos momentos da sua trajetória, comprovantes de participações em palestras e exposições, etc. O material coletado, a princípio, foi reunido em pastas tipo arquivo subdivido por décadas, perfazendo seis pastas ao todo, a começar pela década de 50 até a atual.

A realização do banco de dados como um todo serviu de suporte para a construção dos conceitos em torno dos Microplanos.

Classificação e fichamentos das obras

As classificações e os fichamentos foram efetuados através de constituição de fichas técnicas individuais das obras, contendo as seguintes informações: autor, título da obra, técnica, dimensão e data. Aproximadamente quinhentas fichas técnicas.

Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica funcionou como ferramenta de investigação dos autores cujos conceitos fundamentaram a pesquisa, e se deu paralelamente ao processo de construção do banco de dados.

Dada a escassez de fontes teóricas que abordem o conceito duchampiano de *infra-mince* com aprofundamento, selecionamos como autores principais: Montez Magno, Marcel Duchamp (1998) e José Gil (2005). Além destes, outros autores contribuíram para esta discussão, nos trazendo informações sobre os aspectos conceituais do termo *infra-mince* na obra de outros artistas, bem como aspectos históricos que ajudaram a fundamentar a obra de Montez Magno. São eles: Bachelard (2000) (2009), Bitencourt (2005) Blauth (2005), Cardoso (2004), Chiarelli (1999), Diniz, Herkenhoff e Monteiro (2010), Duve (1984), Franca (2007) (2012), Ferreira e Cotrin (2009), Gouveia (2011), Lima (1997), Luchesi (2003), Marcondes (2005), Menon Junior (2010), Moure (1998), Naves (2001), Pape (1968), Pessanha (2006), Rodrigues (1994), Silva (1982), Stolf (2008), Schöpke (2010).

Além destes autores, outros contribuíram indiretamente para a construção do nosso pensamento. São eles: Almeida (2010), Barbosa (2010), Harvey (2010), Morgado (2010), Obrist (2009), Scovino (2009), Rosenberg, Tejo (2003), Dampsey (2003), Spoccrati (1997).

O próprio criador do termo *infra-mince*, Marcel Duchamp, em suas *Notas* (1998) aborda, apenas através de exemplos, situações que acolhem o sentido do *infra-mince*. Ao analisarmos mais de perto esses exemplos, tivemos a oportunidade de verificar a dimensão da imaterialidade do termo que nos foi de grande valia para a formulação de questões a serem aplicadas nas entrevistas com Montez Magno referente aos *Microplanos*, uma vez que o artista partiu das ideias de Duchamp para a criação desta série.

Em *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções*, Gil (2005) discorre sobre as percepções ínfimas, levantando investigações que ampliam o sentido do termo, pelo viés da metafenomenologia. A partir desse conceito, o filósofo lança um olhar sobre a obra de Duchamp, destacando nela a relação do artista com a questão da quarta dimensão. Uma vez cientes de que o problema da quarta dimensão se relaciona diretamente com a natureza do termo *infra-mince*, escolhemos as ideias deste autor como principal eixo norteador da nossa pesquisa, no sentido de verificarmos com um maior aprofundamento os conceitos omitidos por Duchamp no tocante ao *infra-mince*.

Somando-se a este aspecto, a discussão em torno da materialidade/imaterialidade é de suma importância para nós, uma vez que os *Microplanos*, localizados entre a pintura e o objeto, possuem uma forte materialidade por um lado, e por outro atraem nossa atenção para aspectos fora da esfera da visibilidade.

Leituras e fichamentos bibliográficos

Os registros das leituras foram efetuados em forma de redação classificados em pastas por assunto, datados, enumerados, e atualmente formam um banco de dados que, em ordem cronológica, localiza fatos marcantes da sua vida, destacando, passo a passo sua produção artística desde 1954 até os dias atuais e os principais acontecimentos que marcaram até hoje sua trajetória artística – exposições realizadas, premiações, livros e textos publicados pelo artista além de publicações feitas sobre sua obra em diversos momentos ao longo dos seus 55 anos de realizações.

III. Capítulo 1

Sobre Montez Magno

Um artista da transição histórica

Montez Magno nasceu em Timbaúba, região agreste de Pernambuco, em 1934. Filho do poeta e jornalista Balthazar José de Oliveira e da professora Sebastiana Veras de Oliveira, Montez chega ao Recife, cidade para onde sua família se transfere, em 1934. Em 1950, sob a influência do pai, escreve seus primeiros poemas. Em 1954 inicia seus estudos na Escola de Belas Artes do Recife com o prof. Mário Nunes por um curto período, optando em vez disso pelo estudo autodidata quando passa a se dedicar integralmente à arte. Em 1957 se estabelece em Olinda e divide o atelier com Adão Pinheiro e Anchises Azevedo. Ainda em 1957 realiza sua primeira exposição individual no Instituto dos Arquitetos do Brasil. Em seguida, 1958 recebe o 1º prêmio do XVIII Salão de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco. Em 1959 faz uma viagem ao sudeste do país (Rio de Janeiro e São Paulo), onde participa de importantes mostras como, o VIII Salão Nacional de Arte Moderna (Rio de Janeiro) e a V Bienal de São Paulo, além de importantes coletivas, onde tem a oportunidade de conhecer nomes significativos no campo das artes, entre eles Alexander Calder, Volpi e o crítico Paulo Mendes de Almeida. Mais adiante, em 1962 passa a residir em São Paulo, participa do IX Salão Paulista de Arte Moderna, do Salão do Trabalho (Galeria da Folha) e do XI Salão Nacional de Arte Moderna (Rio de Janeiro), além de mostras coletivas. Em 1963 começa a trabalhar em espaço cedido pela Fundação Armando Álvares Penteado, participa do XII Salão Paulista de Arte Moderna, da 1ª Exposição do Jovem Desenho Nacional, e realiza individual na Galeria Seta (SP). Nesse período, amplia seus contatos e amizades com artistas, críticos, poetas e escritores como, Mário Schenberg, Theon Spanudis, Aracy do Amaral, Lygia Pape e artistas do Grupo Concreto e Neoconcreto. Em 1964, ganha bolsa de estudos para a Espanha pelo Instituto de Cultura Hispânica de Madrid, onde passa a residir e alí realiza três exposições individuais e faz viagens pela Grécia, Itália e França. No retorno ao Brasil em 1966, entre idas e vindas a São Paulo e Olinda, participa de outras importantes exposições tais como, XIV Salão Nacional de Arte Moderna (RJ), Seventeen Latin American Painters from the VIII São Paulo Bienal (MAM, RJ, e itinerâncias), XVI Salão Nacional de Arte Moderna (RJ, 1967), I Bienal de Artes Plásticas da Bahia (Salvador, BA, 1967), IX Bienal de São Paulo, IV Salão de Brasília (1967), XII Salão Nacional de Arte

Moderna, realiza individual na Galeria Instituto Brasil-Estados Unidos (1968) e 1ª Feira de Arte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968). Em 1969, retorna por uns meses a sua residência em Olinda e em 1970 passa a lecionar escultura na Universidade Federal da Paraíba pelo período de dois anos. Fixa residência no Recife, a partir de então, onde continua a concentrar sua produção artística repleta de participações e premiações em mostras nacionais e internacionais, tais como, o 1º Prêmio no I Salão Global do Nordeste (Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco) em 1974, a mostra Poéticas Visuais (Museu de Arte contemporânea da USP, São Paulo) em 1977, a 7ª Bienal de Valparaíso (Chile) em 1985, a III Bienal de Havana (Cuba), em 1989 a coletiva RECIFE - Raízes e Resultados (Porto, PT) em 1994, a exposição Contemporâneos no Acervo do MASP (SP) também em 1994, e Brasil Século XX (Fundação Bienal de São Paulo) em 1996. Ainda em 1996 participa da 23ª Bienal de São Paulo e da V Bienal de Poesia Visual e Experimental da cidade do México (México).

Entre as décadas de 70 até o presente, realizou várias exposições individuais apresentando, em cada uma delas, diferentes linguagens da sua trajetória como, a mostra da Petite Galerie (Rio de Janeiro - 1973) onde expõe pinturas e objetos, a exposição da série Barracas do Nordeste em 1985 (Centro de Convenções de Pernambuco), a individual no MAMAM (Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife), em 2000 com a série Branca e a série Portões e a série Tantra no Museu do Estado de Pernambuco em 2006 e a série Thânatos no Instituto de Arte Contemporânea – UFPE, Recife em 2010, entre muitas outras.

Além do seu exercício como artista, Montez atuou diversas vezes como membro de júri em importantes Salões de arte, entre eles o XV e XVI Salões de Artes Plásticas de Pernambuco, o 6º Salão Nacional de Artes Plásticas do Rio de Janeiro. É autor de vários textos curatoriais, principalmente para os jovens artistas das gerações surgidas em finais da década de 80 até o início da década de 90 em Pernambuco, onde era notória a escassez da crítica especializada neste Estado.

Dono de uma obra vasta e heterogênea, e com uma trajetória de mais de 55 anos transitando interdisciplinarmente por algumas áreas do conhecimento, o artista é, inegavelmente, um dos mais significativos criadores da história das artes visuais de Pernambuco e do Brasil.

Segundo Diniz (2010, p.5), Assim como “Aqui outrora passava um grande rio”, a obra de Montez Magno, se permite dissoar através de luzes, espaços e silêncios não-ordinários, constituindo um corpo híbrido.

O período do início da sua trajetória na década de 50 em Recife foi um período de profundas transformações no cenário artístico brasileiro. Segundo Chiarelli (1999), foi na década de 50 que o Brasil ingressou, de fato, na modernidade do século XX. No meio artístico, essa atualização se fez percebida especialmente após o impacto da realização da primeira Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, quando a partir de então os artistas locais puderam entrar em contato direto com as produções realizadas no âmbito internacional.

Alguns movimentos artísticos renovadores surgiram no Brasil durante essa década, entre eles, o Neoconcretismo, que “(...) se interessava pelos questionamentos formais propostos pelas tendências construtivas europeias deste século” (Chiarelli, 1999, p.31).

E Herkenhoff (2010) localiza Montez numa geração que vivenciou momentos críticos da história do Brasil ao dizer que,

Montez Magno deve ser situado numa geração de artistas-agenciadores da história no Rio de Janeiro, cidade onde vivia, na segunda metade da década de 1960. Nessa passagem política do regime militar de 1964, atuam na cidade artistas de sua geração, como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Antonio Dias, Anna Maria Maiolino, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Pedro Escostêguy, Anna Bella Geiger, Carlos Zílio, Maria do Carmo Secco, entre outros. Críticos, como na opinião já referida de Frederico Moraes, integram Montez Magno nessa geração pela natureza contundente, pertinência tempestiva e agudo significado do seu trabalho. (Herkenhoff, 2010, p.97).

Embora em Pernambuco predominasse um ambiente artístico mais conservador, Montez se lançava em pesquisas de caráter mais intimista que destoavam completamente das ideias predominantes no Estado.

No cenário pernambucano, por essa época, predominavam valores preconcebidos de criação de uma arte nacional a partir da temática social ligada ao imaginário popular, fruto dos ideais dos partidos de esquerda. O principal agrupamento teve o nome de Atelier Coletivo, que dava continuidade aos propósitos da anterior Sociedade de Arte Moderna do Recife fundada em 1948. A respeito do Atelier Coletivo, o artista José Claudio da Silva, um dos seus representantes, nos explica que:

De um lado Rivera, do outro a Escola de Paris. (...) Mesmo os próximos à tendência francesa interessados em formalismos não ousavam pintar outros assuntos que não fossem figuras do povo, trabalhadores, camponeses,

feirantes, vaqueiros, estivadores, ambulantes, crianças pobres... Ninguém ousava pintar paisagem nem como fundo. Os quadros tinham que ser ocupados por figuras, como fazia Rivera. (SILVA apud. ROSENBERG, 2003, p.18).

Assim, a maior parte das realizações do período áureo do Atelier Coletivo foi “contaminada” por essa ideologia, sendo considerada como alienada a produção proveniente de outras vertentes da arte.

Essa foi uma das razões pelas quais, Pernambuco se voltava ao ideal de um modernismo que se debruçava, predominantemente, sobre os pressupostos da arte engajada, que dava ênfase à figuração como ferramenta para facilitar a compreensão do espectador menos informado, fato que manteve esse Estado isolado em relação às ideias renovadoras predominantes no sudeste do país.

No entanto, na década de 50, Montez Magno já afirmava posturas que mais se afinavam com o contexto internacional do que com esse modernismo figurativo predominante em Pernambuco (fig.5) .

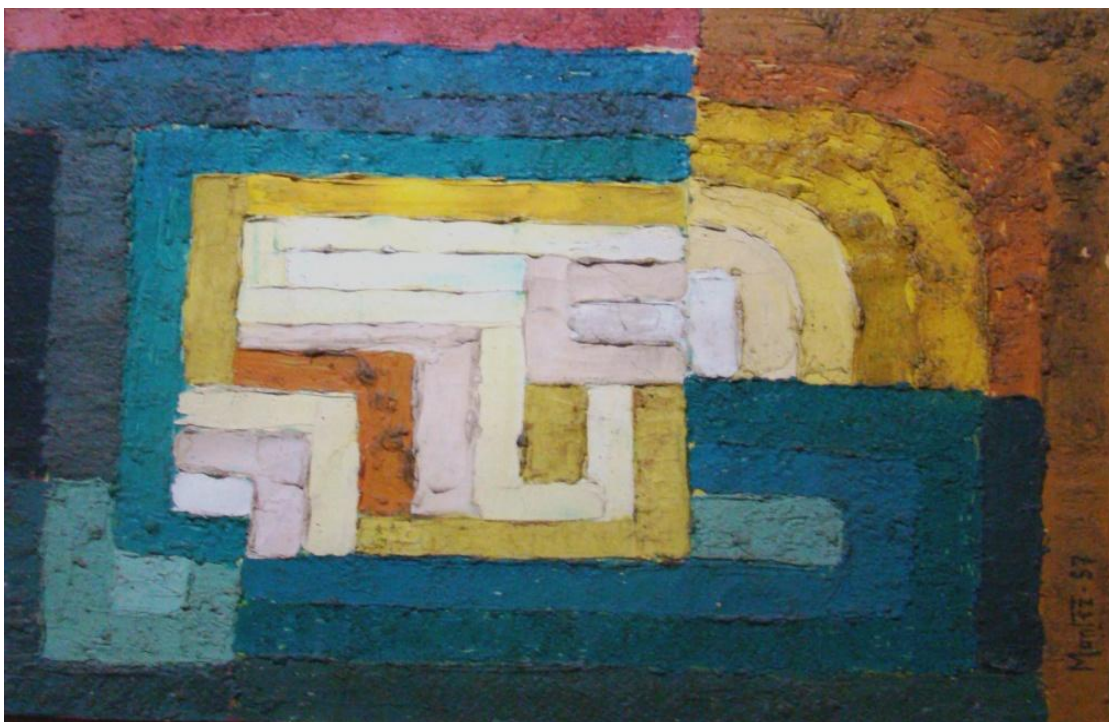


Figura 5. Montez Magno: Abstração Geométrica, 1957. Óleo, pó de serra e areia sobre tela/ 40x48,5.

Em meados da década de 50 também surgia no Recife o Gráfico Amador, uma oficina experimental de artes gráficas que objetivava criar pequenas e bem cuidadas tiragens. Essa oficina não se enquadrava exatamente como um grupo ideologicamente atuante como o anteriormente citado, à medida que reunia em torno

de si intelectuais, principalmente poetas, que se empenhavam em desenvolver edições, cuidadosamente trabalhadas, de pequenos textos literários, em tiragens reduzidas.

Criado por Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira, o Gráfico Amador realizou 24 publicações ao longo da sua existência, entre 1954 e 1961. Entre os autores, que por ali passaram estão, Aloísio Magalhães, Ariano Suassuna, Carlos Pena Filho, João Cabral de Melo Neto, Mauro Mota, Hermilo Borba Filho, Carlos Drummond de Andrade, Glauco Campelo, Jorge Martins, Adão Pinheiro, Reinaldo Fonseca, Ana Mae Barbosa, Francisco Brennand, José Mindlin, Montez Magno, Osman Lins, Abel Accioly, entre outros. Aloísio Magalhães e Montez Magno, muitas vezes realizavam trabalhos de ilustração e de experimentação artística.

Poetas, escritores, artistas gráficos, pintores, gravadores, arquitetos, dramaturgos, engenheiros, músicos, críticos literários e professores, passaram pela oficina, além dos seus fundadores, nomes bastante significativos do panorama intelectual e artístico brasileiro. A heterogeneidade dos campos de atuação desses frequentadores também deve ser destacada como mais uma das marcas da oficina, que despretensiosamente, comungava com os valores interdisciplinares já presentes em alguns movimentos modernos europeus, como também ao longo da discussão contemporânea.

O Gráfico Amador não tem uma ligação sequencial direta com esses movimentos europeus. Entretanto, no seu arcabouço, encontram-se os mesmos elementos formadores desses movimentos modernos, por outras palavras, o entrelaçamento da literatura com as artes plásticas e com o design visando a equacionar nova forma de expressar os sentimentos de uma nova sociedade. (LIMA, 1997 p.18).

Esse foi o único agrupamento de artistas em que se pode registrar uma curta participação de Montez Magno, apenas como visitante. Foi também o tempo que ele aproveitou para entrar em contato com processos de impressão de monotipias, processos experimentais em que ele desenvolveu técnicas com materiais não convencionais num segmento da abstração informal. *“O Gráfico Amador, não se limitava às amarras político-ideológicas, uma vez que seus interesses se voltavam principalmente para a alta qualidade artística e pela liberdade de expressão dos seus membros participantes”* (Magno, 2010 - entrevista nov.2011).

Portanto, desde o início da trajetória do artista em questão, fica evidente sua desvinculação a qualquer segmento ideológico sectário, seja político ou estético, o que não ocorria no ambiente artístico de Pernambuco nos idos da década de 50. Uma

constante afirmação de Montez é no sentido de primar pela sua independência. “*Eu não me prendo a nada*” (Magno, 2010- entrevista nov.2011).

Esse posicionamento de liberdade já demonstra, desde o início, um despojamento em relação à construção do seu projeto poético.

Ao entrar em contato com o cosmopolitismo das ideias predominantes no sudeste do país em finais da década de 50, Montez entra em contato com importantes artistas e críticos, entre eles, Mário Schenberg, Théon Spanudis, Alexander Calder, Volpi, Lygia Pape, além de outros artistas do grupo Neoconcreto, do qual foi convidado a participar, mas resistiu. Esse também é o momento em que participa como artista da V Bienal de São Paulo, 1959, com duas obras intituladas, respectivamente, *Abstração I* e *II*, ambas 40x50 cm, óleo sobre tela.

Os contatos que Montez ali fizera com alguns dos pensadores fundamentais para a construção da verdadeira modernidade brasileira, foram importantes para o desenvolvimento do seu projeto poético. O artista continuava a seguir seu caminho independente, apesar de ter recebido convites para participar de significativos agrupamentos de artistas naquela região.

Entre a abstração geométrica e a informal, além da produção de objetos e esculturas com materiais precários, não convencionais, que tangeciam a antiarte, Montez construía sua trajetória tendo a liberdade como seu principal argumento.

PAPE (1968), num texto de apresentação da exposição de objetos de parede, chão e teto de Montez Magno, acontecida na galeria do IBEU, no Rio de Janeiro (fig.6), sugere que:

O material provoca a criação, sugere a invenção, espontâneo, liberto de qualquer conotação particular.
Há a ideia.
E ela rascunha o material do cotidiano.
Como uma proposição, uma amostragem, a transmutação do uso ordinário, ao novo significado. Algo diferenciado. O anti-resíduo da faina, alguma coisa nova, plena.
É antiarte.
Proposta a partir do quase-nada. Daquilo que é usado, e agora, é novo ato.
(PAPE,1968).

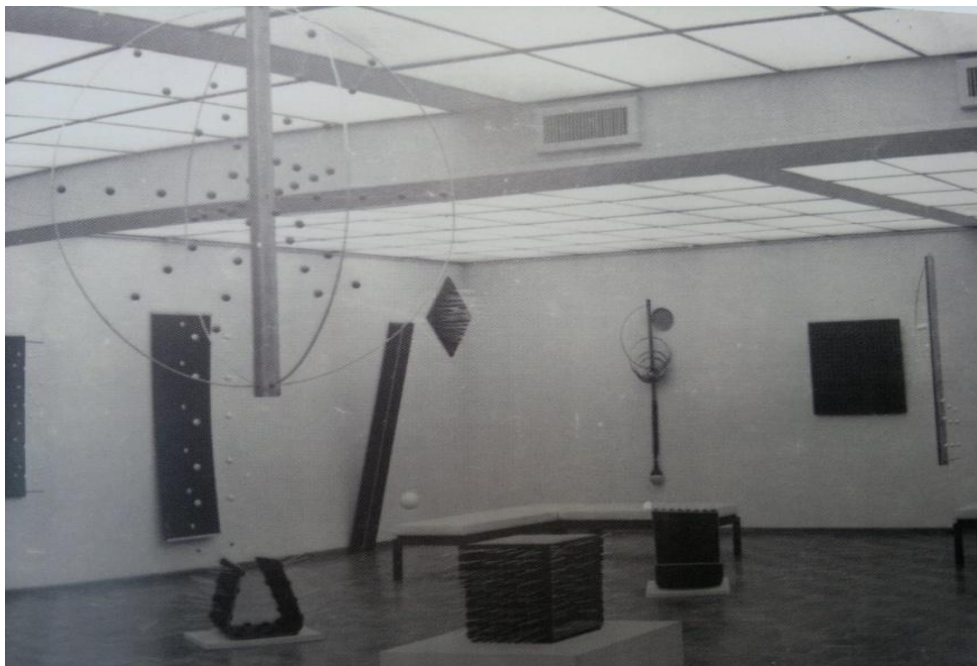


Figura 6: Exposição Montez Magno na Galeria do IBEU, 1968. Rio de Janeiro. (foto: arquivo do artista).

No início da década de 60, Montez viaja pela Europa, onde manteve contatos com outros artistas e poetas brasileiros, como Franz Weissman, Cícero Dias, Murilo Mendes, Rubem Valentim, entre outros. Realiza três exposições (Espanha) e também conhece importantes museus em diversos países, ampliando ainda mais seus horizontes

Mas o que importa para nós nessas circunstâncias, é verificarmos que o projeto poético de Montez, já nessa época, fazia parte da construção dessa nova modernidade brasileira dos anos 50, do século XX, e ao mesmo tempo travava um diálogo com as tendências da arte contemporânea internacional. Nesse caso podemos afirmá-lo como um artista de transição dos paradigmas da arte moderna à arte contemporânea.

A série Microplanos é um reflexo da condição histórica do seu autor, por apresentar “contaminações” com a arte construtiva e com a arte conceitual.

Os diversos eixos presentes na trajetória de Montez Magno

Do Recife ao sul do país, e daí para o velho mundo, essas passagens contribuíram significativamente na construção da trajetória artística de Montez, no sentido de uma abertura e uma receptividade em relação ao que ocorria no mundo da arte além da sua aldeia. De temperamento artístico permeável, o artista deixa-se

“contaminar” pela heterogeneidade das poéticas contemporâneas, continuando a seguir o seu caminho individual e ao mesmo tempo livre de quaisquer amarras estéticas.

A heterogeneidade formal e conceitual da obra desse artista, que inclui um enorme espectro de ações, desde as mais tradicionais aos campos mais expandidos, perpassa pela pintura, desenho, gravura, xeroarte, escultura, objeto, livro de artista, partitura de música aleatória, fotomontagem, maquete, projetos de arte ambiental, instalações e registros de performances. Isso configura-se um corpo uno e ao mesmo tempo plural, uma vez que essa complexa multiplicidade de linguagens, suportes, materiais, técnicas, categorias e abordagens artísticas, presentes ao longo da sua trajetória, se deixam perceber através das suas numerosas séries de obras e obras isoladas que, ao nosso olhar particular, podem ser reunidas em diversos eixos distintos.

Esses conteúdos, além de guardarem aspectos singulares, também contemplam aspectos multidisciplinares em diversos níveis: estruturais, conceituais, materiais, espaciais, temporais, psicológicos, filosóficos, históricos, físicos, químicos, transcendentais, telúricos, líricos, ásperos, leves, densos, lúdicos e sensuais.

Segundo Luchesi (2004),

Montez Magno é um dos artistas mais abertos e concentrados, mais enraizados e cosmopolitas que tenho notícia nesses últimos anos. É também dos que mais apostam em riscos e desafios. Isso porque não separa conhecimento e arte, labor manual e filosofia. Toda uma poiesis que move seu espírito inquieto por regiões diversas, linguagens, suportes. O campo da pluralidade. Melhor: da unidiversidade (Luchesi, 2004).

Vale ressaltar que o citado artista também transita por outras linguagens, além das artes plásticas. Sua produção no campo da poesia é significativa perfazendo os seguintes títulos: Floemas, 1978; Narkosis, 1979; Dentro da Caixa, Cinza; 1980; Pequenos Sucessos, 1981; As Estações Visionárias, 1989; Diwan de Casa Forte, 1992; Ludos, 1992; Notassons, 1993; Câmara Escura, 2002; As Invenções de Cambroque, 2002) e suas incursões pela música (canto lírico e música aleatória), pelo texto crítico e pelo ensaio sempre estiveram presentes ao longo da sua trajetória.

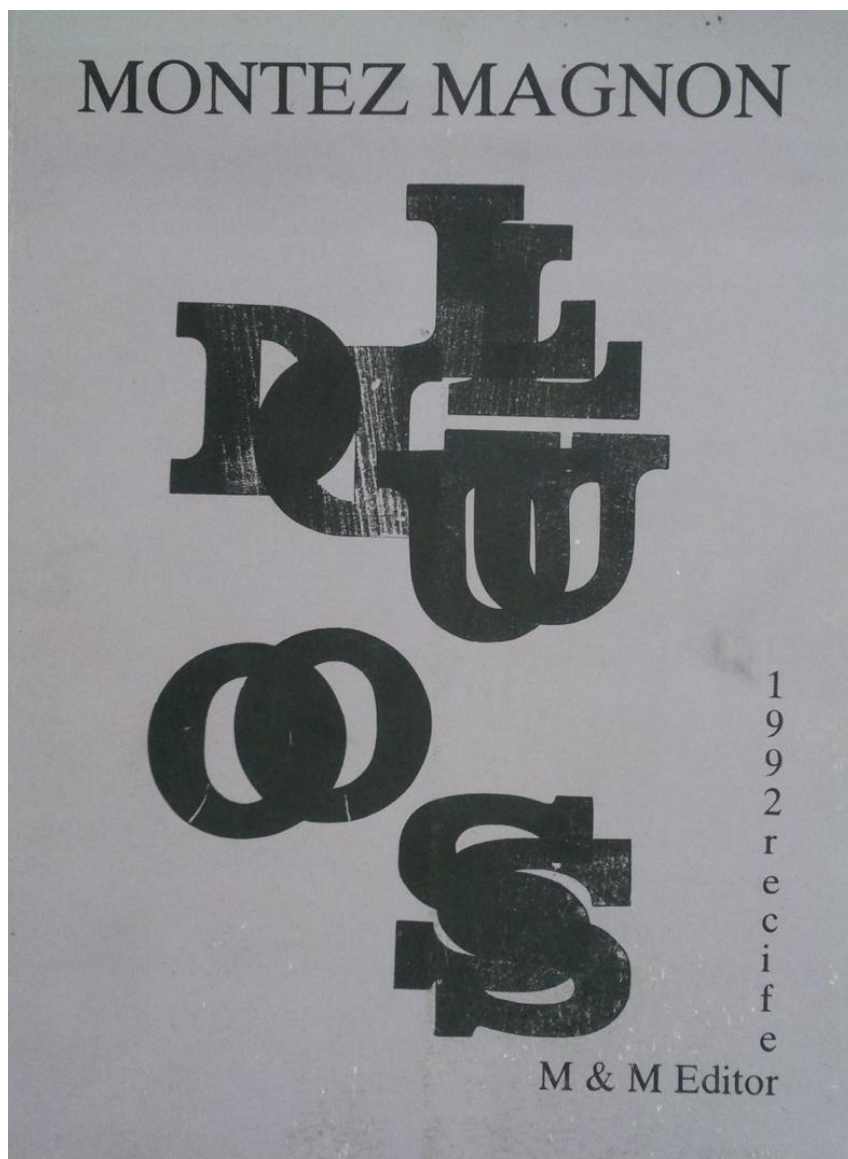


Figura 7: MAGNO, Montez. **Ludos.** Recife: M&M Editor, 1992. (Foto: fonte própria, 2012).



Figura 8: MAGNO, Montez. **Dentro da caixa, cinza.** Olinda: M&M Editor, 1980. (Foto: fonte própria, 2012).

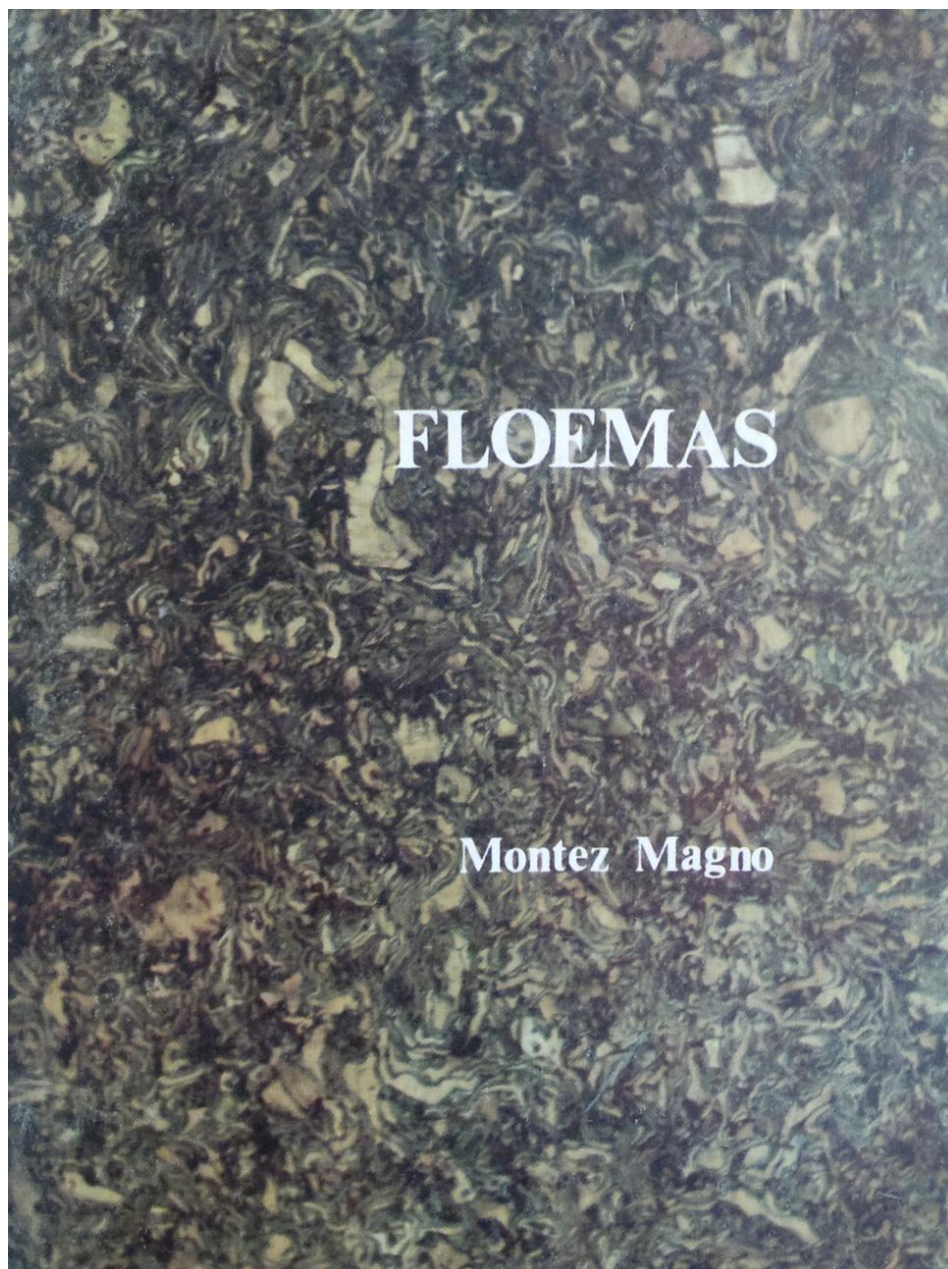


Figura 9: MAGNO, Montez. **Floemas**. Recife: Nordeste Gráfica Ind. e Editora S.A, 1978. (Foto: fonte própria, 2012).

Em recente exposição de caráter retrospectivo, por nós organizada, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) Recife, intitulada *Montez Magno: 55 anos de arte*, no período de 4 de maio à 19 de junho de 2011, foi apresentado um conjunto de 148 obras, perpassando pelos principais momentos da sua trajetória dividido em sete eixos, selecionados de acordo com o nosso olhar. São eles: Arquiteturas, Cartografias, Escrituras, Metafísica, Crítica institucional, Escrituras/Grafismos e Ludos.



Figura10. Catálogo da exposição Montez Mágnio: 55 anos de arte. MAMAM, 2011.

O eixo das *Arquiteturas* foi composto por trabalhos que refletem o viés predominantemente construtivo do artista, vinculado ao aspecto arquitetônico voltado ao seu imaginário poético.

As obras do eixo das *Cartografias*, aludem à permanente preocupação do artista em localizar (se) frente à relação tempo/espço, ao registrar a ligação do regional com o universal, valendo-se da estética das cartas geográficas.

Compondo o eixo das *Escrituras*, em que vem à tona seu lado caligráfico, gestual, selecionamos os trabalhos em papel da série *Fragmentações*, distanciados do rigor geométrico de séries anteriores

No eixo da *Metafísica* (a nosso ver, principal ponto de tangência entre o pintor e o poeta) é composto por obras que lidam com a intuição, que ultrapassam a mera representação, onde o contingente e o eterno e se fazem presentes, como na série *Cartas Estelares*.

Se, do ponto de vista formal, *Arquiteturas* representa com maior propriedade o fazer artístico predominante na obra de Montez, *Metafísica* é o eixo que mais se aproxima de suas características psicológicas, dramaticamente expressas em seus poemas.

O sexto eixo, *Crítica Institucional*, representa os questionamentos do artista diante do papel desempenhado pelos espaços expositivos inseridos no circuito institucional das artes plásticas.

Ludos, o sétimo e último eixo, onde se situam os Microplanos, o artista revela uma de suas faces mais instigantes, a do exercício livre da criação, ressignificando objetos do cotidiano e transformando-os em obras, transitando entre o insignificante, do aspecto material, e o monumental, no sentido da imaginação, como

na delicada e poética *Nuvem*, elaborada com materiais singelos como uma pequena pedra abrasiva, um delgado fio de arame e um floco de algodão. (figura 11)



Figura 11: MAGNO, Montez. *Nuvem*, 1977, algodão, arame, sobre pedra abrasiva/13,5x5,5x15cm. Recife. Foto Fred Jordão.

De todos os eixos supracitados, por nós pecebidos e concebidos, recheados de obras de naturezas e dimensões diversas, situamos a série *Microplanos* no segmento dos questionamentos formais, este também inserido na sala Ludos - espaço aberto às obras que são frutos de experimentações mais amplas.

Situando os Microplanos no projeto poético de Montez Magno

A série *Microplanos* é composta por 6 peças: 1 lâmina de acetato; 3 lâminas de papel-cartão e 2 Lâminas de compensado (figs 12,13,14,15,16) :



Figura 12. Montez Magno. Microplano nº1: lâmina de acetato transparente. Dimensão: 30x21cm (foto: fonte própria, 2011).



Figura 13

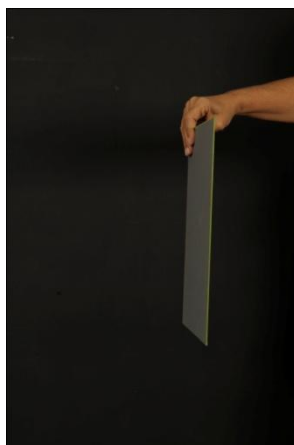


Figura14



Figura 15

Figuras 12, 13, 14. Montez Magno. Três *Microplanos*: lâmina de papel-cartão e tinta acrílica, 27,5 X 34 cm X 2mm (fig.12 e 14), 28,5 X 21 cm X 3 mm (fig. 15) (foto: Fred Jordão, 2011)

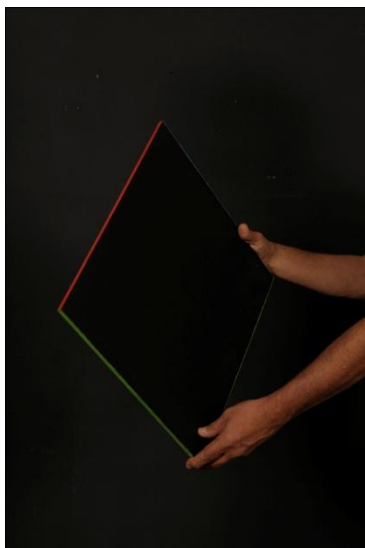


Figura 16

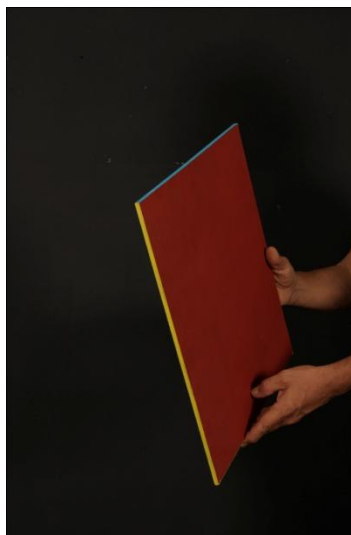


Figura 17

Figura 16 e 17. Dois *Microplanos*: lâmina de compensado e tinta acrílica, 32 X 34 cm X 6mm, respectivamente. (foto: Fred Jordão, 2011).

Sua aparência é de pintura monocromática, mas uma análise minuciosa revela que todas as faces do suporte recebem tratamento pictórico, com cores contrastantes, criando uma borda de delicada presença.

A percepção visual dos *Microplanos* é proporcional à espessura do suporte, podendo, em princípio, variar de frações de milímetros (mícrons) a centímetros, ou a metros, para ficarmos numa escala razoável para as dimensões de uma obra plástica.

Excetuada a lâmina de acetato, as peças têm superfícies pintadas com cores saturadas numa composição cromática de 6 cores que determinam planos isolados, impossíveis de serem visualizados conjuntamente, apenas perceptíveis de determinado ângulo de visão.

Essas obras habitam um território híbrido entre a pintura, o objeto, a escultura e a instalação por questionarem a própria bidimensionalidade, enquadrando-se, pelo viés construtivo, na abordagem duchampiana de *infra-mince*. (Gouveia, 2011).

No projeto poético de Montez, consideramos os *Microplanos* como uma das obras que mais refletem a sensibilidade do seu criador por algumas razões: pela atraente singeleza poética da sua aparência; por sua indefinição como categoria artística, entre a pintura, o objeto, a escultura e a instalação; e por se manifestarem como forma no campo material, ao mesmo tempo afirmando-se com veemência nos domínios da imaginação.

Entre o fazer artesanal e uma acentuada cromaticidade, a configuração geométrica dos *Microplanos*, escapa ao rigor das primeiras vanguardas internacionais da abstração geométrica (Neoplasticismo, Construtivismo e Suprematismo), aproximando-se de um tipo de geometrismo mais intimista e tênue, que caracterizou

parte da primeira geração da nova modernidade brasileira dos anos 50, do século XX. Na busca de uma melhor compreensão da arte construtiva brasileira iniciada na década de 50, Rodrigo Naves em *A Forma Difícil* faz a seguinte reflexão:

Essa dificuldade de forma de fato perpassa boa parte da melhor arte brasileira. A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna. (Naves, 2001, p.21).

Esses antagonismos que observamos nos Microplanos, ainda mais se evidenciam, por conta da sua suposta aproximação com a experiência duchampiana, motivo da nossa pesquisa. Os Microplanos se traduzem como formas abstratas geométricas e os *Infra-minces* de Duchamp se manifestam como jogos de linguagem característicos da experiência duchampiana, viabilizada pela figuração em direção da abstração a partir do próprio enunciado.

Segundo Menon Junior (2010), a articulação entre enunciado e figuração é uma condição evidente e inseparável às experiências sensíveis de Duchamp.

Nosso objetivo é evidenciar que a lógica da aparência segundo a noção de Duchamp, pressupõe necessariamente que a função do enunciado é a da figuração, assim como a da figuração, a de enunciar. Tal articulação condiciona o uso da linguagem e envolve toda produção de sentido. (Menon Junior, 2010, p. 23).

Em nossa análise, portanto, faz-se cabível mais um questionamento: até que ponto os Microplanos levam em consideração a questão da linguagem como enunciado? Até que ponto seus aspectos estruturais preponderam como forma?

IV. Capítulo 2

Os Microplanos segundo Montez Magno

Em uma entrevista realizada no seu atelier do bairro de Casa Forte, Montez discorre sobre os Microplanos.

Marcel Duchamp não inventou o *infra-mince*, apenas constatou sua existência em diferentes manifestações. O *infra-mince* pertence ao campo da física. A partir dele, faz alguns anos, desenvolvi o que chamo de Microplanos, ou seja, uma abordagem mais elástica e construtiva em relação aos planos bidimensionais, que se contraem e se expandem na mesma superfície. Estes planos podem ser vistos e sentidos em superfícies milimétricas (chegando ao micron) ou podem crescer e existir ilimitadamente no espaço em que se situar. (Montez Magno, entrevista em 29/11/2010, Recife. 2011).

Na continuidade dessa entrevista, Montez Magno nos esclarece suas ideias sobre a criação dos Microplanos, colocando mais detalhadamente o seu ponto de vista e diz que:

“Você sabe que eu fiz vários trabalhos com folhas transparentes de acetato e papelões finos pensando nos infra-minces.

Depois, quando fiz aqueles quadrados, com a borda de quase 2 cm, percebi que estava me afastando da ideia original de Duchamp. Quando notei que estava me afastando, eu disse: bom, se eu estou me afastando, isso já não é mais infra-mince, é outra coisa.

Porque o infra-mince é baseado em estruturas extremamente finas, delicadas, por exemplo: a folha de papel tem dois lados, e o que divide os dois lados, em termos de espessura é uma dimensão ínfima, talvez um micron...

Mas quando eu vou paulatinamente aumentando a espessura, estou me distanciando da ideia do infra-mince de Duchamp. Isso foi interessante porque à medida que fui me afastando, fui me libertando. O ponto de libertação foi a espessura, em se tratando de planos. Então, conscientemente e honestamente digo que apenas os primeiros Microplanos surgiram a partir da ideia de Duchamp. Esse afastamento paulatino, pra mim foi favorável, pois a partir de 1,5 cm, já não é mais infra-mince. Aí eu parei pra pensar e realizei os Microplanos. A ideia dos Microplanos é minha; não é mais de Duchamp.

Duchamp também lidava com a forma. Os Rotorelevos são formas circulares. Vamos entender isso melhor a partir dos infra-minces: a primeira observação de Duchamp foi em relação a uma folha de papel que tem dois planos e, raramente, a pessoa se refere ao que divide os dois planos. Isso é um infra-mince, que é tão fino, que é quase imperceptível, mas não é imperceptível porque divide os dois planos. Não sei, exatamente qual a sua espessura certa, sei que é muito menos que 1 mm, mas eu não posso dizer a você com segurança se é um micron (a milionésima parte de um milímetro), mas que é muito fino. Isso é um infra-mince.

O veludo cotelê de uma pessoa – a saia de uma mulher que roça - e que faz aquele barulho próprio do veludo; para ele, do ponto de vista sonoro, é um infra-mince.

Olhe, vamos afastar os quarenta e cinco exemplos e deixar apenas o da folha de papel. Esse é um trabalho que tem uma forma: dois planos e uma divisória que, pela sua espessura ínfima, caracteriza tal objeto como infra-mince, localizando-o no plano material e formal.

Então, eu fiz a partir disso dois trabalhos: um mais aproximado ao conceito duchampiano de infra-mince, que é a folha de acetato, ainda mais pela sua transparência.

Quando passo para um papelão de 2 mm de espessura, está querendo se afastar, mas ainda permanece amparado pelo infra-mince.

Quando passo para uma grade de 40cm X 30cm X 1 cm de espessura, não é mais. Não tem nada a ver com infra-mince.

Mas eu tive o bom-senso de notar isso. Quando observei que não era mais infra-mince, me questionei – se não é mais infra-mince, o que é? – Aí, depois de alguns dias, me veio a ideia dos Microplanos.

Então, a ideia dos Microplanos é minha, embora tenha partido das experiências duchampianas com os infra-minces.

Eu os trato, é claro, como superfície. Repare: se eu faço 40cm X 40cm X 1 cm, depois para 2cm, depois para 3cm de borda e vou aumentando o Microplano até chegar a 40cm X 40cm X 40cm, se transformará num cubo, portanto existe um limite.

Mas acho que não podemos chegar a uma extrapolação mais violenta. Creio que existe um limite. Tanto do ponto de vista formal quanto do ponto de vista dos Microplanos, quanto do ponto de vista dos infra-minces.

Então, eu posso dizer a você que até, por exemplo 1,5 cm de espessura é um infra-mince. Evidentemente, se eu fizer 1m X 1m X 5 cm é um Microplano. Então, essa

ideia de Microplano é minha, assim como o termo também. Mas, honestamente, não posso negar que tudo surgiu da experiência com o infra-mince de Duchamp. Os Microplanos são objetos, não são pinturas, apesar das suas superfícies serem pigmentadas manualmente. Mas, vamos supor que não tivesse pintura nenhuma. Não deixaria de ser um Microplano. Apenas, com a pintura, acentuei a superfície lateral. Se coloquei um vermelho em uma das bordas e um verde noutra, pelo contraste resultará num Microplano com cor, mas poderia também ser sem cor. Duchamp não poderia dar exemplo com cor porque ele se referiu à superfície da folha de papel, sem interferir nela. O que fez foi observar, perceber, e em cima disso criou o termo. Ele se apropriou de uma coisa existente e nomeou. Eu confesso, não tenho pensado na questão dos Microplanos. Ainda não me debrucei sobre eles porque atualmente ando realizando outras coisas. Mas penso que se eu voltar a me debruçar sobre eles, descobrirei outras coisas. É importante que voce saiba que eu atuo em dois campos: o da intuição e o da imaginação. De repente pode ser. Se eu me concentrar, provavelmente desenvolverei, mas por enquanto não estou preocupado com isso. Mas eu dou muita importância aos Microplanos no conjunto da minha obra. Desde que eu saí das mãos de Duchamp e criei um negócio que é meu, como eu não daria importância? É que vivo me dividindo entre diversas outras criações. Atualmente estou “boiando” no vazio. Se aparecer uma coisa, eu faço, e o que vier eu “topo”.

(Montez Magno, depoimento à Ana E. Gouveia, Recife, dez.2011).

A partir deste depoimento de Montez Magno, observamos que a sua visão construtiva desloca a noção de *infra-mince* como experiência sensorial para o campo material na construção dos Microplanos à medida que se concentra nas prováveis ou improváveis dimensões das bordas de transição do suporte, porque na medida em que o artista aumenta deliberadamente a espessura das respectivas bordas, os Microplanos se expandem, caminhando para uma situação limite, que ele ainda, por falta de um maior debruçamento sobre o assunto, não estabeleceu ao certo. Paradoxalmente, é o aspecto construtivo que vai restabelecer o sentido conceitual da obra.

Excetuando um entre os seis Microplanos - lâmina de acetado transparente - situado como apropriação, evidencia-se um aspecto artesanal através do modo como as outras cinco peças, de papel-cartão e compensado, respectivamente, receberam

tratamentos de recortes e pigmentações diferenciados pela ação manual do artista, como se fossem pinturas.

Essas mesmas cinco peças de papel-cartão e compensado apresentam um forte apelo cromático que se expressa através das altas saturações das cores primárias e secundárias nelas utilizadas, ora nas superfícies de transição, ora nas superfícies mais extensas da forma retangular plana desses trabalhos.

Portanto, excepcionalmente, um dos seis Microplanos se materializa como um objeto apropriado - lâmina de acetato transparente - sem nenhuma interferência da mão do artista que apenas o apresenta pela indicação verbal da sua borda de transição. Como apropriação, esse Microplano se diferencia dos outros cinco, mais se aproximado da noção de *infra-mince* vinculada a Duchamp.

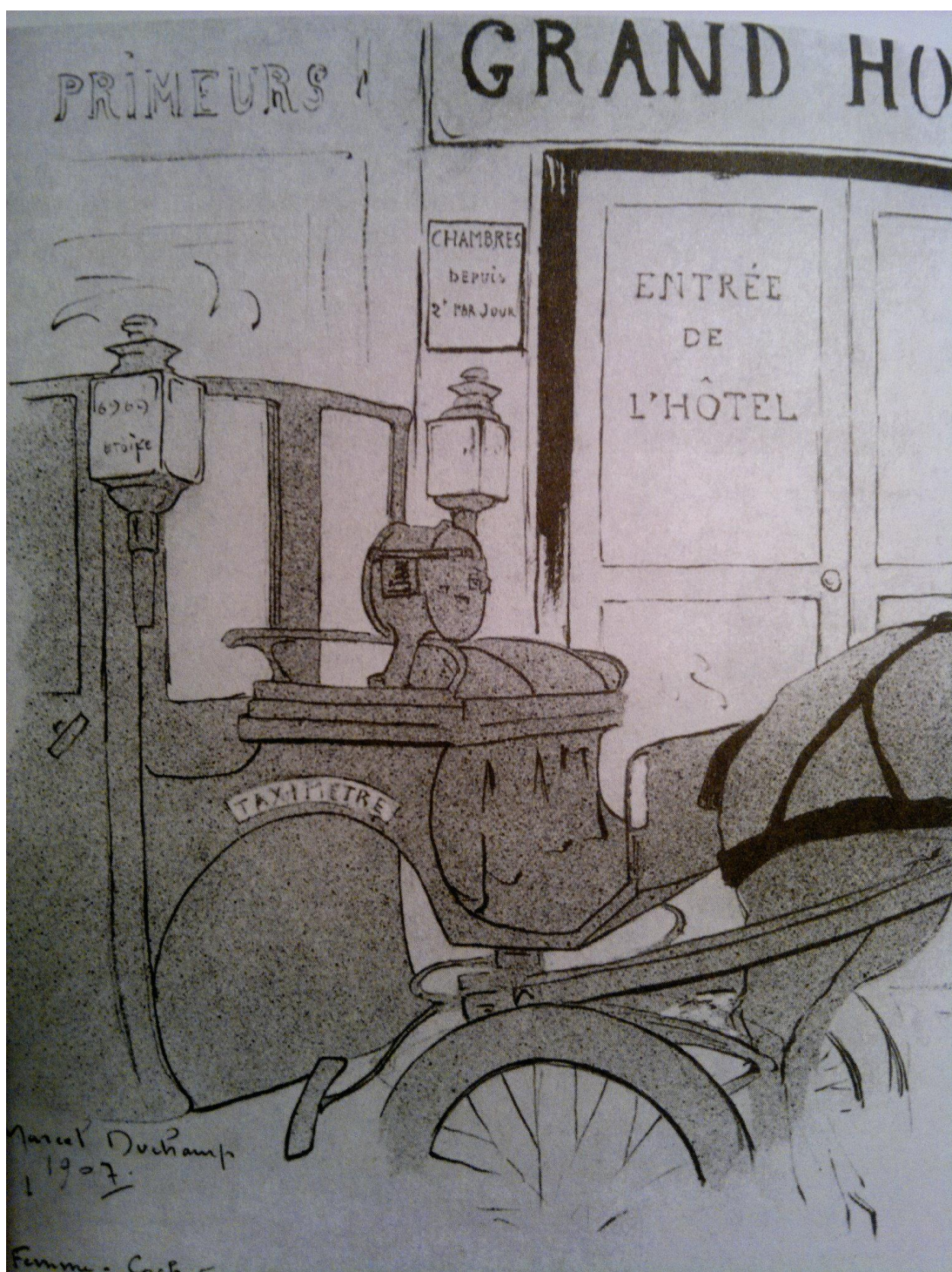
O artista afirma ter consciência do distanciamento dos Microplanos em relação à experiência de Duchamp à medida que os mesmos se expandem. Diferentemente do depoimento inicial do presente capítulo, quando ele admite a ligação dos *infra-minces* com o campo da física, Montez também não leva em consideração, pelo menos conscientemente, essa mesma ligação a respeito dos Microplanos.

Ao que nos parece, a criação dos Microplanos ainda se encontra num nível intuitivo, uma vez que o artista não se debruçou sobre o aspecto da percepção estética da série em questão, e o que está mais evidente, nesse momento inicial, é sua atenção voltada para as indefinidas superfícies de transição.

V. Capítulo 3

O *infra-mince* como termo duchampiano

O surgimento da noção de *infra-mince* na obra de Duchamp já se esboçava, previamente, nos seus primeiros desenhos humorísticos, executados desde o início do século XX como, por exemplo, no *cartoon* intitulado *Femme Cocher* (fig. 18).



Segundo Gil (2011), os desenhos humorísticos de Duchamp,

(...) Não são cartoons para suscitar o riso desabrido: o humor irrompe subtilmente, como que encoberto, mesmo quando as imagens visuais contêm já um sentido visível e (quase) completo (é o caso de *Femme Cocher*). As figuras compõem um contexto em geral neutro ou, pelo menos, sem sentido aparente claro. De qualquer modo, se imaginarmos *qualquer* desenho sem o título ou as legendas que o acompanhem, a cena que resta não envolve um sentido preciso, mas presta-se a uma infinidade de interpretações, diferentes daquela que, com as palavras, Duchamp escolheu (Gil, 2011, p. 10).

Esse distanciamento verificado entre palavras e imagens, a quase não-relação entre eles é também quase uma relação de indiferença, uma vez que o desenho em si guarda apenas um sentido comum, ordinário, trivial, e as palavras que o compõem atuam sobre o seu sentido dando-lhe uma “alma”. Existe, portanto um intervalo vazio (*infra-mince*) entre a linguagem e o desenho, onde um atua sobre o outro gerando possibilidades de significados. No desenho *Femme Cocher*, “(...) são as palavras distribuídas pelos diferentes elementos gráficos (Grand Hotel, Taximètre, Tarif horo-Kilométrique, Primeurs, etc.) que dão um sentido erótico, grosseiro ao desenho” (Gil, 2011, p.16).

As operações *infra-mince* propriamente ditas, exemplificadas pelo próprio Duchamp só foram publicadas muitos anos após. Primeiramente em 1940 e seguidamente, em 1945. Na tabela a seguir (tabela 1), localizamos a quase totalidade dos *infra-minces* duchampianos. Desta tabela foram omitidos unicamente as operações de número 30 e de número 31. O Motivo dessa omissão será exposto na continuidade deste texto.

Do lado esquerdo encontram-se os *infra-minces* originais escritos por ele, e na ordem de sequência estabelecida por este autor. Do lado direito estão apresentados os mesmos *infra-minces* por nós traduzidos, em português.

O motivo pelo qual expusemos os originais, em francês, é porque Duchamp escreveu os *infra-minces* de forma poética, numa grafia muito particular, utilizando-se de espaços e fonemas que muitas vezes deslocam o sentido da palavra ou da frase a

que se refere, provocando o leitor a interpretá-los como uma espécie de charada, numa interpretação ao mesmo tempo aberta à percepção e à imaginação.

A tradução que deles fizemos teve a intenção de apresentá-los literalmente, embora tendo consciência dessa impossibilidade, pois cada tradução, nesse caso, se faz duvidosa, uma vez que localizamos algumas palavras intraduzíveis do francês ao português, pelas modificações e interferências que Duchamp, ocasionalmente, nelas realizava.

TABELA 01- constam na tabela 63, do total de 65 *Infra-minces*.

Nº	Inframinces	<i>Infra-minces</i>	Ano da Publicação
01	Le possible est / un infra mince - / La possibilité de plusieurs / tubes de couleur de /devenir un Seurat est/ "l' explication" concrète / du possible comme infra / mince Le possible impliquant/ le devenir – le passage de / l' un à l' autre a lieu / dans l' infra mince. allégorie sur l' " oubli "	O possível é / um infra mince - / A possibilidade de vários/ tubos de tinta/ se tornar um Seurat é / "a explicação" prática / do possível como infra / mince A implicação do possível / ao chegar a ser - a passagem de/ um para outro lugar / no infra mince. alegoria sobre o "esquecimento"	1980
02	analogie inframince	analogia inframince	1980
03	"porteur d'ombre" / société anonyme des porteurs / d'ombre / représentée par toutes / les sources de lumière / (soleil, lune, étoiles, bougies, feu -) incidemment :/ différents aspects / de la réciprocité – association /feu- lumière / (lumière noire, / feu-sans-fumée = certaines / sources de lumière le pourteurs d'ombre/ travaillent dans l' infra mince	"projeteur de sombras" / sociedade anônima dos projetores / de sombra / representados por todas / as fontes de luz / (sol, lua, estrelas, velas, fogo -) acidentalmente :/ diferentes aspectos / da reciprocidade - associação / fogo- luz / (luz negra / fogo sem fumaça = certas/ fontes de luz os projetores de sombra / trabalham no infra mince	1980
04	La chaleur d' un siège (qui vient / d' être quitté) est infra-mince	O calor de um banco (que acaba / de ser deixado) é infra-mince	1980
05	<i>inframince (adject.) /pas nom – ne / jamais en faire / un substantif</i> <i>l' oeil fixe phénomène / inframince</i>	inframince (adjet.) / não nome - não / nunca fazer dele / um substantivo fenômeno olho fixo / inframince	1980
06	<i>l' allégorie / (en général) / est une application / de l' infra mince</i>	a alegoria / (em geral) / é uma aplicação / a infra mince	1980
07	<i>Semblabilité / similarité / Le même (fabricat. En série) / approximation pratique de la similarité.</i> <i>Dans le temps un même object n'est pas le / même à 1 seconde d'intervalle – quels / Rapports avec le principe d'identité?</i>	Semelhança / similar/ O mesmo (fabricac. em Série) / aproximação prática do similar. Ao mesmo tempo um objeto não é ele / sequer um segundo de intervalo - que / Relação com o princípio da identidade?	1980
08	<i>gratuité du petit poids</i>	Insignificância do pequeno peso	1980
09	<i>(recto)Infra mince- / Toile araignée – pas la toile (croquis) / mais le toiles araignée qui ressemblent / à du tissu gris- blanc –</i> Reflexion de miroir – ou de verre - /plan/ convexe –	(Frente) Infra mince /teia de aranha - não a tela (<i>desenho</i>) / mas as teias de aranha que parecem / a de tecido cinza – branco-	1980

	Séparation inframince – mieux / que cloison, parce que indique / intervalle (pris dans un sens) et / cloison (pris dans un autre sens) – séparation / a les 2 sens mâle et femelle- Moire -/ irisés (voir interférences au Palais Découverte.) Portillon du métro – Les gens / qui passent au tout dernier moment / infra mince -	Reflexão de espelho - ou de vidro - / plano / convexo - Separação Inframince - melhor / que barreira, por que indica / intervalo (medido em uma direção) e / barreira (tomada em outro sentido) - Separação / a maneira 2 sentidos macho e fêmea- Tecido de seda - / furta-cor (ver interferência no Palácio Découverte.) Portas do metrô – As pessoas / que passam no último momento / Infra mince -	
09	(verso) La convention du signe de / la flèche produit une réaction / infra mince sur le sens de déplacement / accepté Pantalons de velours - /leur sifflement (dans la marche) par/ frontement des 2 jambes est une/ séparation infra mince signalée / par le son. (ce n'est pas ? um son inframince	(Verso) A convenção de sinal de / a flecha produz uma reação / infra mince sobre o sentido do deslocamento / aceito Calças de veludo cotelê - / seu suave barulho (ao andar) pelo / roçar das duas pernas é uma/ separação inframince indicada / pelo som. (não é? um som inframince	1980
10	L'enchange entre ce qu'on/ offre aux regards [toute la/ mise en oeuvre pour offrir/ aux regards (tous les domaines)]/ et le regard glacial du/ public (qui aperçoit et / oublie immédiatement) Très souvent / cet échange a la valeur / d'une separation infra mince / (voulant dire que plus chose est admire / et regardée moins il Y a sépa. /inf.m	A troca entre o que se / oferece ao olhar [toda a / obra que se oferece / aos olhares (todos os campos)] / e o olhar gélido do / publico (que vê e / esquece imediatamente) muitas frequentemente / esta troca tem o valor de uma separação infra mince / (querendo dizer que quanto mais/ uma coisa é admirada / e olhada menos existe uma separação / inf.m	1980
11	(recto) Transparence de l' infra mince Suivant le matériau employé l' infra mince/ donne des transparence calculables par/ un faisceau de lumière de plus en plus fort/ quando le matériau passe de / l'animal au/ vegetal et au/mineral (par ex. feuille de cuivre sera telle/ toujours opaque.) – Autre ex. feuille d'or / est ele infra mince? Physiquement infra mince est-il réalisable à une/ valeur de μ - demander? Loupe pour “toucher” – inframince)/ chercher dans quel corps de métier on se sert/ d' instruments à mesurer épaisseur. (marchands/ de plaque de cuivre) qui vont jusqu'à quelle/minceur? $1/10\text{ mm} = 100\ \mu =$ minceur des/ papiers Morceau d'étoffe gorge de pigeon acheté à Grenoble/ soie changeant – (support d'infra mince/ visible)/ en opposition au velours à côtes qui en fronttant contre/ même velours/ donne inf. mince/ auditif	(Frente) Transparência do infra mince Segundo o material empregado o infra mince / dá transparências calculáveis por / um feixe de luz cada vez mais forte/ quando o material passa do / animal ao/ vegetal e ao/ mineral (por exemplo, uma folha de cobre será / sempre opaca) -. Outro ex. folha de ouro é infra mince? Fisicamente infra mince é realizável a um/ valor de μ - perguntar? Lupa para "tocar" - inframince) / buscar em que comércios se utilizam/ instrumentos para medir a espessura. (Comerciantes / placa de cobre) que alcançam que / finura? $1/10\text{ mm} = 100\ \mu =$ espessura dos / papeis Pedaço de pano furta-cor comprado em Grenoble / seda cambiante - (suporte de infra mince / visível) em oposição ao veludo que ao roçar contra/ mesmo veludo / resulta num inf. mince / auditivo	1980
11	(verso) Quand la fumée de tabac sent aussi de/ la bouche qui l' exhale, les 2 odeurs/ s'épousent par infra mince (infra mince / olfacif)	(Verso) Quando o fumo do tabaco cheira também a / boca que o exala, os 2 odores / se casam por infra mince (infra mince / olfativo)	1980
12	Séparation de infra mince entre/ le bruit de détonation d'un fusil/ (très proche) et l'/ apparition de la marque de / la balle sur de cible - / (distance maximum / 3 à 4 mètres- Tir de foire	Separação de infra mince entre / ruído de detonação de um fusil / (muito próximo) e a / aparição da marca da / bala no branco - / (distância máxima / 3 a 4 metros – tiro de feira	1980
13	(photographie de la Sculpture de Voyage)	(Fotografia da Escultura de Viagem)	1980
14	Pseudo-expérience Différence entre le contact/ de l'eau et celui du/ plomb fondu par ex./ ou de la crème./ avec les parois du / même récipient/remué/ autour du liquide (eau, plomb/ fondu ou crème) restant/à peu près immobile – cette différence entre 2 contacts/ est infra mince. (dans cette pseudo expérience, interviennent/ viscosité – rugosité des parois, genre/ giroscope du liq.	Pseudo-experiência Diferença entre o contacto / da água e do / chumbo derretido por exemplo. / Ou creme. / Com as paredes do / mesmo recipiente movido / em torno do líquido (água, chumbo / derretido ou creme) que permanece / para quase imóvel - esta diferença entre 2 contatos / é infra mince. (com este pseudo experimento intervem / viscosidade - rugosidade da parede, tipo / giroscópio do líquido.	1980
15	Peinture sur verre/ vue du côté non peint/ donne un infra/ mince	Pintura em vidro / vista pelo lado lateral não pintado / dá uma infra / mince	1980
16	Allégorie d'oubli	Alegoria do esquecimento	1980

17	Papier creux/ (intervalle infra-mince/ sans qu'il y ait pour/ cela 2 feuilles)	Papel perfurado / (intervalo de infra-mince / sem ser por / 2 folhas)	1980
18	La différence / (dimensionnelle) entre/ 2 objets faits en /série [sortis du /même moule]/ est un infra mince/ quand le maximum/ (?)/ de précision est/ obtenu.	A diferença / (dimensional) entre objetos feitos em / série [tirado do/ mesmo molde] / é um infra mince / quando a máxima / (?) / Precisão é / obtido	1980
19	Papier creux/ intervalle inframine/ papier à lettres pas cartons appareil/ de mesure femelle/ (croquis) on coupe et on introduit/ la chose	Papel perfurado / intervalo inframine / papel de escrita não papelão aparato / de medida feminina/ (desenho) se corta e se introduz / a coisa	1980
20	Pastel de pellicules/ trombées des cheveux/ sur papier/ humide de colle	Pintura a pastel com caspa/ caída do cabelo/ sobre um papel umedecido com cola	1980
21	Ombre portée/ frisante/ infra mince Impression typo/ photo/ etc./ infra mince	Sombra projetada / transversalmente / infra mince Impressão tipo / foto / etc / Infra mince	1980
22	Application du "jour frisant"/à la production/ infra mince	Aplicação da luz "oblíqua" / à produção / infra mince	1980
23	Rayons X (?)/ infra mince/ Transparence ou coupaison	Raio X (?)/ Infra mince / Transparência ou corte	1980
24	Un rayon de lumière (soleil)/ réduit à um infra mince (probablement pas possible a / cause de "cône" – Fumée ou autre gaz/ coupée en tranche infra mince. Couleurs et infra mince/ Transparence " atténua" les couleurs/ en infra mince "Laminage" pour isoler un/ infra mince – Entre 2 plaques de verre/une Substance qui se solidifie sans/ adhérer au plaques de verre - /pressage – plutôt que laminage- Toile d'araignée comme exemple d'isolement/ "naturel" d'une carcasse/ (pseudo-géométrique)/d'infra mince	Um raio de luz (sol) / reduzido a um infra mince (provavelmente não é possível por / causa do "cone" - Fumaça ou outro gás / Cortado em fatia infra mince. Cores e infra mince / Transparência que "atenua" as cores / em infra mince "Laminado" para isolar um / infra mince - entre duas placas de vidro /uma substância que se solidifica sem / aderi-se às placas de vidro - / prensado– mais do que laminado- Teia de aranha como um exemplo de isolamento / "natural" de uma carcaça / (pseudo-geométrica)/do infra mince	1980
25	Le nacré, le moiré/ l'irisé em général:/ rapports avec/ l'infra mince	O perolado, tecido de seda / furta –cor em geral:/ relações com / infra fina	1980
26	(recto) Épaisseurs infra Les infra-épaisseurs./ (gente "mise" de clichés typographiques) Les infra-mince (sur une seule dimension)/??/ les 2 autres/ normales/ Le rabot instrument grossier arrivant à paine à l'inframine/ rentoilage(opération pouvant/ servir dans l'exploitation des infra minces mode: l'état actif et non pas le/ résultat- l'état actif ne donnant/ aucun intérêt au résultat – le résultat/ étant différent si le meme état/ actif/ est répété mode: expériences – le résultat ne / devant pas être gardé - ne présentant aucun/ intérêt non-échang- Gruyère plombé pour dentitions défectueuses	(Frente) Espessuras infra das infras-espessuras. / (Tipo "ajustes" de blocos de impressão) Os infra-mince (em uma só dimensão) /?? / Os outros 2/ normal / a escova instrumento tosco que apenas chega ao inframine / mudança da tela de uma pintura (operação que pode / ser utilizada na operação de infra mince modo: o estado ativo e não o / resultado- o ativo não aporta / nenhum interesse no resultado - o resultado / é diferente se o mesmo estado /ativo / é repetido modo: experiências. - o resultado não/ deve ser guardado- carece de/ interesse não-intercâmbio Gruyere em pasta para dentição defeituosa	1980
26	(verso) Coupage - coupant(massicot, lames rasoir/ glissage-/ Séchage collage/ viscosité – (/ cassage./ Brûlage/fondage (dans les liquides a sucre pax.)/ Porosité – imbibage (pap buvard) Perméabilité/ à l'eau e (cuir)/ Enfonçage (clous, plante de flèche/ frotage grattage- / ajustag repérage- /réparage (camouflage/ retissage – ou réparation/ mécanis Adhérence collage- / Empesage	(Verso) Corte- cortante (guilhotina, lâminas de barbear / arrastamento secamento-adesivo / viscosidade - (/ quebra. / queima / dissolução (nos líquidos com açúcar por ex.) / Porosidade -.. empapamento (papel secante) Permeabilidade / a água e o ar / (couro) / fundimentos (pregos, solas de flecha / esfregando-coçando / ajustando localização / reparação (camuflagem / reparagem - ou reparação/ mecânica / aderência colagem- / engomar	1980
27	Limage –polissage La lime infra mince-/ papier de verre – troile émeri/ pongcage du laqu	Limagem- polimento A lima Infra mince-/ papel de lixa –tela esmeril /	1980

	souvent ces opératiois atteignent/ à l'infra mince-	polimento da laca / a miudo essas operações chegaram / ao infra mince	
28	Caresses/ infra minces	Carícias / infra minces	1980
29	Isolation de l'infra mince! Comment isoler-	Isolamento do infra mince Como isolar	1980
32	Loupe pour le toucher (infra mince) μ μ μ séparant l'infra mince Les infra minces sont diaphane et quelquefois transparents (verso) 50 cent. Cubes d'air de Paris	Lupa para o toque (infra mince) μ μ μ separando infra mince Os infra mince são diáfanos e por vezes transparentes (verso) 50 por cent. Cubos de ar de Paris	1980
33	Quand la fumée/ de tabac sent aussi/ de la bouche dont elle sort, les/ 2 odeurs s'épousent/ par infra mince	Quando a fumaça / do cigarro se sente também / a boca que o exala os / 2 odores se completam / infra mince	1980
34	Habitants de/ l'infra mince/fainéants	Residentes do / infra mince/relaxados	1980
35	(recto) Séparation infra-mince 2 formes embouties dans/ le même moule (?) different/ entre elles/d'une valeur séparative infra/mince- Tous les "identiques" aussi/ identiques qu'ils soient, (et/plus ils sont identiques)/se rapprochent de cette/ différence séparative infra/mince Deux hommes ne sont/ pas un exemple d'identité/ et s' éloignent au contraire/ d'une différence évaulable/infra mince- mais	(Frente) Separação infra-mince 2 formas moldadas no / mesmo molde (?) que diferem / entre eles /por um valor separativo infra/mince- Todos os «idêntico» por muito / idênticos que sejam, (e / quanto mais idênticos são) / se / aproximam a esta/ diferença separativa o infra / mince Dois homens não são / um exemplo de identidade/ e se distanciam pelo contrário / de uma diferença apreciável / infra-mince, porém	1980
35	(verso) il existe la conception grossière/ du déjà vu qui mène de/ groupement générique/ (2 arbres, 2 bateaux)/ aux plus identiques "emboutis" / il vaudrait mieux chercher à passer/dans l' intervalle infra mince qui sépare/ 2 "identiques" qu' / accepter commodément/ la généralisation verbale/ qui fait ressembler/ 2 jumelles à 2/ gouttes d'eau.	(verso) existe uma concepção tosca / do Já visto que leva do / agrupamento genérico / (2 árvores, 2 barcos) / aos mais idênticos "moldados" / melhor seria tentar mover / pelo intervalo entre os infra mince que os separa / 2 "idênticos" que / aceitam convenientemente / a generalização verbal / que faz com que pareça / 2 gêmeos a 2 / gotas de água.	1980
36	Les buées- sur surfaces polies (verres/cuivre/infra mince On peut dessiner et peut être rebuer/ à volonté un dessin qui apparaîtrait/ à la vapeur d'eau (ou autre)	Os vapores sobre superfícies polidas (vidro /cobre / infra mince Se poderia desenhar e talvez vaporizar de novo/ a vontade um desenho que aparece / ao vapor de água (ou outro)	1980
37	Odeurs plus inframinces/que les couleurs	Odores são mais infra mince / que as cores	1980
38	Contact et/ infra mince	Contato e / infra mince	1980
39	Transparence/imitant supposant/espérant un infra mince Savon qui glisse/ glissement friction/ patinage (datée 1938 au verso)	Transparência /que imita supõe / espera um infra mince Sabão que escorrega / escorregamento fricção / deslizamento (datado no verso 1938)	1980
40	La querelle/ de l'ombre/ portée dans son/ rapoport avec l' / infra- mince	A briga /da sombra / projetada em sua /relação com o / infra-mince	1980
41	70+40=110/ à haute voix ou à voix basse (surtout énoncé/ mentalement)/ 70+40 font plus de 110 – (par infra mince) Extatiques esthétiques. (sic) Substantif adjectif	70+40 = 110/ em voz alta ou em voz baixa (sobre qualquer enunciado / mentalmente) / 70+ 40 fazem mais de 110 - (por infra mince) Extáticos estéticos. (Sic) substantivo adjetivo	1980
42	Reflets – sur certains bois/ lumière jouant sur/ surfaces. infra-mince mû/ par la perspective	Reflexos – sobre certas madeiras / luz que se reflete sobre / superfícies. Infra mince ocasionado / pela perspectiva	1980
43	Le poli/ phénom/ d'infra/ mince	O polido / fenômeno / infra / mince	1980
44	Moule en plis. /dans le cas du coude/ Moule (à coude droit) Ex.type- pantalon porté et très marqué/ de plis. (donnant une expression sculpturale/ de ç'individu qui l'a porté)/ le fait de porter le pantalon, le port du/ pantalon est comparable à l'exécution/ manuelle d'une sculpture originale Avec en plus, un renversement technique :/ en portant le pantalon/ la jambe travaille comme la main di/ sculpeur et produit un moule (au/ lieu d'un moulage) et un moule en étoffe/ qui/s'exprime en plis -/ y adapter l'infra mince/ gorge de pigeon question de conversation des étoffes – (mites)/ ne pas les	Moldes em pregas. / No caso do cotovelo / molde (do cotovelo direito) Ex.tipo- calça vestida e / com pregas/ muito marcadas. (Dando uma expressão escultórica / do indivíduo que a carrega) / o ato de vestir as calças, vestindo calças / são idênticos ao da execução / manual de uma escultura original Com além do mais, uma inversão técnica, / ao vestir a calça / a perna trabalha como a mão do / escultor e produz um molde (em / lugar de um modelado) e um	1980

	solidifier – peut être dans certains cas Chercher autres exemples-	molde feito de pano / que / se expressa em pregas - / adaptar a isto o infra mince / furta-cor questão de conservação dos - (ácaros) / não solidificar – las- talvez em alguns casos Encontrar outros exemplos-	
45	a fleur. En essayant de mettre l surface plane/ à fleur d' une autre surface plane/ on passe par des moments infra-minces-	A flor. Ao se tentar colocar 1 superfície plana / a flor de outra superfície plana / você passar por momentos infra-mince-	1980
46	Infra mince Reflets/ de la lumière sur diff.surfaces/plus ou moins polies Reflets dépolis donnant un / effet de réflexion – miroir en / profondeur- pourraient servir/ d'illustration optique à l'idée/ de l'infra mince comme/ "conducteur"de la 2 ^a a la 3 ^a dimension Irisations en tant que/ cas particulier du reflet. - Miroir et réflexion dans le/ miroir maximum de/ ce passage de la 2 ^a à la 3 ^a dimension- (incidemment/ pourquoi les yeux "accommodent"/ ils dans un miroir ?)	Infra mince Reflexos/ da luz sobre diferentes superfícies / mais ou menos polidas Reflexo sem brilho que dão um/ efeito de reflexão- espelho em/profundidade- poderiam servir/ como ilustração óptica da ideia/ do infra mince como/ "condutor" da 2 ^a a 3 ^a dimensão Enquanto iridescência/ particular de reflexo. - Espelho e reflexão no / espelho máximo de / esta passagem da 2 ^a para a 3 ^a dimensão- (incidentalmente / por que os olhos se "acomodam" / em um espelho?)	1980
47	L'excès de pression sur um bouton électrique	O excesso de pressão sobre um botão elétrico;	1940
48	L'exhalaison de la fumée de tabac	A exalação da fumaça do cigarro	1940
49	La poussée des cheveux, des poils et des ongles	Crescimento dos cabelos, pelos, unhas	1940
50	La chute de l' urine et des excréments	O odor de urina e excrementos	1940
51	Les mouvements de peur, d'étonnement, d'ennui, de colère	Os movimentos de dor, arrependimento, melancolia, cólera (entre o sono e a vigília)	1940
52	Le rire	O riso	1940
53	La chute des larmes	A queda das lágrimas	1940
54	Les gestes démonstratifs des mains, des pieds, les tics	Os gestos demonstrativos das mãos, dos pés e dos tiques nervosos	1940
55	Les regards durs	Os olhares duros	1940
56	Les bras qui emtombent du corps	Os braços que tombam do corpo.	1940
57	L'étiement, le baillement, l'éternuement	As evoluções (do corpo, movimentos etéreos) A exclusão, o depósito, a ternura.	1940
58	Le crachement ordinaire et de sang	As perdas ordinárias, a perda de sangue	1940
59	Les vomissements	O vômito	1940
60	L'éjaculation	A ejaculação	1940
61	Les cheveux rébarbatifs, l'épi	O impulso dos cavalos, o crescimento dos cabelos e das unhas	1940
62	Le bruit de mouchage, le ronflement	O Confronto, o ronco	1940
63	L'évanouissement	Os desmaios	1940

64	Le siffilage, le chant	Os murmúrios e o cantarolar	1940
65	Les soupirs, etc.	Os suspiros	1940

As primeiras fontes para a nossa compreensão do termo *infra-mince* correspondem às *Notas* escritas pelo próprio autor, Marcel Duchamp. Publicadas em 1980, estas se constituem por conjunto de textos e apontamentos, realizados entre 1935 e 1945, e conservados por ele até sua morte em 1968. Neste único documento, deixou registrados 46 exemplos de fenômenos *infra-minces*, permeados por sintéticas e lacônicas apresentações.

Porém, Rodrigues (1994, p.7) nos afirma o surgimento e a repercussão da noção de *infra-mince* na obra do artista francês, muitas décadas anteriores à sua publicação.

A noção de *infra-mince* é uma constante na obra de Duchamp a partir de **Trois Stopppges-Étalon**, de 1913-14, embora só mais tarde viesse a nomeá-la em aforismo impresso em caracteres variados numa página do primeiro número da revista nova-iorquina **View**, consagrado ao próprio Duchamp e publicado em março de 1945.

A explicação da noção foi antecedida pela proposta de **Um Transformador destinado a utilizar as pequenas energias desperdiçadas**, em texto publicado por Breton. (Rodrigues, 1994).

O texto de André Breton tem o título original de “Antologie de l’humour noire” (Paris, Sagittaire, 1940, p.225). Nesse texto, anteriormente publicado por André Breton (Duchamp apud Breton (1940) in Rodrigues (199, p. 225)), foram reveladas mais dezenove operações onde se verifica a noção de *infra-mince*, além das 46 operações posteriormente publicadas em 1980. São eles:

- O excesso de pressão sobre um botão elétrico;
- O odor de urina e excrementos;
- Os movimentos de dor, arrependimento, melancolia, cólera (entre o sono e a vigília;
- O sorriso;
- A queda das lágrimas;

- Os gestos demonstrativos das mãos, dos pés e dos tiques nervosos;
- Os olhares duros;
- Os braços que tombam do corpo; A exclusão, o depósito, a ternura;
- As perdas ordinárias, a perda de sangue;
- O vômito;
- A ejaculação;
- O impulso dos cavalos, o crescimento dos cabelos e das unhas;
- As evoluções (do corpo, movimentos etéreos);
- Os desmaios;
- Os murmúrios e o cantarolar;
- Os suspiros;
- Cabelos/crescimento dos cabelos, pelos, unhas;
- O confronto;

Mas, porque Duchamp apenas exemplificou? Segundo Du Duve (1984) “Existe no pensamento de Duchamp uma afinidade profunda entre o *infra-mince* e o julgamento estético. Para Duchamp, o julgamento estético é uma enunciação suspensa.”

Se existe um estado de suspensão no seu enunciado, subentende-se a existência de uma contradição intrínseca nesse intervalo que constitui a suspensão. Assim sendo, “(...) a decisão estética é uma experiência que escapa a toda e qualquer apreensão conceitual, só se pode exemplificar. É a propósito do *infra-mince* que Duchamp se expressa” (DU DUVE, 1984).

Para compreender essas operações, necessitaremos abandonar a certeza, assim como em toda a obra de Duchamp, que atua justamente nos intervalos abertos de oposições entre palavras e imagens, matérias e pensamentos; lugares de pura abstração manifestada por intermédio da realidade natural (o visível).

Portanto, compreender parece não ser exatamente o termo cabível, pois as ações *infra-mince* atuam, justamente, no campo da percepção e imaginação, territórios sem limites, coabitados por todas as áreas do conhecimento humano.

Segundo Moure nas Notas de Duchamp (Duchamp,1998 p.11.),

O *infra-mince* é o lugar plástico dessa cointeligência abstrata que deve ser intervalo aberto. É nesse intervalo que habita a infinidade de limites. (...) esse intervalo é refratário a qualquer análise.

(...) O *infra-mince* é imenso em sua ínfima infinitude, transborda todas as realidades, acolhe a energia da poesia, conjura e assiste o aleatório, reúne e separa todas as dualidades. (Moure,1998.In:Notas.11 p.)

Essa infinitude, contraditóriamente ínfima, presente no intervalo das ações *infra-minces*, é também morada da sensibilidade no seu aspecto mais raro, sutil e misterioso. O termo, que carrega inerentemente a contradição, aponta para um intervalo “entre-deux”, conforme nos explica Franca:

(...) Podemos sentir o entre-deux como um ponto de conexão intra-partes. O entre-deux define uma dimensão, uma relação de fato ou uma situação, uma necessidade permanente de causa que se revela, ou uma existência temporal. Não poderíamos dizer (porque é pra sentir) qual seria a essência dessas Notas sobre o *infra mince*, dada a sua dimensão de segredo que transcende. (1999, p.2)

Assim, o território das operações *infra-minces* é um território cuja possibilidade de ser demarcado é inexistente porque é permeável à infinitude e repleto de flexibilizações. É assim que percebemos no somatório dos sessenta e cinco exemplos que foram garimpados no decorrer deste trabalho (46 exemplos das Notas somado aos 19 exemplos da publicação anterior de André Breton).

Esse conjunto de percepções sutis apresentados por Duchamp – através de frases, números, grafismos e referências - atua através da linguagem exalando ao mesmo tempo fortes apelos visuais e abrindo caminhos que, concomitantemente, apontam para situações de ordem corporal, situacional, dimensional, e suas oposições, incluindo entre elas momentos onde se sobressaem princípios de repetição, de necessidade, de semelhança e seus contrários, através de métodos geométricos não-lineares e ocultos.

Uma das pistas apontadas pelo artista francês acerca do *infra-mince* é dada pela nota nº 5, que diz: “*Infra-mince* é adjetivo, não um nome. Nunca fazer dele um substantivo” (Duchamp, 1998, p.21).

Trata-se de uma relevante pista, porque como substantivo, o termo forçosamente se empregaria para denominações; mas como adjetivo, pode se flexibilizar e oscilar entre qualidades opostas de um enunciado.

A esse respeito, Du Duve nos traz a seguinte reflexão: “O *infra-mince* não é um nome, e sim um intervalo entre dois nomes. (...) o julgamento estético não é uma consideração (nomeação) em si própria.” (DU DUVE, 1984)

Entendemos por esta reflexão que, uma vez tendo como julgamento estético o lugar de travessia entre uma consideração e outra, é nessa travessia que situa-se o *infra-mince*.

Ao mesmo tempo, desta travessia podem emanar decisões, mas decisões oscilantes, cujas recíprocas também podem ser verdadeiras, daí a natureza das ações *infra-minces*.

Visto que no *infra-mince* o determinante é o acaso, cada ponto de passagem (o interlocutor/narrador) equivale a outro ponto, pois cada um é a alegoria de si mesmo com o outro. Da mesma maneira, cada referente equivale a outro. Tudo pode se substituir a tudo e cada enunciado é tão verdadeiro quanto o seu contrário, com a condição de pertencer a falas diferentes, a jogos de linguagem diferentes. A analogia *infra-mince* resume, portanto, a associação entre signos, cuja semelhança deriva de forças simpáticas convergentes, as mesmas relações mágicas. (Menon Jr., 2010, p.37).

Entre os exemplos dados por Duchamp, observamos as operações *infra-minces* em alguns aspectos relacionados ao corpo humano, como os que selecionamos a seguir:

“Calças de veludo – seu zunido agudo (no andar) pelo roçar das duas pernas é uma separação infra-mince indicada pelo som (1989, nota 9); Quando o fumo do cigarro cheira também à boca que o exala, os dois cheiros se casam por inframine – infra-mince olfativo (nota 11); É infra-mince o calor do assento que se acaba de deixar; (1989, nota 4); O intercâmbio entre o que se oferece ao olhar, toda a ação para oferecer aos olhos (em todos os campos) e o olhar glacial do público (que percebe e esquece imediatamente). Esta troca tem o valor de uma separação infra-mince (querendo dizer, quanto mais admirada e olhada é uma coisa, menor será a possibilidade de existência de separação infra-mince (nota 10) (Duchamp, 1998. p. 21-27); As carícias são infra-minces (nota 28).”

Táteis, visuais, auditivos e olfativos estes exemplos apontam, respectivamente para alguns canais receptores do corpo humano.

Mas as operações *infra-minces* apesar de refletirem, em alguns exemplos, os sentidos do corpo, essas mesmas operações (corporais) não se limitam apenas a uma sensorialidade, uma vez que são acessadas pela imaginação, deixando de lado apelos puramente retinianos, pois à medida que aludem ao insignificante presente no cotidiano - assim como os *ready mades*, são operações que exigem um especial aguçamento da percepção - justamente pela natural oposição do olhar ao objeto que não clama pela sua atenção, ou seja, ao que é desinteressante por não ser visualmente apelativo.

De fato, constatamos já nessa ação uma situação matemática e geométrica: o que é retinicamente apelativo é inversamente proporcional ao que é mais elevado em termos de sensibilidade, e o seu contrário, ou seja, o que não é retinicamente

apelativo é inversamente proporcional ao que exige pouca sensibilidade em relação à percepção. Eis a exposição de um aspecto paradoxal também presente no conjunto da obra duchampiana – sua busca pelo insignificante – frequentemente comentada por diversos estudiosos da sua obra, como também aspecto constantemente presente em obras de artistas contemporâneos.

Indo além do plano sensorial, é possível ainda localizá-las no campo da ciência e da filosofia, envolvendo aspectos da percepção, da linguagem, e da imaginação, como nos exemplos que se seguem:

“O possível é um infra-mince – a possibilidade de vários tubos de tinta chegarem a ser um Seurat - é “a explicação concreta do possível como infra-mince” - a passagem do possível ao chegar a ser (1989, nota 1). É infra-mince a diferença (bidimensional) entre dois objetos feitos em série, saídos do mesmo molde (1989, nota 18); A fabricação em série – aproximação prática da semelhança posto que ao mesmo tempo um mesmo objeto não é ele mesmo – é infra-mince (nota 7); O espelho e as coisas nele refletidas, essa passagem da segunda à terceira dimensão é infra-mince (nota 46).”

Cientes da necessidade de abandonarmos quaisquer espécies de afirmações categóricas, uma vez que nosso maior interesse recai no vasto território da imaginação poética, nossa investigação acerca do *infra-mince* procura se concentrar no que o termo tem de mais essencial e peculiar: a extrema sutileza – aspecto marcante em obras cujas leituras exigem uma perspicaz sensibilidade - noção que se faz presente em todos os campos onde emanam as operações *infra-minces*.

Ao dizer que “(...) os odores são mais infra-leves que as cores” (Duchamp 1998, p. 37) cria uma vasta escala de sutilezas entre os *infra-minces*. Mas, ao se aproximar da materialidade, atingem maior delicadeza através da transparência: “Os infra-minces são diáfanos e algumas vezes transparentes” (Duchamp, 1998 p. 35-37). Ao comentar as Notas de Duchamp, Glória Moure (Duchamp, 1998, p.21) utiliza dois sentidos na tradução do termo *infra-mince*, nomeando de *infraleve* para as operações mais sutis, e *infradelgado* para as operações que envolvem uma maior materialidade.

Assim, em mais outros exemplos, Duchamp revela aspectos de grande acuidade nas suas observações, ao dizer que são *infra-minces*:

“Portas do metrô: as pessoas que passam no último momento (nota 9); O olho fixo é fenômeno infra-mince (nota 5); Os projetores de sombra – sociedade anônima dos projetores de sombras, representados por todas as fontes de luz (sol, lua, estrelas, velas, fogo...) - trabalham com infra-mince (nota 3); O ruído de detonação de um fuzil

muito próximo – distância máxima de três a quatro metros (tiros de feira) – e a aparição da bala no branco, é uma separação infra-mince (nota 12)”.

Observamos que a dualidade, existente na operação *infra-mince*, e presente em toda obra duchampiana, se funde e, ao mesmo tempo se afasta, por meio de um frágil intervalo de transição abissal, local de silêncios e mistérios, quase sempre imperceptível, e de impossível desvelamento. Isso explica o motivo pelo qual se torna dificultoso para nós acompanhar a sensibilidade de Duchamp, especialmente em certos apontamentos, ora afirmativos, ora questionadores ou ainda combinados com uma boa dose de ironia.

Duchamp opera, em suas Notas, uma sutil dosagem entre aspectos lúdicos e hipersensíveis – ora sensitivos – e aspectos rigorosamente proporcionais e referenciais ao *infra-mince*. É sem dúvida seu *caráter especulativo e irônico que lhes proporcionam uma tonalidade ao mesmo tempo estética e científica* (Franca, 2009, p.1).

Aqui, selecionamos alguns exemplos cujo conteúdo nos parecem obscuros:

“É infra-mince, um queijo Gruyère empastado para dentaduras (nota 26); É infra-mince uma pintura em pastel com caspa, caída do cabelo, sobre um papel umedecido com cola (nota 20); A alegoria (em geral) é uma aplicação do infra-mince (nota 6); Um retalho de tecido furtacor, comprado em Grenoble - seda oscilante – suporte infra-mince visível em oposição ao tecido que, ao roçar contra o mesmo tecido, resulta num infra-mince auditivo (nota 11); Ao se tentar colocar uma flor de uma superfície plana à outra superfície plana, se passa por momentos infra-mince (nota 45); Ao vestir a calça, a perna trabalha como a mão do escultor e produz um molde (em vez de um modelado), e um molde de tecido que se expressa através de dobras – adaptar a isto o infra-mince furta-cor (nota 44)”.

Esta nota supracitada (número 44), mais se aproxima de uma experimentação, assim como em outros momentos em que Duchamp afirma essa condição (notas 30 e 31), ao tentar exemplificar sobre os procedimentos viáveis para provocar o isolamento de uma operação *infra-mince*.

São operações muitas vezes herméticas; incomunicáveis para o leitor, mesmo os mais atentos. Eis a razão pela qual excluímos da tabela as notas de número 30 e 31, por se constituírem de operações que mais se assemelham a uma misteriosa teia labiríntica repleta de frases sem linearidade, além de ilustrações abstratas, palavras, desenhos, grafismos e cálculos numéricos que mais parecem ter sido executadas unicamente para a leitura e compreensão do próprio artista em seu devaneio de criação. Essa visível complexidade dos seus apontamentos relacionados com o

ilhamento do *infra-mince* nos revela mais um dado: quanto à elevada importância desse termo no conjunto da sua obra, devido às operações tão detalhadas e ordenadas geometricamente, no sentido linguístico.

Como por exemplo, o indecifrável esquema de Duchamp utilizado para realizar o isolamento de um *infra mince*: 1ª op. **A** (esquema 1,2,3,4, = 5,6,7,8) / sobram 4 (9,10,11,12) / entre os quais / a mais pesada ou a mais leve / **B** (esquema: 1,2,3,4 menor que 5,6,7,8) / **C** (esquema: 1,2,3,4 maior que 5,6,7,8) / caso simétrico / de **B** que se tratará identicamente / 2ª op. / substituir 5,6,7 por 9,19, 11 / e substituir 1 2 3 por 5 6 7 etc. / ver desenvolvimento no caso de **B** / simétrico (Duchamp, 1998). Na figura 17 observamos um esquema para ilhamento de um *infra-mince*:

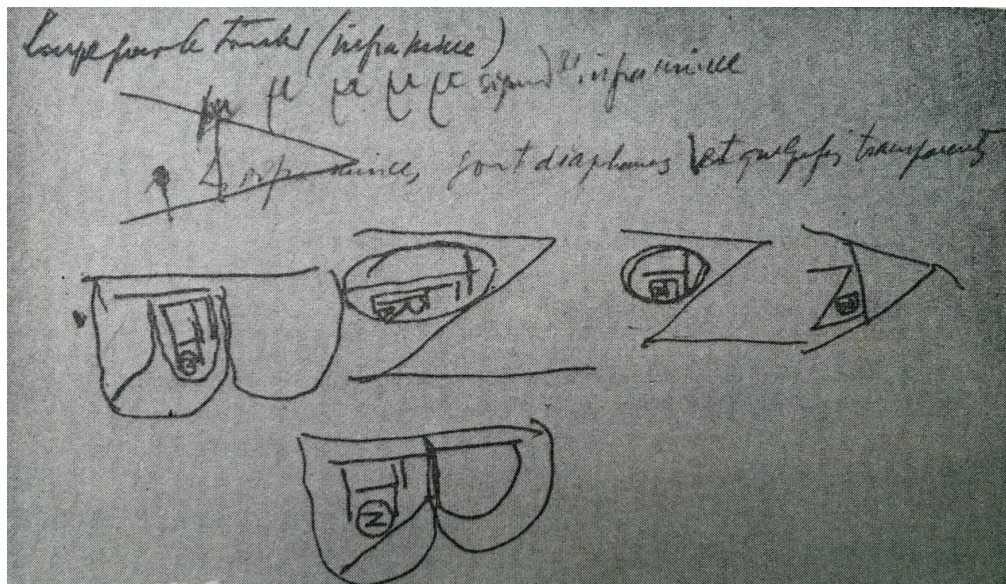


Figura 19 - Apontamento de Duchamp referente à nota nº 32, e ao *infra mince* nº 32: lupa para o tato com quatro mícrons separando o *infra mince* (Foto: fonte própria).

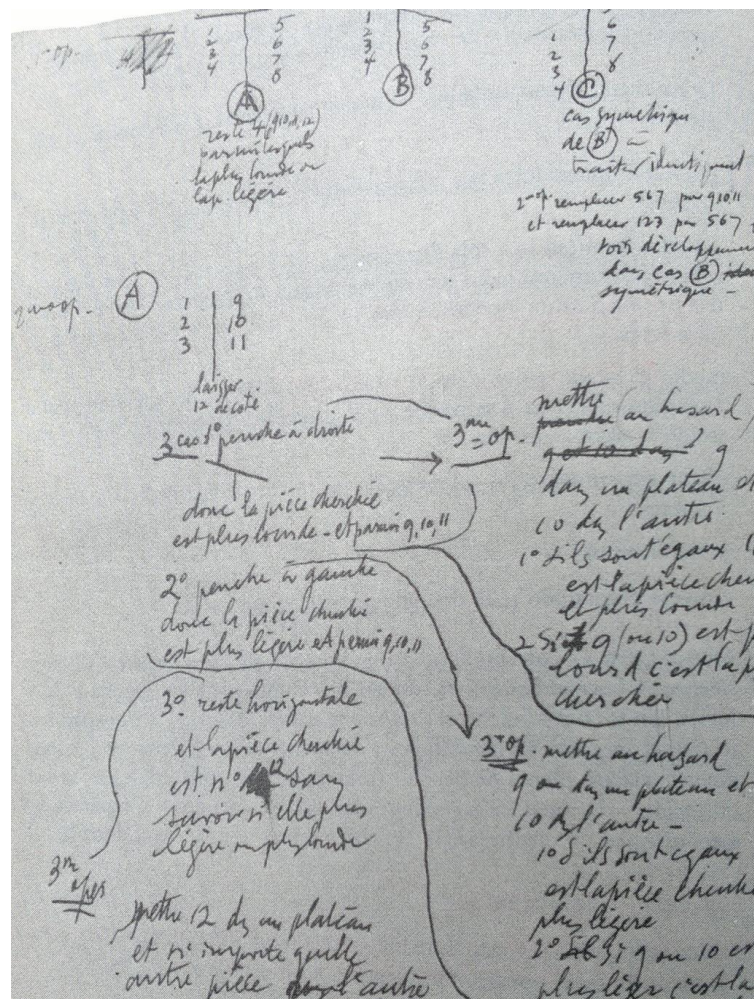


Figura 20 - Apontamento de Duchamp referente à nota nº 30, e ao infra mince nº 32: Procedimento para o Ilhamento de um infra mince (Foto: fonte própria).

Moure afirma que “Duchamp atuava no intervalo, na dúvida, que se aproxima da noção de inframince. (...) Esse intervalo não possui espaço nem tempo. É silencioso” (Moure, *In Notas de Duchamp*, 1998 p.11 /12).

O que nos intriga em relação ao procedimento de isolamento do *infra- mince*, adotado por Duchamp é a seguinte questão: se o *infra- mince* é intervalo e dúvida e justamente essa dúvida é composta de antagonismos, como isolar essa composição dual? Seria um isolamento do próprio silêncio absoluto? Ou uma abstração pura? Certamente ambas, o que parece nos conduzir a um mundo paralelo e caótico.

Pelo fato de conservarem um estreito laço com a imaginação, Cardoso (2004), vincula os *infra-minces* à quarta dimensão (campo da física), ao constatar que:

A quarta dimensão seria um estágio mais complexo que o mundo tridimensional, mas que, vedando-se-nos a uma experiência física directa, só poderia ser abarcado por dedução ou por imaginação. Em notas posteriores

(entre 1935 e 1945), ainda relacionadas com a quarta dimensão, Duchamp refere o *inframince* (noção criada pelo próprio e fulcral na sua obra, que só raramente comentou) como realidade ligada às pequenas nuances surgidas entre as coisas. (Cardoso, 2004, p.1).

No depoimento acima, o autor não duvida da vinculação dos *infra- minces* com a quarta dimensão. E, pelo viés da física nos esclarece o que vem a ser a quarta dimensão no campo da física através da seguinte explicação:

(...) partindo de uma figura com um dado número de dimensões, n , poder-se-ia chegar, por uma progressão elementar e ordenada, a uma figura de $n + 1$ dimensões. Um segmento de reta, definido por dois pontos, é uma figura unidimensional. Se lhe imprimirmos um movimento de rotação centrado num desses pontos, a reta define um plano, uma figura bidimensional. Todo plano rodado sobre uma das suas bordas, determina um espaço volumétrico, uma figura tridimensional. Pelo mesmo processo lógico, um corpo tridimensional rodado sobre um dos seus planos-limite geraria um continuum quadridimensional. (Cardoso, 2004, p.1).

E afastando-se da noção de tempo, visitada anteriormente por diversos pensadores, notadamente Alfred Jarry, Henri Bergson, e Albert Einstein, segundo Cardoso (2004), a possibilidade de existência de uma realidade quadridimensinal, é refletida por este autor através do seguinte questionamento, “(...) se a imagem bidimensional pode reproduzir a imagem do mundo das três dimensões, não serão os corpos tridimensionais representações de um mundo de quatro dimensões?” (Cardoso, 2004, p.1).

Ao desviar a quarta dimensão da noção de tempo, o autor sugere aplicar as noções duchampianas nas questões relacionadas com o espaço e com a representação, afirmando o intervalo infinitesimal do *infra- mince* como espaço. Mas, o desvio da noção de tempo não implica também no abandono da lógica científica para se adentrar no viés de outros campos, como o da filosofia, por exemplo? De acordo com o que é levantado pelo autor, percebemos essa sutil mudança de paradigma.

Partindo do exemplo da Nota nº 11 (1980, p.23), relacionada ao fumo do cigarro que mescla o seu odor à boca que o exala, Cardoso (2004) vincula essa imagem a uma representação proveniente de um outro estado de coisas, onde a aparência de todo o objeto seria a soma dos fenômenos de evidência sensorial que permitem a cada um ter uma percepção comum desse objeto, num mundo tridimensional.

A aparição dos objetos, pelo contrário, seria a sua analogia pictórica. Na terminologia duchampiana, uma aparição é uma representação (n - 1) dimensional de uma configuração n dimensional. (Cardoso, 2004, p.1).

Esse outro estado de coisas, por um lado se encontra distante, e por outro afirma uma certa presença, como se pertencessem a um outro mundo, ao relacionar “(...) o fumo do cigarro como imagem do devir, da transparência e do esquecimento” (idem: Cardoso, 2004, p.1), equivalendo a um relação de subtração (n -1), ou seja, a imagem da fumaça do cigarro sendo a imagem tridimensional, que podemos observar a olho nu. Por sua vez, a transparência, o devir, e o esquecimento como aspectos dessa outra realidade, quadridimensional e caótica, que se acerca do que observamos no mundo tridimensional, como se fossem aparições que nos chegam através da nossa percepção e imaginação.

Uma questão fundamental para entendermos Duchamp parece ficar clara: A diferença entre aparência e aparição. Enquanto que a primeira se dá através da soma de uma dimensão mais uma certa ação, que resultará na dimensão seguinte, a segunda acontece pela subtração de uma dimensão n, subtraindo dela uma certa ação, que resultará na dimensão anterior. Logo, matematicamente falando, pensamos que isso resultaria na seguinte equação: **linha** (unidimensional) + Ação = **plano** (bidimensional). Plano + ação = **forma** (tridimensional), resumindo-se a uma simples equação (n + 1), portanto é daí que depende a aparência das coisas (a tridimensão).

Sendo assim, na nossa compreensão, a aparição se dará pela equação inversa: **quarta dimensão** – ação = **Forma** (tridimensional). **FORMA** (tridimensional) – ação = **PLANO**. **PLANO** – ação = **LINHA**. São equações inversas que correspondem a relações inversas.

Essas inversões cabem dentro do espaço entre-dois (*infra- mince*), que lida justamente com passagem entre antagonismos, relação também fundamental em Duchamp (dentro da sua concepção de quadridimensionalidade), e presente em toda sua obra.

É sabido que, por volta da primeira década do século XX, a evolução no campo da ciência (Einstein e a Teoria da Relatividade) e da psicologia (Freud e o inconsciente), além de outros acontecimentos importantes, estava na ordem do dia. É possível que Duchamp tenha bebido nessas fontes.

Uma vez analisado sob o ponto de vista científico-filosófico ,o mesmo exemplo da nota nº 11 é abordado por um olhar proveniente de um outro contexto, onde termos tais como sensualidade, carícia e intensidade se direcionam para a dimensão do corpo (humano) em sua forma material.

O casamento do odor da boca com o odor da fumaça é uma situação entre-dois *infra-mince* – assim como algo da ordem do beijo ou da intensidade de uma carícia. Todos sabemos da dimensão tátil, *cachée*, erótica da obra de Duchamp. (Franca, 1999, p.20).

Localizado ainda como *infra-mince* olfativo, esta operação abre espaço para possíveis reflexões com outros inúmeros termos.

Num único exemplo, que demos na nota número 11, foi possível extrair diversas palavras: o corpóreo e o incorpóreo, representação, transparência, plano, forma, linha, equações, progressões, inversões, o espaço e suas possíveis dimensões, carícias, devir, esquecimento... estados palpáveis e impalpáveis que, localizados em campos distintos, permite-nos ilustrar a permeabilidade dos procedimentos *infra-minces* através das reflexões de dois pensadores de áreas distintas.

Esse é o território dos *infra-minces*: diminuto espaço que separa e une, concomitantemente, afirmando e negando. Ao mesmo tempo cheio e vazio, quase perceptível, e misterioso porque indecifrável, portanto aberto às investigações consonantes e dissonantes, e variáveis a depender dos respectivos campos de interesses. Não por acaso, o termo se aplica ao conjunto da obra do seu autor, porque sua obra está intimamente relacionada ao julgamento estético, assim como as operações *infra-mince* estão situadas nessa posição, como afirma Du Dube (1984), “Existe no pensamento de Duchamp, assim como no seu vocabulário, uma afinidade profunda entre o *infra-mince* e o julgamento estético”.

Um dos melhores exemplos dessa afinidade é a obra *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O Grande Vidro*, onde se destaca sua intencional experimentação com a quarta dimensão por intermédio de uma frágil travessia.

A noiva ou a passagem da virgem à noiva (metáfora que Duchamp aprofundava desde as duas versões de *Vièrge*, *La mariée* e *Le passage de la vièrge a la mariée*, todos trabalhos de 1912) não é senão um agudizar da virgindade, o cume de uma condição prestes a alterar-se (com a passagem de noiva a casada). Duchamp centra-se, sobretudo, na alteração do seu estatuto social, no modo como muda o nosso olhar sobre ela, a representação que dela produzimos. Essa passagem, como todo o *infra-mince*, é infinitamente frágil. (Cardoso, 2004, p.1).

Compreendemos a vastidão do micro espaço *infra-mince* e com isso a possibilidade de relacionamento do termo com outros territórios que necessariamente não caibam nas experiências específicas de Duchamp.

Quanto aos Microplanos, cremos na existência de pontos de encontro entre estas obras e as operações *infra-minces*, pontos a serem investigados mais adiante.

VI. Capítulo 4

Desvendando o conceito de *infra-mince*.

***Infra-mince* e as pequenas percepções: José Gil e a metafenomenologia.**

O aspecto que diz respeito à vastidão do intervalo existente nas operações *infra-minces*, nos conduziu à escolha de um caminho mais instigante e seguro para dar continuidade ao aprofundamento da nossa pesquisa. Estamos nos referindo ao viés da filosofia. É por esse caminho que segue este subcapítulo, que se debruça, enfaticamente sobre a visão do filósofo português José Gil, pelo viés da fenomenologia, ou mais especificamente, pela metafenomenologia.

É a partir dos fundamentos da fenomenologia, que o filósofo português José Gil aborda questões centrais e inerentes à arte contemporânea, entre elas o da natureza da percepção, se concentrando mais especificamente, nas pequenas percepções ou pequenas impressões como sensações ínfimas, imperceptíveis.

E para refletir sobre as percepções ínfimas, esse filósofo contemporâneo abandonou a noção de fenomenologia clássica. Segundo Marcondes (2004),

O termo fenomenologia foi inicialmente utilizado pelo filósofo e matemático alemão do séc. XVIII Johan Lambert para caracterizar “as ciências das aparências”, e empregado posteriormente por Hegel em sua “ciência da experiência da consciência”, sendo esta a tradição em que Edmund Husserl (1859-1938) se inspirou para inaugurar a fenomenologia como movimento filosófico que constituiu uma das principais correntes do pensamento do século XX. A fenomenologia de Husserl, como método que pretende explicitar as estruturas implícitas da experiência humana, do real, revelando o sentido dessa experiência através de uma análise da consciência em sua relação com o real, influenciou importantes filósofos, como Martin Heidegger, Karl Jasper, Alfred Schutz, Max Scheler e Merleau-Ponty. (Marcondes, 2004, p. 258).

Ao repensar a fenomenologia no que diz respeito aos fenômenos de fronteira, o filósofo português assim nos diz que:

A extraordinária bateria de novos conceitos, forjados sempre num plano de movimento que Deleuze e Guattari trouxeram à filosofia, obrigam ao repensar da fenomenologia. E não se trata já de fenomenologia, mas de metafenomenologia: o estudo do vastíssimo campo de fenômenos de fronteira

e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível. (Gil, 2005, p. 18).

Nosso primeiro despertar para o campo da fenomenologia se deu a partir da leitura de Bachelard, o Bachelard “noturno”, voltado aos problemas da imaginação, especialmente àqueles que envolvem a busca de uma determinação fenomenológica das imagens poéticas, imagens que afloram na consciência do sujeito, imagens de origem, concentradas no presente, por isso sem antecedentes psicológicos, que apenas surgem na consciência pela própria riqueza das possibilidades de suas múltiplas variações. Para José Américo Mota Pessanha (Pessanha, 2006), coexistem dois lados em Bachelard: o lado “diurno” e o lado “noturno”. O Bachelard diurno é voltado para a clarificação dos conceitos científicos, através da epistemologia. Quanto ao Bachelard “noturno” ele nos diz que “(...) O Bachelard “noturno”, é dedicado à exploração dos universos do devaneio e da arte, que apresenta os resultados, no campo do imaginário, do corpo a corpo do “corpo operante” com a corporeidade do mundo” (Pessanha, 2006, p.154). Uma vez atreladas à imaginação essas imagens são essencialmente abertas ao futuro, em permanente devir.

Ao dizer que “Os poetas e os pintores são fenomenólogos natos”, Bachelard (2009, p.154), aborda o devaneio poético nas artes plásticas e na linguagem (escrita) da poesia, ambas situadas no território do olhar (do sujeito) sobre as coisas do mundo.

A abordagem bachelardiana, até certo ponto nos serviu para tomarmos consciência da fenomenologia como um ramo da filosofia que se debruça sobre o fenômeno de limiar. Nesse sentido, o *infra-mince* pode ser encarado, e por isso problematizado, como sendo o próprio limiar, porque lhe escapa a materialidade integral, mesmo estando parcialmente vinculado a ela, no sentido de que essa mesma materialidade parte da imagem proveniente não só da matéria, mas do aspecto linguístico vinculado ao aspecto material, através da imaginação.

Gil (2005), concentrou-se justamente neste aspecto, e por esta razão denominou de metafenomenologia, o debruçar-se sobre a imaterialidade visível do fenômeno de limiar, no caso específico das pequenas percepções.

Ao associar a percepção artística com as pequenas percepções, o filósofo fala sobre os objetivos da sua *metafenomenologia*:

(...)o objetivo maior é a abertura e a exploração de um domínio afim ao da percepção artística: o das pequenas impressões, sensações ínfimas, imperceptíveis, que acompanham necessariamente a apreensão de uma forma pictural ou musical. O estudo desse campo revelou imediatamente outros fenômenos (de tipo consideravelmente diferente aos que os conceitos pontianos descreviam), transformando a perspectiva fenomenológica clássica da “experiência estética” ou da “percepção da obra de arte”. Na verdade, a observação do campo das pequenas percepções ampliava os acontecimentos de maneira surpreendente: convertendo as micro em macropерcepções como uma lente, a percepção do objeto modificava-se ao ponto de exigir uma descrição diferente. (GIL, 2005, p.11).

E mais adiante ele afirma, confirmando o que Bachelard outrora afirmou, “O pintor, o músico, o escultor trabalham constantemente com as pequenas percepções” (idem; p.11).

Ambos parecem concordar nesse mesmo ponto de vista, na medida em que Bachelard afirma o artista como fenomenólogo; e José Gil afirma-o como utilizador de pequenas percepções. Uma vez que as pequenas percepções situam-se como o foco de atenção deste atual filósofo, verificamos a concordância das suas respectivas visões, embora distanciadas, por questões específicas aos seus respectivos olhares no contexto da época em que viveram. Nesse sentido (do tempo histórico), o território das artes plásticas sofreu transformações brutais, notadamente a partir de Duchamp.

Como conciliar a impulsão, oriunda das últimas vanguardas, no sentido de um fim da estética, e que parece instalar-se num certo setor da arte contemporânea, com a necessidade de inventar um discurso teórico, ainda que fragmentário que legitime as práticas artísticas atuais? Necessidade que se verifica aqui e ali, que se manifesta e se desenvolve às vezes simplesmente numa exposição de pintura. Esta impossível conciliação (quer dizer, articulação) entre duas tendências contraditórias que coexistem pacificamente, é mais um aspecto da indeterminação sem fim que herdamos de Duchamp.

Era preciso, pois, examinar este legado. Mas abordando-o de maneira diferente: nem historicamente ou ideologicamente (como o faz Thierry Du Duve, por exemplo), nem do ponto de vista da sociologia da arte, da semiologia, ou da psicanálise (de que se socorrem muitas das interpretações de Duchamp.) (GIL, 2005, p.10).

Visando uma atualização, dada a importância do papel de Duchamp para a arte contemporânea, José Gil dedica boa parte da sua abordagem metafenomenológica ao artista francês, responsável pela invenção do termo *infra-mince*, justamente criado para se referir aos fenômenos ínfimos já existentes.

Seriam as pequenas percepções, de que nos fala José Gil, o termo equivalente ao termo *infra-mince*?

Para o filósofo em questão, as pequenas percepções são estados psíquicos “crepusculares”, fenômenos de fronteira, percepções infinitesimais, (quase) imperceptíveis, que tanto podem estar presentes nas experiências humanas mais triviais, como nas ciências humanas mais sofisticadas. São experiências que exigem uma aguda sensibilidade para serem sentidas e percebidas.

Esses ínfimos contatos são geradores de forças invisíveis e não-conscientes, que se diferenciam no campo da psicanálise. Por se tratarem de fenômenos de limiar, as pequenas percepções se caracterizam como estados psíquicos “crepusculares”, ou de “simbiose” ou de indefinição de campo. José Gil exemplifica essa diferenciação ao dizer que:

O “inconsciente” a que se refere a psicanálise não é o mesmo que se refere aos rituais de transe e cura estudados pela etnologia. (...) Não há uma idêntica definição de “imagem” que se aplique à imagem do sonho e do fantasma, à dos cultos, à da criação artística, ou à de uma estampa na sua função cognitiva. (...) Muitas outras são as noções que atravessam erráticamente as ciências humanas, fazendo sentir a exigência de um rigor que não existe ainda, e que aparece como uma condição indispensável à interdisciplinaridade: corpo, força, identificação, osmose, caos, etc. (Idem, 2005, p.12).

A introdução da noção de “força” e de “inconsciente” modifica radicalmente o campo operatório da fenomenologia (Ibdem, p.16). Nesse sentido o autor acredita na metafenomenologia abrindo caminho para novas abordagens neste campo. Além do que, para se manifestarem, as pequenas percepções dependem de uma certa escala, tanto por parte do objeto quanto por parte do sujeito, no tocante ao aprimoramento dos cinco sentidos do seu corpo: visão, tato, audição, paladar e olfato.

Por aprimoramento, nos referimos ao poder relativo dos nossos sentidos. Qual seria o poder absoluto de cada um desses canais receptores? Algumas pessoas, por exemplo, ouvem ou vêem melhor que outras, não apenas no aspecto fisiológico. Existiria uma escala absoluta para essa medição?

Por outro lado, em se tratando do objeto experienciado, qual seria sua escala relativa ao grau de sensibilidade auditiva, visual, etc, de quem o experiencia? Falar de grau quantitativo, portanto, não solucionaria o problema, uma vez que, a ampliação da escala das pequenas percepções, na intenção de intensificar a experiência da apreensão consciente, não necessariamente resultaria nessa intensificação, sendo

possível até que acontecesse a experiência contrária: um enbrutecimento desta mesma experiência, conforme nos indica o *infra-mince* nº10 (que se refere ao grau de sensibilidade do sujeito, pois quanto mais uma coisa chama a atenção do olhar, menos sensibilidade exige do observador, expresso nas Notas de Duchamp).

Essa relatividade presente nesses dois campos (do sujeito e do objeto), foi uma das preocupações do filósofo na construção do seu pensamento, na medida em que lida com o invisível presente nesses fenômenos crepusculares constituintes das pequenas percepções.

Assim, as pequenas percepções são feixes de forças invisíveis, metafenômenos, como nos explica Gil (2005): “(...) cremos que a articulação da noção de “pequenas percepções” e de “força” (nomeadamente na noção de forma de uma força) permite liberar o campo específico do invisível” (ibidem, p.17).

O invisível de que nos fala José Gil se distancia da noção de invisível de outros pensadores contemporâneos. Assim podemos constatar a partir das suas próprias palavras:

(...) Mas, trata-se então de um outro invisível, muito diferente daquele que Merleau-Ponty pretendia explorar: não já a “perceber” ou a “imperceber” (Merleau-Ponty: o invisível é a “impercepção da percepção”), mas saindo das categorias clássicas da representação (e do seu contrário, o irrepresentável), a “experimental” de maneira “inconsciente”. Este “experimental” engloba um “experenciar” e uma experenciação para além da consciência: é este o campo da “metafenomenologia” (Gil, ibidem, p.17).

(...) um tipo de experiência que se caracteriza, precisamente, pela dissolução da percepção. (Idem, 2005, p.17).

(...) Metafenômenos se definem como feixe de forças. (ibidem, p.19).

Situadas no campo das pequenas percepções, nesse feixe de forças invisíveis encontram-se as imagens-nuas. Essas imagens, despidas da tradução verbal, e por isso de significado não-acessível, compõem as pequenas percepções que povoam o nosso mundo trivial, passando despercebidas em meio ao excesso de macropерcepções às quais estamos submergidos e anestesiados. Estas pequenas percepções são responsáveis pelo transporte de “significações mudas e informações muito mais ricas do que as mensagens verbais” (ibidem. p.15).

Nossa busca pelo entendimento das pequenas percepções, no caminho para um estudo das operações *infra-minces* até o presente momento, nos trouxe constatações que muito nos auxiliarão em nossa tentativa de expansão dessas operações pelo viés da metafenomenologia, uma vez que verificamos pontos de convergência entre os dois termos (*pequenas percepções* e *infra-minces*): Ambos são fenômenos crepusculares e de fronteira, são intervalos infinitesimais, imperceptíveis, incomensuráveis, e que exigem uma aguda sensibilidade para serem percebidos ou sentidos. O entendimento da noção de força vinculada à noção de imagem-nua, portanto constitui uma nova etapa da nossa investigação.

Segundo o autor, as imagens-nuas acompanham invisivelmente as pequenas percepções. Por sua vez, as pequenas percepções possuem um certo elo com o visível; um elo frágil, devido à sua imperceptibilidade. É a partir deste elo que as imagens-nuas atuam,

O recorte da massa amorfa de sentido faz portanto aparecer um conteúdo linguístico, e um conteúdo não-linguístico em potência de verbalização, mas ainda não significado pela linguagem; e também um laço que os deve unir preservando ao mesmo tempo a autonomia do conteúdo linguístico. Este laço é garantido pelas pequenas percepções.

Com efeito, sendo estas invisíveis, não se “vê” a sua ação mediadora entre as duas esferas, verbal e não-verbal; e, quando a linguagem finalmente as nomeia, é para descobrir, retrospectivamente imagens-nuas ou linguagens não-verbais que se erguem no horizonte, por detrás delas, como se elas aí estivessem para as assinalar a linguagem (uma expressão do rosto que “não se notara”, um som que se “ouvira sem se dar por isso”). (Ibidem, p.98).

Mas uma questão se torna intrigante para nós: Onde se localizam as imagens-nuas?

Para um melhor entendimento, o filósofo português classifica as pequenas percepções em duas categorias:

1 – As pequenas percepções ínfimas (demasiadamente fracas para serem percebidas).
2 – As pequenas percepções que envolvem o infinito (nos vinculando ao resto do universo). É sobre esta categoria que se debruça José Gil, subdividindo-a em duas espécies:

2.1 – As que afetam nossos sentidos, ainda que não sejam puramente sensíveis.

2.2 - As que não se traduzem como estímulo, mas sim como um *écart*. Para Georges Didi-Huberman (Hurbeman, 1997, p.167, apud Franca, 1999, p.4), *ecárt* pode ser identificado como a “distância, intervalo ou diferença entre as coisas ou as pessoas”. Essas pequenas percepções atraem para si um conjunto de imagens-nuas, despojadas

de sentido e de conceitos. “A imagem-nua não pertence a um mundo pré-verbal, mas faz parte do mundo da linguagem. Resulta de operações que consistem em cortar o laço que a une às palavras” (GIL, 2005, p.95).

Seriam as imagens-nuas (localizadas no intervalo aberto pelas pequenas percepções) pertencentes a uma quarta dimensão, assim como a quarta dimensão é explorada por Duchamp?

Ao se debruçar sobre a obra de Duchamp, José Gil nos traz novas pistas fazendo-se o seguinte questionamento: *O que é então o invisível em Duchamp?* (ibidem, p. 80). E logo adiante conclui: *O virtual da 4ª dimensão* (ibidem, p.80).

Verificaremos em seguida a natureza virtual das pequenas percepções pela análise de outro depoimento de José Gil, no campo da semiótica:

Talvez deveríamos classificar as pequenas percepções nas modalidades “degeneradas”. (...) A impossibilidade de realizar plenamente a função semiótica de uma ou outra classe de signos resultaria antes da situação das pequenas percepções, precisamente no limiar de tal função, numa zona pré-semiótica de indeterminação onde as formas hesitam ainda entre os signos e a presença. Zona pós-verbal, contudo, o que explica que o pré-semiótico seja, na realidade um pós-semiótico. (...) Tudo isto documenta a natureza semiótica virtual, não atualizada, mas sempre disponível, das pequenas percepções. (...) A ambiguidade do estatuto semiótico das pequenas percepções tem efeito decisivo sobre as imagens-nuas (idem, p. 110, 111).

Ao verificarmos a natureza virtual das imagens-nuas vinculadas às pequenas percepções, lançaremos mão do olhar de Gil sobre o *Grande Vidro ou A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo, como o exemplo maior entre as experiências de Duchamp com a quarta dimensão onde o artista desenvolve códigos muito particulares no desejo de afastar-se da aura romântica e simbolista, por desacreditá-la quanto ao poder expansão do olhar, uma vez que contribui para o esgotamento rápido da visualidade, pelo seu poder de velar a imagem no que ela tem de mais rico em termos da nossa experiência em percebê-la.*

A substituição dessa aura (aspecto constantemente presente no conjunto da sua obra), portanto se revela através de dois aspectos segundo Gil (idem, p. 67) “(...) da aparência (realidade) no seu molde (aparição); e do molde na aparência”. Essa dupla transformação que se dá através de um processo de inversão. Duchamp constantemente lidou com oposições, conforme nosso entendimento.

Resumidamente, o processo de Duchamp, segundo o filósofo se daria em três etapas:

1. Escolha de palavras (abstratas) ou expressões de formação de tipo “rousselian” (2); 2. Escolha de formas abstratas filmadas (negativos); 3. Por impregnação (aposição), a significação dos signos-filmes torna-se a das palavras (com modificações). A relação coisa-sentido é invertida: são abstrações de coisas (partes abstratas e microscópicas de coisas) que se tornam signos para as significações das palavras (ibidem, p.76).

Comparando o processo de Duchamp aos traços essenciais presentes nos metafenômenos, o autor explica:

Tres traços essenciais caracterizam o metafenômeno: a) É um feixe de forças; b) Cria um plano infinito de movimento em que vários tipos de forças se encontram e se conectam; surgem neste plano múltiplos devir-outro, seguindo fluxos diversos, consoante a qualidade, a intensidade, a direção; c) Envolvendo imediatamente o inconsciente, a sua “percepção” não admite *Abschattungen*, mas oferece uma totalidade invisível (apreendida numa forma de forças). (Ibidem. p. 302).

SCHÖPKE, Regina. **Dicionário Filosófico: conceitos fundamentais**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

O “devir-outro” é o desligamento da percepção trivial ou natural do objeto, segundo José Gil (ibidem, p.276).

Ao dizer que “(...) Tudo é movimento no Verre” (ibidem, p.67), José Gil verifica a intenção de fixação da mobilidade que as imagens desta obra sugerem, a partir de “inscrições” traduzidas como imagens-frases que o autor inscreve nos *readymades*, “(...) inserem-se num contexto preciso, na sua busca por uma linguagem capaz de traduzir suas teorias sobre a quarta dimensão” (ibidem, p.68), e foram deixadas como complementação do Grande Vidro na *Bôite-en-valise*, que funcionava ao mesmo tempo como orientações para uma maior percepção desta obra por parte do expectador. A noção de inscrição é importante na obra de Duchamp. José Gil ressalta sua importância através de alguns questionamentos:

O que é uma inscrição? É uma imagem duchampiana por excelência: imagem-ato, uma vez que a imagem resulta de uma certa ação de que não se separa. Como se obtém uma inscrição? Esse problema se liga ao da natureza da imagem (-inscrição) que não é senão uma aparição ou projeção de um objeto de n dimensões num espaço de $n-1$ dimensões. Mas como se passa de um universo ao outro? E como se deve representar na imagem do objeto (no seu molde de $n-1$ dimensões) esta passagem, de tal maneira que aí se reconheça a aparência de n dimensões? A inscrição tem de responder a estas questões. (Ibidem, p. 68).

Quanto ao processo de isolamento e fixação da mobilidade numa imagem estática em Duchamp, este se dá através de algumas pacientes transformações que envolvem algumas etapas, voltadas para a escolha de palavras, grafismos, frases, negativos fotográficos, onde a relação coisa-sentido é invertida. Quanto a essa escolha, José Gil nos diz que:

Há uma grande parte de não-aleatório no acaso, tanto mais que Duchamp seleciona palavras apanhadas ao acaso no dicionário, e trabalha as imagens fotográficas enquadrando-as, aumentando-as, etc. Podemos pensar que todo este fundo não-aleatório – sem dúvida inconsciente – traz em si certa inerência entre as palavras e as imagens da inscrição projetada. O que nos parece mais plausível ainda no caso da *Marriée* (composta de inscrições, de readymades e de imagens pictóricas cuja concepção propõe uma narrativa precisa e minuciosa. Podemos pensar que este fundo de onde partem as significações das palavras e das imagens (rumo a um “anti-sentido” final) se situa na quarta dimensão. (ibidem, p.74)

Compreendemos, a partir deste ponto como se torna possível a localização das imagens-nuas no mundo de quarta dimensão, uma vez que, ao situarem-se no intervalo aberto pelas pequenas percepções, são depojadas de conceitos além de possuírem um caráter de ambiguidade em relação ao verbal e ao não-verbal, ao visível e ao invisível.

No que diz respeito à noção duchampiana de *infra-mince*, entendemos que existem evidências de suas equivalências com a noção de pequenas percepções na categoria nº 2 segundo Gil, ou seja, a das pequenas percepções que envolvem o infinito nos seus dois aspectos classificados pelo autor; aspecto 2.1 (As que afetam nossos sentidos, ainda que não sejam puramente sensíveis, e o 2.2 cuja noção é verificada como um intervalo ínfimo e infinito, repleto de imagens-nuas, além de guardarem certa distância do mundo sensível.

A depender do tipo de operação *infra-mince* no sentido de uma maior ou menor escala de visibilidade e de materialidade, algumas dessas operações poderiam se encaixar na categoria 2.1, ou na 2.2, como nos exemplos a seguir: o *infra-mince* nº17 (DUCHAMP,1998, p.25) - *uma folha de papel perfurado/ intervalo infra-mince/ papel de carta, não papelão* – e o *infra-mince* nº 1 (Duchamp, 1998, p.21) – *O possível é um infra-mince - / A possibilidade de vários tubos / de tinta / chegarem a ser um Seurat é / “a explicação concreta / do possível como infra-mince*. Entre estes dois exemplos, o de nº 17 poderia se encaixar, pela sua imaterialidade e invisibilidade, na categoria de nº

2.1 e o de nº 1 poderia, pela sua (fraca) visibilidade e materialidade na categoria de nº

2.2. Ambos, porém apontam para infinitas possibilidades de desdobramentos.

Em Duchamp, a possibilidade do invisível no visível é uma constante nas suas apresentações.

Assim como a noção de *infra-mince* - traduzido como intervalo ínfimo “entre-dois”, coabitado¹ por uma infinidade de limites, que esconde e transborda todas as realidades e inversões, que comportam um conjunto de percepções sutis, que aludem a uma realidade quadridimensinal, sendo um diminuto espaço que separa e une, concomitantemente, afirmando e negando, ao mesmo tempo cheio e vazio, quase perceptível, e misterioso porque indecifrável, portanto aberto às investigações consonantes e dissonantes, e variáveis a depender dos respectivos campos de interesses -, as pequenas percepções desempenham o mesmo papel a depender do território onde se localizam.

Mas para José Gil os metafenômenos (campo das pequenas percepções) está presente nas experiências humanas mais comuns além do vasto território das manifestações da arte, de maneiras respectivamente específicas.

Estamos rodeados de metafenômenos: não se trata de atendermos apenas no que se passa ao lado das ciências humanas (psiquiatria, psicanálise, etnologia, sociologia), porque a experiência mais comum nos põe já em contato com uma infinidade de metafenômenos. O amor, a crença, todos os fatos de influência ou de “transferência”, a relação política ou religiosa, giram em torno de metafenômenos.

Mas em que é que o metafenômeno artístico se distingue dos outros? Pelo fato de construir formas visíveis (um “objeto”) enquanto dispositivo perceptivo singular de acesso ao plano infinito de movimento (ibidem, p.302).

Deste modo, entendemos que é possível, no campo da arte em todas as suas manifestações, verificarmos a presença de metafenômenos, independentemente do momento histórico a que pertençam, logo entendemos que existem possibilidades de relacionamento das pequenas percepções com os *infra-minces*, como também dos Microplanos com os *infra-minces*, além da experiência duchampiana. É o que veremos na continuidade desta investigação.

***Infra-mince* e suas possíveis reverberações**

Constatar a existência de operações *infra-minces* em diversas esferas do conhecimento nos estimula a investigá-las no segmento da arte, área do nosso interesse neste trabalho. Deste modo, abordaremos, seguidamente, os depoimentos de alguns pensadores sobre suas descobertas relativas a essas operações na intenção de trazer à luz as possíveis ramificações que o termo sugere, considerando o campo da arte como território de coexistência de todas as áreas do conhecimento humano.

Ao criar uma proposição artística como objeto da sua pesquisa, intitulada *Assonâncias e Silêncios*, Stolf (2008), investiga o silêncio como interrupção de sentido, e através do seguinte relato na primeira pessoa ela nos diz que:

Os primeiros sons que escuto quando acordo pela manhã, constituem uma massa de ruídos composta por várias camadas que vão se entrelaçando: camadas de sons de passarinhos, o rumor do ar em movimento, o vento que varre o começo do dia, outros pássaros passando pelos arredores do jardim e pela mata do terreno ao lado de casa, e sempre alguns carros, ao longe, arrastando um barulho de fumaça, que de perto mais parece o rumor de um móvel pesado sendo mudado de lugar. (...) Tudo isso concomitantemente, com sobreposições variadas e imprevistas: o vento repira mais forte ao mesmo tempo em que escuto o motor da geladeira branca, com seus grupos de ruídos e de silêncios planejados.

Conseguir escutar um ruído dentro da massa de barulho do dia, escutar uma só camada de silêncio ou a textura de um rumor dentro de um campo de barulho constituem exercícios presentes no processo de criação de *Assonâncias e Silêncios*. (Stolf, 2008, p.1).

Na continuidade do seu relato, identifica o conceito de *infra-mince* a certos intervalos sonoros.

Os silêncios, no plural. Camadas de cílios, camadas de vento, camadas inframine de sons, Se mince significa algo sutil, tênue leve, muito pequeno, mas também algo de pouca importância, algo inframine é algo com espessura abaixo do sutil, abaixo do transparente, quase imperceptível, um mínimo que subsiste, que insiste. (Stolf, 2008,p.20).

O resultado material desse seu trabalho foi a confecção de um CD de áudio em que ela selecionou e agrupou uma coleção de sons no qual alguns silêncios foram gravados cotidianamente em diferentes contextos, seccionados em quatro blocos: o dos *silêncios possíveis* (coleção de silêncios); o das *subtrações-colagens* (experiências com diminuições de volumes até o ponto zero); um outro das *falhas* (reunindo falhas em diferentes gravações); e um outro denominado *contra-silêncios* (reunindo silêncios ruidosos) .

Em nossa busca pelos desdobramentos do fenômeno *infra-mince*, também

trazemos o estudo de Franca (1999) referente ao trabalho intitulado *Zona de Sombra*, da artista Maria Ivone dos Santos (fig. 21).



Figura 21 - Maria Ivone dos Santos, *Zona de Sombra*, (1994). Ferro fundido. Dim. 12x6x2 cm.

Essa pequena escultura que traduz o espaço negativo da união das duas mãos de uma pessoa, despertou o interesse da pesquisadora no sentido do espaço em que se insere. Esse espaço, que ela denomina de espaço “entre-dois”, é justamente o aspecto que revela uma operação *infra-mince*.

Esse aspecto “entre-dois” faz da obra de Maria Ivone dos Santos um limiar infinitesimal de uma sensação. (...) O trabalho articula os espaços mentais e físicos na sua forma de inserção no espaço. (...) O gesto de união das mãos pode aqui ser verificado como uma sintonia. (...) O que vemos é a possibilidade de sentir esse espaço, tocando a peça em ferro onde nossa experiência com o objeto traduz a intensidade que a peça, no sentido relacional, propõe. Tocamos o espaço cavado pelo encontro das mãos, aquele que esquecemos que está ali – espaço circunscrito, íntimo e revelador.

Acreditamos que, encaixando-nos nos passos de Marcel Duchamp, poderíamos pensar que esse espaço é *infra-mince*, aquele do invisível, do impasse – o de falar do corpo (e das mãos) através do ferro fundido. (Franca, 1999, p.2).

Numa outra pesquisa intitulada *Sentimentos Topológicos: a mão nas artes plásticas*, Franca (2007) nos traz outro exemplo onde a noção de *infra-mince* se presencia. Desta vez por intermédio de uma performance realizada pelo artista Franz Erhard Walther, cujo título é *Armstück* (1967), assim dizendo:

Na performance de Franz Erhard Walther, intitulada *Armstück* (1967), onde as mãos e os braços estão imobilizados e em repouso em uma peça de tecido colocada face ao artista sobre uma mesa. Aqui é o cráter instrumental da mão ou sua substancialidade que estão sublinhados, na medida em que estão ou

impedidos ou pelo menos colocados entre parênteses. O que seria do corpo do artista (pintor, fotógrafo) sem os seus braços e suas mãos? A natureza produtora da mão é submetida ao pensamento pela sua inatividade esteticamente apresentada. (Franca, 2007, p.3).

Segundo a autora, esta obra (fig. 22) aponta para “(...) uma tal suspensão ao mesmo tempo minimalista, infra-mince e criticamente contundente” (idem, p.3).



Franz Erhard Walther, Armstück, 1967

Figura 22 – Performance de Franz Walter, Intitulada Armstuck, 1967 (Fonte: www.sielo.br/scielo, 2012).

Na exposição denominada *Desenhos Contemporâneos a partir do infra-mince*, acontecida em Lisboa (1994), o curador António Rodrigues reuniu o obras de sete artistas, vendo nos seus respectivos trabalhos certas operações que se desenvolveram a partir do conceito de *infra-mince* relacionado ao entre-espaço.

(...) O infra-mince permanece atual e a sua natureza global e dispersa torna-o verificável em muitas realizações da arte contemporânea, na variabilidade das implicações próprias de cada obra e sem a necessária relação direta com a enunciação duchampiana.

O desenho parece constituir à partida, o processo artístico mais adequado à abordagem do infra-mince. A tradição associa-o à fragilidade dos materiais, à imediatidade dos registros e também à funcionalidade projetual de uma posterioridade que seria a pintura, a escultura ou a arquitetura.

Mas tal e qual, assim não acontece nos sete artistas aqui reunidos, onde o desenho funciona por si mesmo, embora mantendo relações de proximidade e não de anterioridade com outros processos artísticos também praticados. (RODRIGUES, 1994, p. 8).

Os trabalhos selecionados para a exposição supracitada abordam realidades bastante diferenciadas entre si, não só em termos dos materiais como nos

procedimentos de criação e execução, exigindo por parte do espectador, percepções distintas, como no trabalho, intitulado *Ilha*, de Helena Almeida (fig. 23).

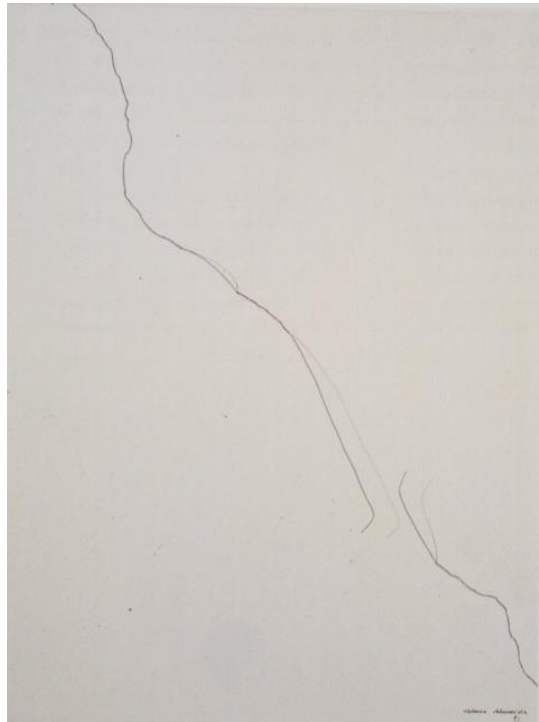


Figura 23 - Helena Almeida, *A ilha*. Tinta da china, lápis, pastel, colagem de papéis e fios de crina. Dim: 53 X 43 cm (foto: fonte própria).

Neste trabalho de Helena Almeida, António Rodrigues enfatiza um intervalo entre o desenho enquanto linha e enquanto corpo, ao dizer que

(...) a sutilíssima ironia que negava o ato de desenhar na afirmação do desenho enquanto linha mesmo ou corpo fisicamente autónomo, acresce agora a sua metafórica presença-ausência na orgânica de uma narrativa conceitual. (Rodrigues, 1994, p.8)

A seguir, no trabalho de Miguel Ângelo Rocha (fig. 24), o autor salienta as transparências e sua relação de oposição entre o invólucro e o seu conteúdo, o curador, nesse sentido, percebe um intervalo. “As funções contrárias como o invólucro e o conteúdo, a transparência e a obscuridade, não são afrontadas, antes conciliadas em objetos maleáveis e frágeis como os “envelopes” (idem, p.10).



Figura 24 – Miguel Ângelo Rocha, *Sem Título* (1994). Acetato e tinta da china
Dim. 16 x 39 cm. (foto: fonte própria)

O trabalho de Ana Jota (fig. 25) é uma apropriação de uma obra de Klee (*Drüber und empor*), que ela vai “copiando” através de bordados em tecido. Ao fazê-lo a artista o submete a uma variação mínima de escala.



Figura 25 – Ana Jota, *Sem Título (a partir de Klee)*, 1994. Bordado sobre pano
Dim. 121 x 107 cm. (foto: fonte própria).

Para Rodrigues,

(...) os bordados de Ana Jota ficam sujeitos às irregularidades próprias, são afinal, cópias más ou falhadas do original alheio. A originalidade possível e provável da ação da autora é pois deliberadamente investida nessas infidelidades ou desvios tímidos à matriz, assim repondo o ato criativo como uma espécie de litania. Se a arte é realizada a partir da arte, se-lo-á, como aqui quer Ana Jota, a partir de uma vontade de distância: aquela que suspende o contínuo de um dado objeto artístico, para uma atenção minuciosa às suas várias cintilações em intervalos infinitesimais. (ibidem, p. 9)

Já no trabalho de Rui Sanches (fig. 26), António Rodrigues percebe a presença de limites, surgidos não tanto como obra pronta, mas sempre em processo, onde (...) *a necessidade de desenhar, de projetar, de interrogar, para saber até onde uma obra pode ir. É então um trabalho no limite que conjuga uma determinação de representação e de situar-se aquém da forma* (ibidem, p.11).



Figura 26 – Rui Sanches, *Sem Título*, 1994. Técnica mista sobre papel.
Dim. 70 x 50 cm. (foto: fonte própria)

Até o presente momento verificamos o pensamento de diversos autores sobre obras artísticas que de alguma maneira apontam para a noção de *infra-mince* na música, na escultura, no objeto, na performance e no desenho.

Tendo em vista a equivalência dos dois termos (pequenas percepções e *infra-mince*), encerraremos este capítulo com algumas opiniões de José Gil, (nosso principal aporte teórico) sobre a questão da pintura, da cor e sua vinculação com as pequenas percepções, uma vez que a nossa investigação sobre os *Microplanos* também os questiona como pintura, apesar de terem sido inseridos, pelo autor, na categoria de objeto. Assim, o filósofo inicia sua reflexão sobre a criação em pintura através de um questionamento.

Que faz o pintor? Fabrica um objeto que mostra as pequenas percepções trabalhando a uma escala macroscópica. Constrói pequenas percepções que agem dentro do visível como formas à nossa medida. (...) As “pequenas sensações” de que Cézanne via a atmosfera povoada como por um “caos irisado”, habitam o olhar de todo pintor. Como o escultor ou o músico, aquele força o espectador a mergulhar num mundo de escala ampliada onde o infinitesimal e o intersticial se tornam tangíveis e imediatos. (Gil, 2005, p.309)

E ao verificar que a instabilidade do fenômeno cromático em si, como uma frágil travessia, ele afirma:

A impureza da cor é o seu destino. (...) O conceito de cor pura não existe. (...) é como culminação e ponto de partida de múltiplos devir-outros que a cor entra em redes “rizomáticas” (ibidem p.312).

(...) O amarelo de Van Gogh, os vermelhos e os azuis de Gauguin, para não falarmos já do monocromatismo de Klein e dos minimalistas americanos, possuem valores plásticos autônomos, ainda que os seus autores tenham por vezes querido atribuir-lhes significações simbólicas, cósmicas, ou metafísicas (ibidem, p.309).

Ao ampliar a noção de pequenas percepções no território geral da arte, José Gil conclui que, “A obra de arte resume-se a um dispositivo que transforma a escala das micropercepções. Daí a sua força e o seu impacto sobre o espectador, convidado no mesmo ato a entrar num mundo de uma outra dimensão” (Ibidem, p.309).

Com esta afirmação fica claro que para José Gil, o fenômeno das pequenas percepções é indissociável ao campo da arte em todas as suas manifestações, - seja do ponto de vista do processo de criação (o artista), seja do ponto de vista do espectador, ou ainda da obra em si - assim como fica esclarecida a relação de equivalência entre o termo duchampiano *infra-mince* com o fenômeno das pequenas percepções.

Certamente, ao constatar a existência dos fenômenos *infra-minces*, Duchamp mudou os rumos da arte porque problematizou o julgamento estético, silenciosamente através da sua obra.

Na obra de Duchamp as operações *infra-mices* se particularizam através dos seus jogos de linguagem, dos seus enunciados suspensos, a deslizarem de um lado para o outro numa travessia frágil como o transitar pela fita de Moebius.

Os Microplanos de Montez Magno não apresentam enunciados suspensos, uma vez que o título desta série aponta para uma ligação direta com o seu aspecto material, no caso, as suas bordas de transição. Sua vinculação com a noção de *infra-mince* se dá através de outros aspectos, que serão tratados no capítulo seguinte.

VII. Capítulo 5

Microplanos e *infra-mince*

Voltemos à nossa questão central: qual a relação dos Microplanos de Montez Magno com o termo duchampiano *infra-mince*?

Dedicamos os dois primeiros capítulos desta pesquisa a uma investigação sobre a natureza dos Microplanos, o que nos levou a analisá-los dentro do conjunto da obra de Montez Magno, tendo em vista dados históricos sobre o artista, principais influências sofridas ao longo da sua trajetória, bem como seus depoimentos em torno da realização desta série.

Esse somatório de aspectos nos revelaram algumas particularidades em relação aos Microplanos:

- 1) É uma série que se enquadra no viés construtivo, porém sem o mesmo rigor das primeiras vanguardas modernistas, uma vez que, excetuando-se o Microplano nº 1 (lâmina de acetato transparente), as outras peças apresentam as bordas de transição pigmentadas com cores saturadas cuja linha de definição se mostra fluida, escapando em pequenas manchas que dividem uma cor da outra.

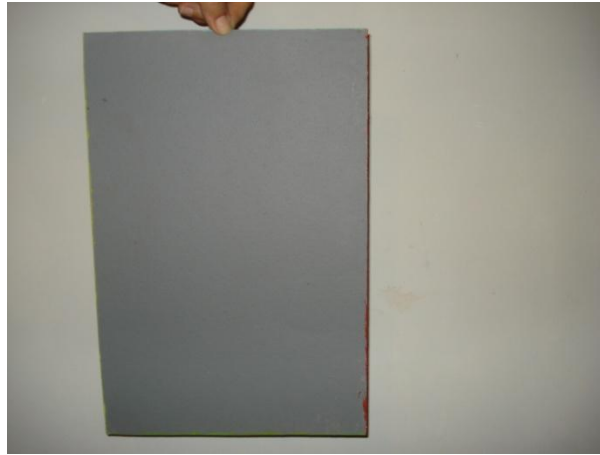


Figura 27 - Montez Magno. Série Microplanos: lâmina de papel-cartão e tinta acrílica, 27,5 X 34 cm X 2mm (foto: fonte própria, 2011).

- 2) Dentre as seis peças que compõem a série, o Microplano de acetato transparente é uma apropriação, não tendo sido manipulado artesanalmente pelo autor, diferentemente dos outros cinco.
- 3) Mesmo tendo sido inserida, pelo autor, na categoria de objetos, a série Microplanos questiona-se como pintura - uma vez que cinco entre as seis peças, tenham recebido em suas superfícies, demãos de tinta, à medida que o artista se preocupou com a elucidação das bordas de transição – como também pode ser concebida como instalação, por questionar o seu posicionamento no espaço no qual estará situada.
- 4) A preocupação do artista com a espessura da borda de transição, especificando a medida-limite de 1,5 cm como espessura máxima para serem identificados com o termo *infra-mince*, libertando-se das experiências duchampianas a partir de então.
- 5) A localização dos Microplanos como um trabalho que reflete preocupações geométricas, por um lado e ao mesmo tempo abrem uma discussão sobre uma experiência duchampiana, cuja validade é inegável no ambiente contemporâneo.

No capítulo III, analisamos os exemplos de *infra-minces* trazidos por Duchamp seguidos por comentários de alguns autores, que nos auxiliaram a ampliar nosso entendimento sobre o termo. Portanto, desta análise salientamos os seguintes aspectos:

- 1) *Infra-mince* indica um intervalo de suspensão.
- 2) Há uma afinidade profunda entre *infra-mince* e julgamento estético, sendo o julgamento estético considerado em trânsito entre um enunciado e outro cujas reciprocas podem ser verdadeiras.
- 3) A existência de uma contradição intrínseca neste intervalo.
- 4) O *infra-mince* não pode ser compreendido e sim percebido.
- 5) A percepção do *infra-mince* envolve incertezas.
- 6) A percepção do *infra-mince* envolve a imaginação.
- 7) O ínfimo intervalo do *infra-mince* é infinito.
- 8) No intervalo *infra-mince* podem coabitar diversos campos do conhecimento.
- 9) Os exemplos dados por Duchamp apontam operações *infra-minces* em alguns aspectos relacionados à sensorialidade, à visualidade, à ciência e à filosofia.
- 10) A noção de *infra-mince* é central na obra de Duchamp.
- 11) Duchamp atuava na arte através da linguagem apontando ao mesmo tempo para fortes apelos visuais. Seus jogos semânticos apresentam oposições entre palavras e imagens sintonizadas com uma sutil ironia.
- 12) As experiências duchampianas tinham caráter especulativo.
- 13) Os *infra-minces* operam através da extrema sutileza e da hipersensibilidade.
- 14) A articulação entre enunciado e figuração é uma condição evidente e inseparável às experiências sensíveis de Duchamp.

A partir desses aspectos verificamos os *infra-minces* como operações duchampianas, ou seja, a partir do modo como o artista os inseriu na sua obra. Também constatamos o alto grau de importância do termo para Duchamp, ao verificarmos a presença dos *infra-minces* desde o início até o final da sua trajetória artística.

Ao mesmo tempo observamos que, a maior parte dos aspectos supracitados, tocam em questões bastante pertinentes ao ambiente da arte contemporânea, especialmente àquelas referentes à vastidão do termo, no sentido de sua expansão por diversos campos do conhecimento, e do outro aspecto que se refere à afinidade profunda entre *infra-mince* e julgamento estético.

Ora, diante da importância da contribuição revolucionária de Duchamp para o campo da arte – especialmente no que concerne ao julgamento estético - e entendendo-se os *infra-minces* como o ponto fulcral da sua obra, não poderíamos

duvidar da grande importância das delicadas e quase invisíveis operações *infra-minces* para o campo da arte contemporânea.

Portanto, em nossa compreensão, o termo *infra-mince* é passível de ser experienciado e verificado nas diversas manifestações da arte contemporânea, inclusive nas manifestações artísticas que se afastam do viés específico dos jogos semânticos essencialmente presentes na obra duchampiana.

Na primeira parte do capítulo IV investigamos o *infra-mince* à luz do pensamento do filósofo contemporâneo português José Gil, pelo viés da metafenomenologia – ramificação da fenomenologia que trata do que ele denomina de *pequenas percepções* como fenômenos que comportam a imaterialidade visível do fenômeno de limiar, o que nos trouxe novos olhares sobre as operações *infra-minces* - pelas notórias relações de equivalência entre os dois termos, destacados a seguir:

- 1) As *pequenas percepções* assim como os *infra-minces*, podem ser problematizados como fenômenos de limiar porque lhes escapa a materialidade integral, visto que em seus intervalos acomodam-se aspectos linguísticos (o invisível) e aspectos relativos às imagens provenientes da matéria (visível), entremeados pela imaginação.
- 2) Ambos os termos (*infra-mince* e *pequenas percepções*) dependem de certa escala por parte do sujeito e do objeto relacionada aos canais receptores do corpo (humano).
- 3) As *pequenas percepções* são feixes de forças invisíveis, metafenômenos, povoadas de “imagens-nuas” que compõem nosso mundo trivial, sem serem percebidas (porque ínfimas), senão pela hipersensibilidade. Por sua vez, as imagens-nuas situadas no intervalo aberto pelas *pequenas percepções*, são despojadas de conceitos, são ambíguas em relação ao visível e ao invisível, por isso torna-se possível localizá-las numa outra dimensão.
- 4) O *infra-mince* é intervalo suspenso, aberto entre o visível e o invisível, comporta ambiguidades em diversos campos do conhecimento, é vasto e ínfimo, esconde imagens sem significação que anseiam pelo verbal, que são distantes do mundo sensível, por isso também aludem a uma outra dimensão. Essas imagens escondidas por trás do *infra-mince*, embora não denominadas por Duchamp, se equivalem às imagens-nuas denominadas pelo filósofo.

- 5) Além de presentes no mundo trivial, as pequenas percepções povoam o mundo da arte em todas as suas manifestações, independentemente do momento histórico a que pertençam.
- 6) Na obra duchampiana os *infra-minces* aparecem por intermédio da linguagem, pelos seus jogos semânticos, relacionados ao julgamento estético.

Na segunda parte do capítulo IV, constamos a existência de operações *infra-mince* em alguns segmentos da arte: na música, no objeto, na *performance* e no desenho. Essas exemplificações além de tratarem de linguagens diversas, respectivamente, transitaram entre alguns níveis distintos entre suas devidas materialidades, como também sofreram ações diferenciadas em relação aos canais receptores do corpo do artista propositor. O que essas manifestações teriam em comum? O distanciamento da experiência duchampiana propriamente dita, posto que nenhuma dessas obras exemplificadas abordam a operação *infra-mince* por intermédio dos jogos semânticos, indissociáveis do universo de Duchamp.

Para defendê-las em sua relação com os *infra-minces*, os comentadores dessas respectivas obras utilizaram argumentos bastante diferenciados que variaram de acordo com a poética de cada artista citado. Daí percebermos que o posicionamento de Duchamp em relação aos *infra-minces* é único, assim como cada artista citado por nós na segunda parte do capítulo IV. Somando-se a esta reflexão, verifica-se que é possível que a noção de *infra-mince* sobreviva além do viés duchampiano, se adentrando por outros territórios que dizem respeito à forma sensível. Porque embora Duchamp tenha cunhado o termo *infra-mince*, ele não fez mais que constatar a existência desses fenômenos já existentes - indubitavelmente uma grande descoberta - que José Gil chama de pequenas percepções e outros pensadores poderiam denominá-los de outro modo.

Os conteúdos vinculados ao *infra-mince*, embora o termo em si ainda seja escassamente estudado, ganharam importância no território da arte contemporânea, justamente por ter sido aplicado com genialidade pelo artista francês ao longo das suas experimentações, que abalaram fortemente as estruturas do campo da arte. Portanto, a particularidade dos *infra-minces* na obra de Duchamp é que faz o diferencial e se adentra por outras esferas de discussões.

Quanto à série Microplanos de Montez Magno, nosso principal objeto de

interesse, algumas questões que ficaram sem resposta a partir do nosso questionamento inicial, - quanto à possível relação entre os Microplanos e os *infra-minces* - agora podem ser esclarecidas, levando em consideração as etapas anteriores do nosso estudo.

Retornemos, pois, às questões referentes aos aspectos implícitos à natureza dos Microplanos: seu processo de criação, suas dimensões, sua materialidade e abstração, e sua localização espacial.

O processo de criação dos Microplanos envolve o relacionamento do artista com materiais simples (a lâmina de acetato, o papelão cru), de pequenas dimensões e tintas à base d'água para a demarcação das superfícies de transição que serviram como indicadores das crescentes espessuras, numa alusão ao ínfimo e ao sutil, até uma duvidosa monumentalidade tridimensional que só poderá ser acessada por imaginação.

Excetuando o Microplano de acetato transparente (apropriação), a realização das outras cinco peças, perpassa pela ação manual utilizando-se da pintura e do recorte simétrico, localizando-se no viés construtivo. O artista pigmenta as bordas de transição entre os planos maiores na intenção de chamar a atenção do espectador para esses intervalos ínfimos, querendo evidenciá-los como planos. Paradoxalmente, é o aspecto construtivo da obra que irá restabelecer o aspecto vinculado à imaginação, uma vez que, ao questionar a borda de transição como um plano flexível, somos convidados a imaginá-la em trânsito e com isso questionarmos suas possíveis dimensões. Nesse caso, a pigmentação é utilizada como apenas um dado, uma pista para despertar a ideia dimensional. O fato da utilização, pelo artista, das cores primárias, secundárias, de altas saturações, teve este único propósito, essencialmente voltado para uma ideia, distanciando-se de apelações secamente retinianas. Mas ao declarar a medida máxima de 1,5 cm para as bordas de transição, é nesse momento que Montez se preocupa com uma medição exata para se ajustar a noção de *infra-mince*. É nesse momento que revela a sua percepção dos mesmos no sentido aproximado ao termo, porém distanciando-se dos outros conteúdos (linguísticos, por exemplo) presentes na experiência duchampiana.

Quanto ao Microplano de acetato transparente, no momento em que ele apenas se apropria desse objeto e o nomeia, nos parece que essa materialização aconteceu como operação de uma ação orientada por Duchamp, uma vez que nas suas exemplificações das operações *infra-mince*, ele se refere à espessura da folha de papel

e um outro à transparência, como se o artista desejasse apenas vivenciar a experiência duchampiana sem nenhuma interferência da sua própria ideia.

É inegável que toda a série Microplanos se afirma antes como forma material no viés da abstração geométrica, do que como enunciado verbal apontando para figurações como procedia Duchamp. Como vimos anteriormente, a articulação entre enunciado e figuração é uma condição evidente e inseparável às experiências sensíveis de Duchamp. Nesse sentido, os Microplanos escapam a Duchamp porque mesmo utilizando a cor apenas como um meio para por em evidência as bordas de transição, esta se evidencia através da materialidade do suporte.

Portanto nos dois sentidos, da sua afirmação anterior como forma, e pela sua expressão como abstração geométrica, os Microplanos se afastam da experiência duchampiana.

Um aspecto que também ganha relevância em nossa investigação é o referente a uma possível indefinição da categoria artística em que poderiam ser inseridos os Microplanos. Uma vez concebidos como objetos, estes também poderiam ser encarados como pinturas, ou ainda como instalação a depender do espaço onde poderiam ser situados. Tais incertezas, relativas à sua classificação, estão intrinsecamente relacionadas a um problemático relacionamento com o espaço destinado à sua exibição, em qualquer uma entre as possíveis categorias que possam vir a ser encaixados, a começar pela categoria de objeto, definida pelo autor.

Vistos como objetos, como apresentar suas quatro bordas de transição ao mesmo tempo?

Na exposição realizada no MAMAM (Recife), tivemos graves problemas na montagem desta série, uma vez que resolvemos inseri-la junto a um jogo de espelhos acoplados a uma mesa, de modo que os Microplanos ficassem suspensos (figura 27), presos minimamente na parte (borda) inferior. Se por um lado o problema da visualização dos quatro lados foi resolvido, por outro lado, a série se transformou em algo oscilante entre a instalação, a escultura e o objeto.



Figura 28 - Montez Magno. Três obras da série Microplanos. MAMAM, 2011(Foto: fonte própria,2012).

Se fossem pendurados ao teto por fios transparentes, de modo que se localizassem soltos no espaço, teríamos problemas com a visualização das mesmas quatro bordas de transição; a borda de transição superior não seria visualizada e poderiam ser percebidos como móveis.

Para expô-los fixados à parede, se evidenciaria apenas um dos dois planos centrais e se transformariam em pinturas.

Uma possível solução, mas desautorizada pelo autor, seria observá-los através do manuseio, o que poderia resultar no seu enquadramento como livro de artista.

Ora, então para termos uma visualização perfeita, como objetos – com uma visão de todas as suas seis bordas, eles teriam que estar em movimento e serem expostos num ambiente sem nenhuma gravidade, de modo que resultassem levitando através do espaço expositivo. Essa condição seria possível, porém com aparelhagem altamente tecnológica. Mas, por imaginação, tal condição é acessível.

Concomitantemente, esses aspectos não fazem mais que reforçar sua instabilidade entre as cinco categorias artísticas citadas, ao mesmo tempo negando-se e afirmando-se como qualquer uma entre elas. Esses paradoxos reciprocamente verdadeiros se ancoram basicamente no território da percepção e da imaginação, e

vinculam-se à noção de *infra-mince*. Portanto, embora deslocados da particular experiência duchampiana, os Microplanos nos trazem à luz outras possíveis ramificações que o termo *infra-mince* sugere.

VIII. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho teve o caráter de trazer de forma quase inédita a investigação da noção de *infra-mince*, ao mesmo tempo em que trouxe a oportunidade de nos aprofundarmos num fragmento representativo da obra de Montez Magno, um artista cuja obra, incompreensivelmente, ainda carece do devido reconhecimento, dada a sua importância para o cenário da arte nacional.

O termo *infra-mince* também carrega uma dicotomia, mas é um intervalo aberto, suspenso, contraditório, infinito, sutil, território aberto a diversas áreas do conhecimento.

Ao fazer uso deste termo e subliminarmente apresentá-lo como o ponto central da sua obra, Duchamp o particularizou, utilizando-o como julgamento estético, atuando através da linguagem e envolvendo, sobretudo, a imaginação ao evocar imagens figurativas através do simples enunciado e assim, ao mesmo tempo, transformando-as em abstrações, no sentido da sua não-materialização. Daí que percebemos que o posicionamento de Duchamp em relação aos *infra-minces* é bem particular.

Os Microplanos se aproximam da noção de *infra-mince*, em si, quanto a sua instável localização espacial, que repercute na sua indefinição como categoria artística (pintura, instalação, objeto ou livro de artista?), e as suas dimensões, que ora se expandem, ora se recolhem, mas se afastam da noção duchampiana de *infra-mince* quanto à afirmação da sua materialidade como forma sensível, e pela sua expressão, ao afirmarem-se como abstração geométrica.

Este fragmento – a série Microplanos - é um trabalho que carrega uma dicotomia, onde o insignificante é ao mesmo tempo monumental, um aspecto que se repete ao longo do processo de elaboração de outras séries de Montez Magno.

Tal aspecto pode funcionar como janelas para futuras investigações do processo de criação do artista como um todo, e que por isso aponta para uma abertura muito maior do que a própria materialidade presente nos Microplanos.

Também não podemos aqui deixar de destacar a oportunidade que tivemos, ao longo desta pesquisa, de investigarmos aspectos importantes do processo de criação de Duchamp, e reconhecermos muitas lacunas por nós deixadas, especialmente as que dizem respeito à influência de Raymond Roussel na obra do artista francês, assunto de grande complexidade e que indubitavelmente nos remeteria a amplas discussões em diversos segmentos presentes ao território da arte.

Pela necessidade de uma maior focalização no tema por nós proposto nesta pesquisa, deixamos este enfoque em aberto, esperando que futuramente possamos desenvolver novas investigações.

IX. Notas

(1). Disponível em: <http://oque.dictionarist.com/+mince> (consultado em 10/01/2012).

(2). A influência de Raymond Roussel sobre Duchamp é afirmada pelo próprio Duchamp ao dizer que ele “*me mostrou o caminho*”, numa entrevista a Pierre Cabanne. O processo de Roussel (...) *é um proceder puramente linguístico, embora crie naturalmente imagens visuais* (GIL, 2005, pag 71, apud, Cabanne, entrevista, 1990).

X. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, José A. C. (José Rufino). **Metanarcose**. Catálogo da exposição *Montez Magno: 55 anos de arte*, MAMAM, Recife, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, Bartira. **Montez Magno: 55 anos de arte**. Catálogo da exposição, MAMAM, Recife, 2010.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. **O pós-nacional em três imagens: Mira Schendel, Leonilson e Marcel Duchamp**. In: Congresso Internacional de Teoría e História de Las Artes - XI Jornadas CAIA em Buenos Aires. 3. ed., 2005, Buenos Aires. Anais Buenos Aires: Museu Víctor Meirelles p. 11-20. Disponível em: http://www.museuvictormeirelles.org.br/umpontoeoutro/numero1/rita_lenira.htm. Acesso: 09 de jan.2012.

BLAUTH, Lurdi. **Silex e Inframince**. Porto Arte - Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, n. 23, p. 2-9. Nov. 2005.

CARDOSO, João S. **A Quarta Dimensão**. Duas Colunas - Porto, n. 11, p. 1-2, maio. 2004.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

DE DUVE, Thierry, **Nominalisme Pictural - Marcel Duchamp la peinture et la modernité**. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: Amy Dempsey. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DINIZ, Clarissa; HERKENHOFF, Paulo. MONTEIRO, L. Carlos. **Montez Magno**. Recife: Editor Paes, 2010.

DUCHAMP, Marcel. **Notas**. Madrid: Tecnos, 1998.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

FRANCA, Patrícia. **Sentimentos topológicos: a mão nas artes plásticas**. ARS (São Paulo) vol.5 no.10 São Paulo, 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202007000200010>. Acesso em: 11 jan. 2012.

FRANCA, P. **L'Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois**. Disponível em: < <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/linfra-mince.html> >. Ano 1999. Acesso: 04 jan. 2012.

GIL, José. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: estética e metafenomenologia**. Tradução de Miguel Serras Pereira. 2 ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

GIL, José. Godinho, Ana. **O humor e a Lógica dos Objetos de Duchamp**. 1ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2011.

GOUVEIA, A. Elisabete. **Os Microplanos de Montez Magno e os Inframinces**. Revista Estúdio 3 – artistas sobre outras obras, Lisboa, v. 2, n. 3, p. 9-45, abr. 2011.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 19ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

LIMA, G. C. **O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LUCESI, Marco. **O Poeta e seus Floemas**. Rio de Janeiro, 2003. Texto não publicado.

MAGNO, Montez. depoimento. [29 de novembro de 2010]. Recife. Entrevista concedida a Ana Elisabete de Gouveia.

MAGNO, Montez. depoimento. [22 de janeiro de 2011]. Recife. Entrevista concedida a Ana Elisabete de Gouveia.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à História da Filosofia:** dos pré-socráticos a Wittgenstein. 9 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MENON Jr., Walter Romero. **A Lógica da Aparência** (O Jogo do sensível segundo Duchamp). Programa de Pós graduação e Arte I ida-UnB/ VIS-julho/dezembro 2010, ano 9, nº 01.

MORGADO, Itamar. **Exposição Montez Magno: 55 anos de arte.** Catálogo de Exposição. MAMAM, Recife, 2010.

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil.** 3 ed. São Paulo: Ática, 2001.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas.** Tradução de Diogo Henrique. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009. v.1. p.198.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas.** Tradução de Diogo Henrique. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009. v. 2. p.182.

PAPE, Lúcia. **Entrevista Montez Magno.** Diário de Notícias- Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 4 de dez de 1968.

PESSANHA, José A. M. **Bachelard e Monet: O Olho e a Mão.** In : NOVAES, Adauto. O Olhar. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006.

ROBERT, Paul; REY, Josette; REY, Alain. **Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.** França: Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

RODRIGUES, António. **Desenhos Contemporâneos a partir do infra-mince.** Lisboa: Livros Horizonte, 1994 - 95.

ROSEMBERG, André (Coord.). **Pernambuco 5 décadas de Artes**. Recife: Quadro Publicidade e Design Ltda., 2003.

SCHÖPKE, Regina. **Dicionário Filosófico: conceitos fundamentais**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SCOVINO, Felipe (Org.). **Arquivo Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras Ed., 2009.

SILVA, J. CLAUDIO, **Artistas de Pernambuco**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1982.

SPROCCATI, Sandro. **Guia de História da Arte.Tradução**. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa. Editora: Presença 3º edição, 1997.

STOLF, Maria Raquel da Silva, **Assonâncias de Silêncios: entre a palavra pênsl e a escuta porosa**. Revista Informática na Educação: teoria & prática. Porto Alegre, v.11, n.2, jul/dez. 2008.ISSN digital 1982-1654.

TEJO, Cristina. In: **Pernambuco 5 décadas de arte/** Coor. Andre Rosemberg- Recife: Quadro Publicidade e Design Ltda, 2003.

TORRES, Pedro. **Inframince. Exposicion on line de las obras**.Lima, Perú 01-12-2010. Disponível em: <http://www.stuffinablank.com/inframince.html>. Acesso em :09-01-2012.

XI. Apêndice

Os Microplanos de Montez Magno e os *inframince*s

Abstract. This article proposes an analysis of a series of works entitled *Microplans*, created by the contemporary Brazilian artist Montez Magno. Discusses the main ideas proposed by the artist, who focus on the duchampian concepts of *inframince*, and concludes with some questions about possible reverberations of that concept in other segments of the art and science.

keywords: *Inframince, microplans, subtlety sensibility, art, science.*

Resumo. Este artigo propõe a análise de uma série de trabalhos, intitulada *Microplanos*, de autoria do artista contemporâneo brasileiro Montez Magno. Discute as ideias centrais, propostas pelo artista, que focalizam o conceito duchampiano de *inframince*, e conclui com algumas indagações sobre as possíveis reverberações desse conceito em outros segmentos da arte e da ciência.

Palavras Chave: *Inframince, microplanos, sutileza, sensibilidade, arte, ciência.*

Introdução

A série *Microplanos*(2007), do artista brasileiro Montez Magno, explora o conceito de *inframince*, ao discutir o caráter de pinturas executadas sobre um suporte plano. As obras, tidas convencionalmente como bidimensionais, são remetidas à categoria de objetos pela evidenciação dos 6 planos paralelos na estrutura física do suporte, o que, em geral, passa despercebido ao observador.

Ao considerar a espessura mínima do suporte como uma das faces da figura, o artista faz mais que evidenciar a sua tridimensionalidade; alude ao *ínfimo* e ao *sutil*, fenômenos que não escapam ao olhar de Duchamp, vislumbrando neles infinitas possibilidades de desdobramentos no campo das artes.

Em suas *Notas* (1945), Duchamp usa o termo *inframince* para se referir à existência de fenômenos que não podem ser definidos, apenas descritos através de exemplos.

Analisamos a série *Microplanos*, à luz do conceito duchampiano de *inframince*, procurando ramificações desse conceito na cena artística contemporânea e em outras esferas.

Consideramos as peças da série *Microplanos*, o depoimento do autor e as fontes teóricas a eles relacionados. A conclusão dar-se-á em torno das contribuições desses conceitos à contemporaneidade, pois, refletir sobre a extrema sensibilidade, nos leva a questionar o seu lugar na atualidade.

Montez Magno nasceu em Timbaúba, em 1934. Vive e trabalha no Recife, capital do Estado de Pernambuco.

Autodidata, dono de obra vasta e heterogênea, tem uma trajetória de mais de 50

anos, com participações em mostras nacionais e internacionais, como as V, VIII e IX Bienais de São Paulo, a exposição coletiva *Pernambuco Terra Brasilis* na Fundação Júlio Resende (1998) no Porto, e a mostra individual *Série Tantra*, realizada no Museu do Estado de Pernambuco (2006).

1-Considerações sobre os *Microplanos*

A série *Microplanos* é composta de 6 peças: 1 lâmina de acetato; 3 lâminas de papel-cartão e 2 Lâminas de contraplacado.

Sua aparência é de pintura monocromática, mas uma análise minuciosa revela que todas as faces do suporte recebem tratamento pictórico, com cores contrastantes, criando uma borda de delicado efeito plástico.

A percepção visual dos *Microplanos*, é proporcional à espessura do suporte, podendo, em princípio, variar de frações de milímetros (*mícrons*) a centímetros, ou a metros, para ficarmos numa escala razoável para as dimensões de uma obra plástica.

Excetuada a lâmina de acetato, as peças têm superfícies pintadas com cores saturadas numa composição cromática de 6 cores que determinam planos isolados, apenas perceptíveis através de determinado ângulo de visão.

Essas obras habitam um território híbrido entre a pintura e o objeto, por questionarem a própria bidimensionalidade, enquadrando-se, pelo viés construtivo, na abordagem duchampiana de *inframince*. O próprio autor esclarece:

Marcel Duchamp não inventou o inframince, apenas constatou sua existência em diferentes manifestações. O inframince pertence ao campo da física. A partir dele, faz alguns anos, desenvolvi o que chamo de Microplanos, ou seja, uma abordagem mais elástica e construtiva em relação aos planos bidimensionais que se contraem e se expandem na mesma superfície.

Estes planos podem ser vistos e sentidos em superfícies milimétricas (chegando ao micron) ou podem crescer e existir ilimitadamente no espaço em que se situar. (Magno,2011)

(Inserção das Figuras 1,2 e 3)

A visão construtiva de Magno desloca a noção de *inframince* como conceito para o campo material. Porém, na medida em que o artista aumenta deliberadamente a espessura do suporte, os *Microplanos* se expandem, caminhando para a situação limite de se transformarem em um cubo (sólido platônico) com seis faces idênticas e em perfeito equilíbrio.

Paradoxalmente, é o aspecto construtivo que vai restabelecer o sentido conceitual da obra.

2. Os *inframinces* segundo Duchamp

A fonte para o entendimento do termo *inframince* são as *Notas* escritas pelo próprio autor. Publicadas em 1980, são um conjunto de textos e apontamentos, feitos

entre 1935 e 1945, e conservados por Duchamp até sua morte em 1968. É o único documento em que ele deixou registrados 46 exemplos de fenômenos *inframince*, permeados por sintéticas e lacônicas definições. Assim, para Duchamp, são *inframinces*:

O calor do assento que se acaba de deixar; (1989, nota 4); A diferença (bidimensional) entre 2 objetos feitos em série, saídos do mesmo molde; (1989, notas 18); Calças de veludo - seu zunido agudo (no andar) pelo roçar das duas pernas é uma separação *inframince* indicada pelo som (1989, nota 9); Quando o fumo do cigarro cheira também a boca que o exala, os dois cheiros se casam por *inframince* (nota 11); Portas do metrô: as pessoas que passam no último momento (nota 9); O intercâmbio entre o que se oferece ao olhar, toda a ação para oferecer aos olhos (em todos os campos) e o olhar glacial do público (que percebe e esquece imediatamente). Esta troca tem o valor de uma separação *inframince* (querendo dizer, quanto mais admirada e olhada é uma coisa , menor a possibilidade de existência de separação *inframince* (nota 10) (Duchamp, 1998. p. 21-27).

A amplitude do fenômeno, seja sinestésico ou pertencente ao domínio da especulação da materialidade, adentra os domínios da ciência e da poesia, da percepção e da representação.

Glória Moure afirma que “o *inframince* é imenso em sua ínfima infinitude, transborda todas as realidades, acolhe a energia da poesia, conjura e assiste o aleatório, reúne e separa todas as dualidades” (Duchamp, 1998 p.11)

A dualidade nas operações *inframince* se funde e, ao mesmo tempo se afasta, por meio de um frágil intervalo de transição, quase sempre imperceptível, senão por sensibilidades mais delicadas.

Ao dizer que ‘os odores são mais infra leves que as cores’, Duchamp cria uma escala de sutilezas entre os *inframinces*. Mas, ao se aproximar da materialidade, atingem maior sutileza através da transparência: “Os *inframinces* são diáfanos e algumas vezes transparentes” (Duchamp, 1998 p. 35-37).

3. Os *inframinces* e suas contribuições

Constatar a existência de operações *inframince* em diversas esferas nos estimula a investigar os desdobramentos do fenômeno para além do campo das artes.

O Prof. João Souza Cardoso, vincula os *inframinces* à quarta dimensão (campo da física), ao constatar que:

A quarta dimensão seria um estágio mais complexo que o mundo tridimensional mas que, vedando-se-nos a uma experiência física directa, só poderia ser abarcado por dedução ou por imaginação.

Em notas posteriores (entre 1935 e 1945), ainda relacionadas com a quarta dimensão, Duchamp refere o *inframince* (noção criada pelo próprio e fulcral na sua obra, que só

raramente comentou) como realidade ligada às pequenas nuances surgidas entre as coisas
(Cardoso, 2003)

Na música, Maria Raquel S. Stolf, correlaciona o conceito de *inframince* a certos intervalos sonoros. Para ela:

Os silêncios, no plural. Camadas de cílios, camadas de vento, camadas inframince de sons, Se mince significa algo sutil, tênue leve, muito pequeno, mas também algo de pouca importância, algo inframince é algo com espessura abaixo do sutil, abaixo do transparente, quase imperceptível, um mínimo que subsiste, que insiste. (Stolf, 2008)

Na arte, encontramos poéticas *inframince*, independentemente dos materiais utilizados, ou do grau de sofisticação com que foram construídos. São exemplos a série *Droguinhas* de Mira Schendell, ou *A Coleta da Neblina* de Brígida Baltar, as projeções solares de Olafur Eliasson, as *Naturezas Mortas* de Morandi, obras que se distanciam do sensacional, e evocam descrição e delicadeza, cuja essência extrapola a materialidade do suporte para atingir nuances conceituais sutis, que passam despercebidas ao observador menos atento.

Conclusão

Vemos aspectos singulares nos Microplanos: a sua existência material, como visualidade, por elementos pictóricos e objetivos; a flexibilização das faces de transição, como um questionamento em torno da dimensão *inframince*; a natureza heterogênea do *inframince* atuando nos campos da arte e da ciência.

Vemos outras possibilidades de ampliação da noção de *inframince*, à medida em que, perceber a sutil delicadeza -que reside no território do quase imperceptível, do ínfimo que é infinito- equivale a refletir no mínimo que é mais, ou nas operações que se afastam do sensacional, por isso mais intimistas.

Se a existência do *inframince* nos faz refletir sobre a agudeza da percepção, também somos atraídos a pensar no seu contrário, ou seja, no olhar desatento da maioria, sobrecarregado pela excessiva sobreposição de informações superficiais, uma das marcas da contemporaneidade. Isso nos conduziria a futuras indagações presentes em outras esferas do saber.

Perceber a expansão da noção *inframince* é no mínimo enriquecedor para pesquisas no campo da arte, território de coexistência de todas as áreas do conhecimento humano.

REFERÊNCIAS

- Magno, Montez (2011) *Entrevista em jan/2011* .
- Duchamp, Marcel (1998). *Notas*. Madrid: Tecnos, ISBN: 84-309-1701-2.
- Farthing, Stephen (2009) *501 Grandes Artistas/–* Rio de janeiro. Ed.Sextante, ISBN 978-85-99296-54-7
- Stolf , Maria Raquel da Silva (2008) *Assonâncias de Silêncios: entre a palavra pênsl e a escuta porosa* [in *Informática na Educação Teoria e Prática*]
Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/> [Consult.2011/01/26}
- Cardoso, J.S. (2003) *A Quarta Dimensão* –[in *Duas Colunas* nº 11,mai 2004]
[Internet] Disponível em
<http://www.virose.pt/tudela/tex4dimensao.html>
[Consult. 2011/01/21]

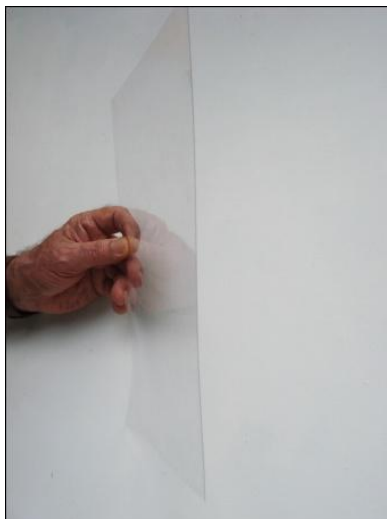


Figura 1. Montez Magno: Microplanos:Transparência em lâmina de acetato, 2007;
21x30 cm x 1mm Foto: Fonte Própria, 2011.



Figura 2. Montez Magno: Microplanos: Acrílica s/ papel-cartão 2007. 23,5x35cmx2mm
Foto: Fonte Própria, 2011.



figura 3. Montez Magno: Microplanos: Acrílica s/ contraplacado, 2007; 44x42cm x1cm

Foto: Fonte Própria, 2011.

XII. Anexos

- I. Linha de tempo de Montez Magno composta de dados sobre sua vida e sua obra.
- II. GOUVEIA, A. Elisabete. *Thânatos e o Lugar Específico*. Catálogo da exposição *Thânatos*, Instituto de arte contemporânea- UFPE, Recife, 2010.
- III. GOUVEIA, A. Elisabete. *O tempo labiríntico em Montez Magno*. Catálogo da exposição *Montez Magno: 55 anos de arte*, MAMAM, Recife, 2011.
- IV. GOUVEIA, A. Elisabete. MORGADO, Itamar. *Montez Magno: 55 anos de Arte*. Texto para sign da exposição *Montez Magno: 55 anos de arte*, MAMAM, Recife, 2011.

Anexo I

PRIMEIRAS DÉCADAS: 1934-1959

	1934	40-42	43-45	50-53-54	54-57	57	58	59
LOCAL	Timbaúba> Recife	Recife	Afog. Ingazeira> Recife	Recife	Recife	Olinda R.S.Bento, 358 Atel/res.	Olinda	Olinda>RJ>SP
ESTUDOS		GR.ESCOLAR João Barbalho		E.B.A. (54) pintura/des.art. paisagem	Estudo autodidata: DaVinci, Grünewald. Tecn. pintura e desenho Influencias: (56)Mondrian	Intensa Atividade Estudos/ Trabalhos		
FATOS RELEVANTES			Imagens da caatinga		GRAF.AMADOR (57) trabalha com Aluisio Magalhães	Atelier Rua São Bento	Divide Atelier com Adão Pinheiro e Anchises Azevedo	Conhece Volpi, Alex.Calder e os críticos PauloM.Almeida/ LourivalG.Macha do (Bienal) e art. Plástico Fernando Lemos
OBRAS		Desenhos/ Trab.Manuais Pintura vidro			1º quadro: Veleiro (54). 1ºs Abstrações (56)		98 monotipias no Graf.Amador Pint.abstr.geom Pint.relig.semi- abstratas	Pint.abstr.geom e retratos fusain

EXPOSIÇÕES						IAB-PE (pint.óleo). XVI SALÃO PINT.PE	GAL.LEMAC (pint. óleo). TIMBAÚBA (coletiva). GAL.LEMAC (monotípias). 1ªPANORAM. ARTES- CABANGA (pinturas). XVII SALÃO OF.PINTURA	VIII SALÃO NACIONAL ARTE MODERNA RJ BIENAL SP 1ª EXPO ART.PLASTIC OS RECIFE GAL.FOLHAS SP IBEU RJ
PRÊMIOS/IND							1º PRÊMIO XVII SALÃO OF.PINTURA PE	

DÉCADA DE 50: IMAGENS



Abstração Geométrica



Abstração Geométrica



Abstração Geométrica



Abstração Lírica



Abstração Lírica



Monotipias :Tinta de Impressão s/ pedra litográfica

DÉCADA DE 60 (1960-64)

	60	61	62	63	64
LOCAL	Recife	Olinda(S.Bento/ Amparo) > RJ	> S.PAULO (atelier FAAP)	SP (FAAP) >MADRI	MADRI-Colegio Mayor Hisp.Americano N.SrªGuadalupe >MILÃO
ESTUDOS	CURSO INT. HISTÓRIA ARTE – Rec-Wolfgang Pfeifer ; Estudos vegetais e natureza morta		Estudos pincel seco. Peq.estudos aguada óleo s/tela e tinta de impressão s/papel(FAAP). Estudos p/ Fragmentação .	Litografia c/Darel Valença(FAAP) Fragmentação da forma Estudos de Goya	Hist.Arte com J.Almagro(Madri) Trabalha no atelier G.Brusamolino (Italia)onde inicia Série Morandi
FATOS RELEVANTES/ contatos	Conhece o poeta e tradutor Matheos de Lima, irmão de Jorge de Lima. Conhece Myriam	Conhece Mario Pedrosa, Antº Dias e Emeric Marcier	M.Schenberg, W. Zanini,Geraldo Ferraz,J.G.Vieira e Aracy Amaral	Eduardo Sued, Marcelo Grassmman, Caciporé Torres,Antonio Henrique Amaral,Trindade Leal,Odetto Guersoni e Flavio de Carvalho	Divide atelier c/Boanerges Mideros (pintor equatoriano); Franz Weissmman (escultor brasileiro) passa a residir no Instituto. Murilo Mendes/Rubem Valentin/Cicero Dias/Di Cavalcanti/
OBRAS	24 monotipias nat.morta:óleo s/duralex pré-série Negra	Série Negra Est.vegetais /estudo óleo seco s/papel(Negra)	Série Caatinga (óleo) Negro s/canson em gdes.dimensões Abstr.Geometrica /tecn. mista s/tela	Estudos Goyescos (peq.série). Fragmentação da Forma	Mykonos - Moinhos (esboços). Série Morandi

EXPOSIÇÕES	TEATRO STA.IZABEL (PE) 24 variações s/mesmo tema (monotipias-lito) MAM BAHIA(dir.Li-na Bo Bardi) (pint.óleo). 1ª EXPO GAL.ARTES RECIFE (coletiva)	GAL.ROZEMBLIT (REC). SALÃO NAC.ARTE MODERNA (RJ). GAL.GEAD-RJ (coletiva)	SALÃO PAULISTA DE ARTE MODERNA. 1ª EXPO JOVEM DESENHO NACIONAL-MAC. XI SALÃO NAC. ARTE MODERNA RJ GAL. IBEU (coletiva)	CASA DO ART.PLASTICO. XII SALÃO PAULISTA (pinturas). GAL.SETA (pinturas)	GAL.CAJA AHORROS ASTURIAS. CENTRO INF.CONSTRUCCION BARCELONA. CASA DO BRASIL-MADRID
PRÊMIOS/INDICAÇÕES	Concorre ao prêmio Guggenheim RJ			BOLSA INST.CULT.HISP.MADRI	
SÉRIES		Série Negra (INICIADA)		Pequena Série Goyesca Série Fragmentações	Série Morandi (início)
VIAGENS				LISBOA E MADRI	ESCORIAL, ANDALUZIA MILÃO,ROMA,VENEZA, PARIS, IUGOSLAVIA, GRÉCIA

DÉCADA DE 60 (1965-69)

	65	66	67	68	69
LOCAL	SPAULO> OLINDA>RJ	RJ	RJ	RJ	RJ > RECIFE (Casa Forte)>RJ
FATOS RELEVANTES/contatos	Vicente Rego Monteiro(Atelier 10 Mais-Olinda; Ney Quadros e Thiago Amorim traba-		Frederico Moraes, Mario Barata ,Quirino Campofiorito,Clarival Valadares (criticos)	Participa Passeata dos 100 mil	Assiste pela TV, a chegada do homem na Lua.(inspira 3 trabalhos)

	Iham em seu atelier Olinda- R. Amparo				
OBRAS	Pinturas sobre madeira Fragmentação da forma (frag:gera linhas e gera relevos)	Primeiros Relevos e objetos em madeira e vidro. Colagens Surreais. Canavial Des. Expressionistas (pincel seco)	Trilogia Labirinto (pinturas) Primeiros Múltiplos	25 guaches em cartão: Fragmentação Rítmica Telas acetato; objetos de cartao betumado +aluminio+fita adesiva; projetos de arte conceitual	Arte Efêmera ; Projetos arte experimental; desenho
EXPOSIÇÕES	BIENAL DE S.PAULO. GAL.GOELDI-RJ. GAL.ATRIUM-SP (trabalhos sobre madeira). XIV SALAO NACIONAL DE ARTE MODERNA-RJ. 1º SALÃO ESSO ART.JOVENS MAM RJ.	GAL.ÔNIX-REC-desenhos. SALÃO ABRIL MAM-RJ (pinturas). XV SALAO NAC.ARTE MODERNA RJ. I BIENAL ARTES PLAST.BAHIA . “SEVENTEEN LATIN AMERICAN FOUND.FOR THE ARTS FROM THE S.P BIENAL”	XVI SALAO NACIONAL ARTE MODERNA RJ. GALERIA CANTU RJ (objetos). IX BIENAL SP (pinturas e esculturas). II BIENAL BAHIA. IV SALÃO DE BRASILIA.	GAL. IBEU RJ (pinturas e objetos). II SALÃO ESSO DE PINTURAS- MAM- RJ. I FEIRA DE ARTE MAM RJ.	XVII SALÃO DE ARTE MODERNA DO RJ. SALAO DOS TRANSPORTES RJ. CASA HOLANDA Recife Individual (objetos e pinturas)
PRÊMIOS/ INDICAÇÕES		Concorre ao Premio Air France de Pintura Bienal Bahia (Premio Pesquisa)	Prêmio Isenção do Juri Salão Nacional. Concurso caixas Petit Galerie-RJ. Prêmio Aquisição Itamarati-Bienal SP		Concorre ao Prêmio de Viagem ao Exterior no XVII SALÃO DE ARTE MODERNA (RJ)
SÉRIES		CANAVIAL			

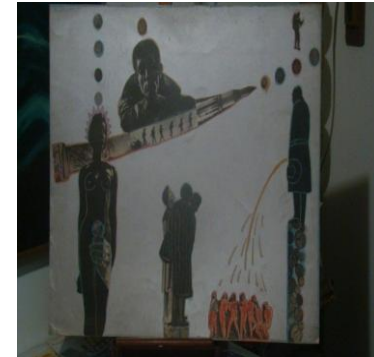
DÉCADA DE 60: IMAGENS



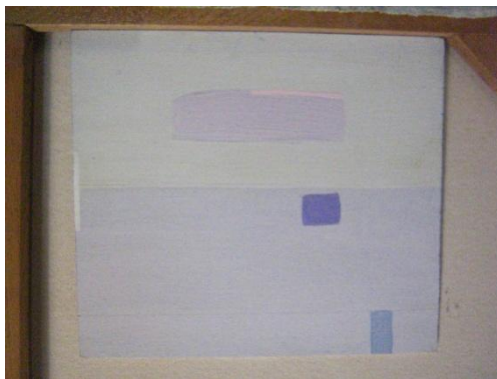
Natureza Morta - monotipia



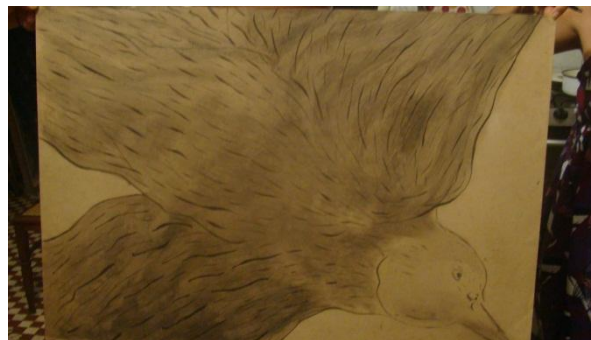
Estudos Vegetais – carvão s/ papel



Colagem Surreal



Série Morandi



Passaro: Pincel seco s/papel



Fragmentação Rítmica: Guache s/papel

DÉCADA DE 70 (1970-74)

	70	71	72	73	74
LOCAL	RECIFE-PE	RECIFE-PE> J.PESSOA-PB	J.PESSOA > RECIFE>OLINDA	OLINDA	OLINDA
ESTUDOS/ DOCÊNCIA	Convidado a assumir a cadeira de Escultura-Setor de Artes da UFPB	Cria e passa a dirigir o Curso de Criatividade Artística do Centro de Artes da UFPB	Pede desligamento da UFPB para dedicar-se a pesquisas e trabalhos no atelier de Olinda- R.Boa Hora (AGO)		
FATOS RELEVANTES/c ontatos					
OBRAS	Série Kirklos (pinturas) Estudos para escultura aérea	Mapas: colagem	O Silêncio de Duchamp (peça única)	Início Série Tantra Continuação 1º Ciclo Barracas do Ne.	Série Homenagem a Max Ernst. Série Portas de Contemplação

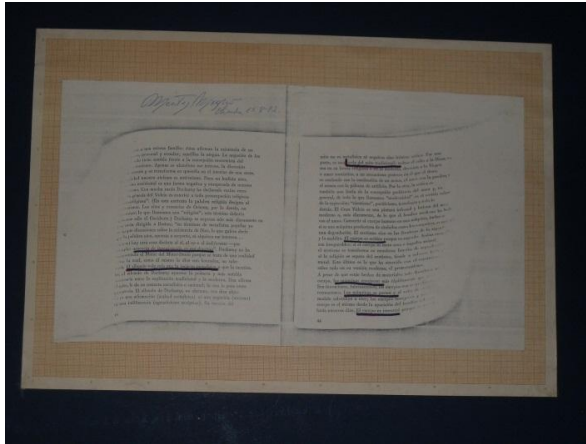
EXPOSIÇÕES	PETITE GALERIE-RJ (pinturas). MAC - OLINDA Individual (pinturas e esculturas). REITORIA UFPB individual (esculturas)	1º SALÃO ARTE ELETROBRAS, MAM (RJ). PANORAMA ARTE ATUAL BRASILEIRA MAM (SP) (desenhos)	GAL. DEGRAU (Recife) (pinturas). PANORAMA ARTE ATUAL BRASILEIRA MAM (SP),(objetos). MÚLTIPLA GAL.-SP.	PETITE GALERIE RJ (objetos)	GAL.PONTO DE ARTE RJ (pinturas). 1ºSALÃO GLOBAL NE – MAC PE (objetos e pinturas). GAL. TRES GALERAS – Olinda (pinturas:paisagens realizadas entre 1957 e 1974).
PRÊMIOS/ INDICAÇÕES	Concorre ao Salão de Arte Moderna do RJ	Prêmio do 1º SALÃO ARTE ELETROBRAS MAM (RJ)	Concorre ao XXI SALÃO DE ARTE MODERNA RJ	Concorre ao SALÃO DE ARTE MODERNA RJ	
SÉRIES			INICIO Barracas do Nordeste (Olinda)	INÍCIO série Tantra	Início da Série Portas de Contemplação

DÉCADA DE 70 (1975-79)

	75	76	77	78	79
LOCAL	OLINDA > EUROPA>ÁFRICA		OLINDA	OLINDA	OLINDA
ESTUDOS/ DOCÊNCIA				Documentação fotográfica de barracas do interior do estado de PE.	
FATOS RELEVANTES/c ontatos	Entrevistado pela Rádio e TV da Suécia				
OBRAS	Série Monocromática (miniat.) óleo s/papel Flan (peça única)		Barracas do NE 2ºCiclo)	Dá sequencia a pinturas da série Barracas do NE	Lameiros de Caminhão (apropriação) Teares de Timbaúba (79- 98)
EXPOSIÇÕES			MOSTRA POÉTICAS VISUAIS – MAC SP		MUSEU DE ARTE SACRA DE PE Olinda 1º e 2º Ciclo de Barracas do Nordeste
PRÊMIOS/ INDICAÇÕES	PRÊMIO I SALÃO GLOBAL NE				
SÉRIES			Barracas do NE 2º Ciclo		Teares de Timbaúba (79- 98)

VIAGENS	Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Holanda, Dinamarca e Suécia; Argélia(África)				
PUBLICAÇÃO Textos Arte			“O Material na Obra de Arte: Mito e Preconceitos”-JB- RJ(ensaio)		“O Poder e a Arte” JB- RJ (ensaio)

DÉCADA DE 70: IMAGENS



*O silêncio de Duchamp: colagem
s/duraplac*



Série Monocromática: Óleo s/papel



Est. para Escult. Aéreas



Kirklos: Óleo s/tela



Flan:mat. Off set- peça única



Lameiros de Caminhão

DÉCADA DE 80 (1980-84)

	80	81	82	83	84
LOCAL	OLINDA	OLINDA	OLINDA	OLINDA	OLINDA
ESTUDOS/ DOCÊNCIA					
FATOS RELEVANTE S/ contatos			Integra o Juri de seleção e premiação do XXV SALÃO ARTES PLASTICAS -PE	Integra o Juri de seleção e premiação do 6º SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS (RJ)	Integra o Juri de seleção do XXVI SALÃO ARTES PLÁSTICAS DE PERNAMBUCO
OBRAS	Série Eckhout	Termina série Eckhout Inicia as séries: Bissier, Especular e Poiesis colcha de retalhos (apropriação)	Inicia a série Aquimista		4 pçs em homenagem a Mondrian (pastilhas). Retoma Barracas do NE. Retorna a Série Negra
EXPOSIÇÕES		GAL.VILA RICA RECIFE Série Eckout	GALERIA LULA CARDOSO AYRES Recife . 1ª EXPOSIÇÃO DE ARTE LATINA		
PRÊMIOS/ INDICAÇÕES				Convidado a participar Feira Intern.Bilbao – ARTEDER /83 com	Prêmio Concurso Ivan Serpa instituído pelo INAP

				desenhos e fotografias	
SÉRIES	ECKHOUT	ECKHOUT, BISSIER, ESPECULAR E POIESIS	ALQUIMISTA		MONDRIAN NEGRA

DÉCADA DE 80 (1985-89)

	85	86	87	88	89
LOCAL	OLINDA	RECIFE	RECIFE	RECIFE	RECIFE
ESTUDOS/ DOCÊNCIA			Estudos de natureza Morta		
FATOS RELEVANTES/CON TATOS		Inicia construção do seu atelier em Casa Forte			
OBRAS	Continua o 3º Ciclo da Série Barracas do Ne	Série Tacos (início) Retoma a série Portas de Contemplação	Série Janelas de Taquaritinga Interferencias (xeroart) 2 quadros a óleo (pendant) em Homenagem a Chardin	Continua a Série Portas de Contemplação	

EXPOSIÇÕES	CENTRO CONVENÇÕES OLINDA Barracas do NE (3º Ciclo). 7ª BIENAL VALPARAISO (CHILE) Barracas do Ne (1º Ciclo). MAC- SP- O popular como Matriz expôs a Série Barracas do Ne (3º Ciclo- 6 pinturas)	CENTRO CULTURAL DANTE ALIGHIERI 22 Artistas Contemporâneos		GALERIA DE ARTE CENTRO EMPRESARIAL RJ- Botafogo-RJ individual	GALERIA GUILHERME EUSTÁQUIO- Recife, individual (pinturas)
SÉRIES		TACOS (Início) Série Portas de Contemplação	Interferencias:xeroart		

DÉCADA DE 80: IMAGENS



Série Tacos : óleo s/ madeira antiga



Janelas de Taquaritinga



Série Portas de Contemplação



Xeroarte



Colchas de retalhos populares



*Início Série Mondrian: Pastilhas minerais s/comp.
Madeira*

DÉCADA DE 90 (1990-94)

	90	91	92	93	94
LOCAL	RECIFE	RECIFE	RECIFE	RECIFE	RECIFE> EUROPA
ESTUDOS/ DOCÊNCIA			estudos para Veleiros	Estudos preparatórios para séries 4º Ciclo Barracas do NE e Mondrian	
OBRAS VISUAIS/	pinturas a óleo Nike e Anunciação , dentre outras	sequência das pinturas a óleo Nike e Anunciação , dentre outras Sacolas Populares (apropriação)	Série Max Ernst ; 24 guaches s/cartão em homenagem a Max Ernst Inicia mural interno (s/residência)de 160 x 190cm. 11 pint.esmalte s/alumínio com signos ideogramáticos Poesias:inicia Crepúsculo e Traça-Traços (poesia visual);		Livros de Artista Série Divertimentos Série Percursos Série Mondrian
EXPOSIÇÕES					MUSEU DO ESTADO (PE) Batalha dos Guararapes: Um olhar Contemporâneo Exposição Arte Contempor. (Recife); Prédio da Alfândega- Porto,Portugal:Raízes e Resultados (47 pçs,obj e pint) Mostra de Arte Brasileira (W.Zanini-SP(livros de

					artista) MASP:Contemporâneos no acervo do MASP
SÉRIES			Início da Série Max Ernst	Série Animais Mecânicos	Série Divertimentos Série Percursos Série Mondrian
VIAGENS					Portugal(Porto e Guimarães);Espanha(Sant. Compostela,Madri, Barcelona;Italia(Florença) França (Paris)

DÉCADA DE 90 (1995-99)

	95	96	97	98	99
LOCAL	RECIFE	RECIFE	RECIFE	RECIFE	RECIFE
ESTUDOS/ DOCÊNCIA	Retoma estudos série Mondrian			Estudos para Variações.Geom.	
OBRAS VISUAIS/ POESIAS	Conclui série Mondrian (18 pçs)(depois-2005) Mondrian -Grades	Série Fachadas do Ne Série Mür Obra: PARTHENON		Série Branca Série Teares Timbaúba (79-98)	Inicia série Desconstrução da Geometria Série Mür (xeroarte) Parthenon 3 Veleiros Trilogia Balão Branco Pássaro.

EXPOSIÇÕES		MAM (SP)/MAM (RJ): 15 Artistas Brasileiros V BIENAL DE POESIA VISUAL EXPERIMENTAL- México	MAM (BA) 15 Artistas Brasileiros	FUNDAÇÃO JULIO REZENDE- PORTO, Portugal coletiva	
SÉRIES	Série Mondrian			Série Branca Série Teares de Timbaúba (79-98)	Série MûR Série Desconstrução da Geometria

DÉCADA DE 90 - IMAGENS



Pintura óleo s/ duratex



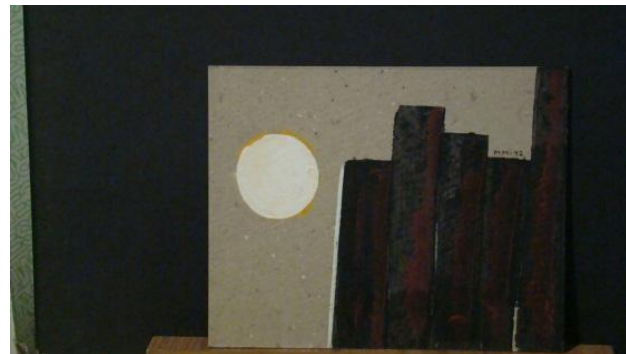
91/92- Apropriação- Sacolas Populares



Estudos óleo seco s/papel



Série Fachadas



Série Max Ernest



Série Divertimentos

1ª DÉCADA DE 2000 (00-04)

	00	01	02	03	04
LOCAL	RECIFE	RECIFE	RECIFE	RECIFE	RECIFE
OBRAS VISUAIS/	Série Desconstr. Da Geometria Série Maquetes	Série Desconstr. Geometria. Projeto Memorial WTC. Obras: Balão Branco e Pássaro	Série Desconstr. Geometria e contin. Série Tantra	Série Desconstr. Geometria se transforma em >Variações Geométricas Contin. Série Tantra. Série Malevich (xeroarte) Lanternas Brancas Primavera.	Série Variações Geométricas. Série Max Ernest Série Tantra Pinturas Novas Partituras (álbum) Cabeças Série Agnes Martin Série Malevich
EXPOSIÇÕES	MAMAM Séries Branca e Portões				

1ª DÉCADA DE 2000 (05-10)

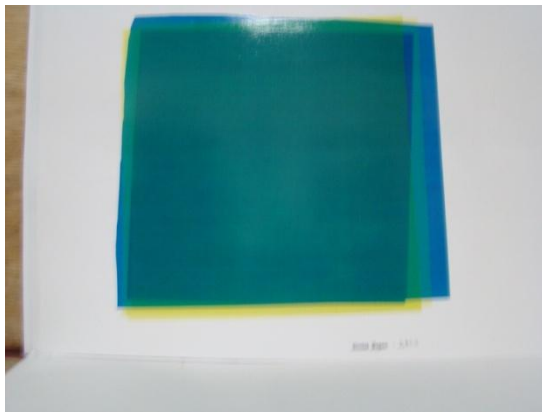
	05	06	07	08	09	10
LOCAL	RECIFE	RECIFE	RECIFE	RECIFE	RECIFE	
FATOS RELEVANTES/ contatos				Início das pesquisas da Prof. ^a Bete Gouveia e equipe sobre a obra de Montez Magno	Início das pesquisas dos críticos Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz para publicação de livro sobre a obra do artista	
OBRAS	Série Variações Geométricas Série Tantra Série Mondrian-Grades Nanoesculturas Série Geométrica Série Malevich	Variações Geométricas Tantra Livro de Ouro Livro de Prata Malevich	Variações Geométricas Série Planetas Inframagros	Série Variações Geométricas Obra em Dobras Série Thânatos Série Quadrados Celebração a Duchamp Série Monocromática III Série Fragmentos Iémen (díptico) Série Barracas Ne Série Branca Trilogia /Isopor	Série Casulos Série Novas Partituras Série Pictogramas Série Negra III Museu Portátil (livro de artista) Nanoesculturas Pequenos Estudos em branco Série Mondrian (4ª e última etapa)	Série Desenhos Grotescos Caixa da Fama (objeto) Lúdico (objeto) Rotação (objeto)

				Penetrante Sólido Platônico		
EXPOSIÇÕES						IAC-UFPE Série Thânatos
SÉRIES					Série Casulos Série Negra III Série Mondrian (4ª e última etapa)	

DÉCADA DE 00 - IMAGENS



Xeroarte



Série Malévich



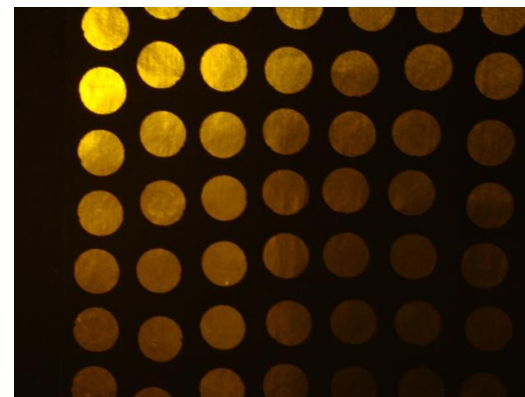
Série Marx Ernst – Variação



Serie Agnes Martin



Trilogia de Isopor



Alveolos

Anexo II

THÂNATOS E O LUGAR ESPECÍFICO

É com grande honra que o Instituto de Arte Contemporânea recebe a série Thânatos, em suas salas de exposições, principalmente por se tratar de um conjunto de obras bastante significativo para o autor, Montez Magno.

No desejo de compartilhar com o público a plenitude dos graves e delicados sentimentos que permeiam essa série, o artista escolheu criteriosamente um espaço arquitetônico que não agredisse a atmosfera que emana dos trabalhos.

O Centro Cultural Benfica, em cuja estrutura o IAC se inclui, foi o lugar escolhido. Sua composição arquitetônica, que remonta ao século XIX, entra em visível consonância com a essência dos trabalhos, por sua carga de informações sobre a passagem do tempo. Porque também é sobre o tempo que nos fala Thânatos - a ação do tempo sobre as coisas viventes, uma ação terminal, que evidencia o triunfo do silêncio, um silêncio sem possibilidades.

A configuração interna dos espaços expositivos do Centro, a acentuada verticalidade das suas paredes, portais, e arcos, garantirão a devida solenidade e intimidade - condições necessárias ao mergulho nas dez grandes pinturas de Thânatos, cujos significantes nos remetem a uma emoção de grande densidade e a sentimentos por vezes incômodos, a depender do modo como vislumbramos nossa inevitável finitude.

A maneira como o artista realizou essas pinturas, por outro lado, leva-nos a experimentar sensações de serenidade e equilíbrio. Provavelmente pelo sentido rigorosamente geométrico que elas encerram em suas respectivas composições, pelo rebaixamento das cores que emprega, ou pela maneira que dispõe elementos cujos significados transcendem o assunto abordado. Assim sendo, também há nelas algo que escapa à realidade de thânatos, autorizando o observador ao devaneio poético.

Bete Gouveia

Recife, 26 de fevereiro de 2010

Anexo III

O TEMPO LABIRÍNTICO EM MONTEZ MAGNO

Montez Magno pertence à categoria de artistas que, pela heterogeneidade de seus trabalhos, desafiam os esquemas classificatórios tradicionais.

Camaleônico, resiste a rótulos e adjetivações com o vigor de seus 76 anos, a maior parte deles dedicados à construção de uma obra vasta e plural que, embora tardiamente, vem afinal recebendo a atenção da crítica especializada e despertando o interesse de pesquisadores acadêmicos e artistas da nova geração.

Há muito movidos pelo desejo de investigar o intrigante mecanismo do seu processo criativo, iniciamos, em 2008, um levantamento completo do seu acervo em busca do fio condutor da sua poética, tentando estabelecer conexões entre obras de características tão diversas, que abrangem os campos da pintura, escultura, poesia e objetos conceituais.

À medida que a pesquisa se desenvolvia, foi-se revelando a complexidade da tarefa: cerca de 1.500 obras armazenadas em condições distantes do ideal; dezenas de séries que se iniciavam paralelamente, podendo ser retomadas após décadas; outras que se desdobravam ou eram incorporadas a séries futuras; e ainda a prolífica construção de trabalhos isolados sem aparente vinculação com os demais.

Tudo isso dentro de um contexto material amplo, em que as variações de suportes, técnicas e jogos de linguagens se interpenetravam, constituindo um cenário fragmentado, plural e temporalmente descontínuo.

Exemplo disso é a série *Negra*, iniciada em 1961 e que permanece até hoje em processo, registrando várias interrupções ao longo dos anos. Também a série *Barracas do Nordeste* comporta três ciclos: 1972, 1977 e o terceiro em 1984, sendo que, em 1993, foi retomada sob a forma de estudos.

Outra série que sofre descontinuidade é a *Morandi*, composta de três momentos separados por longos intervalos: 1964, 1990, sendo retomada em 2009. Esses exemplos não só ilustram a ausência de linearidade no seu processo de criação, como servem para demonstrar o trânsito intenso entre universos poéticos distintos, quando não antagônicos.

Fenômeno semelhante ocorre na série *Desconstrução da Geometria*, iniciada em 1993, posteriormente reclassificada pelo autor como uma das vertentes de

Variações Geométricas, de 2003, titulação abrangente que passa a englobar também outras séries, como *Iêmen* e *Quadrados*.

Enquanto a série *Barracas do Nordeste* vai beber na fonte da geometria popular e transborda cromaticidade, a série *Morandi* se resguarda da saturação da cor para mergulhar na serenidade clara dos semitons, cuja delicadeza se aproxima do universo metafísico do mestre italiano.

Em contraponto, a série *Negra*, mais grave, quase dispensa o uso da cor e nos induz à profundidade, na qual a matéria cede lugar ao espaço puramente metafísico, de introspecção e subjetividade, também presente em seus trabalhos literários.

Compondo um universo à parte, *Cromossons*, *Notassons* e *Madrigais* transitam simultaneamente pela música, pelo desenho e pela poesia. São “partituras” elaboradas a partir de estruturas formais (o ponto, a linha e a cor) transformadas em composições rítmicas, numa evidente aproximação com as teorias de Kandinsky e John Cage, artistas que, pioneiramente, vislumbraram a possibilidade de comunhão entre essas duas linguagens.

Díficeis de serem executadas (do ponto de vista estritamente técnico), essas composições expressam graficamente ritmo e harmonia musicais, resultando em trabalhos de notável efeito plástico.

Evidenciando o viés construtivo — predominante em Montez —, as *Maquetes* e as *Cidades Imaginárias* aparecem como projetos arquitetônicos, elaborados a partir de materiais singelos e diminutos retirados do cotidiano do ateliê do artista, que neles interfere minimamente, deixando aflorar novas possibilidades da sua natureza. Deslocada de sua função original e com o auxílio da imaginação do observador, uma simples folha de lixa usada pode adquirir a suntuosidade de uma imponente catedral.

A mesma cumplicidade é requerida para apreciação da série *Microplanos*. Situada num território híbrido entre a pintura e o objeto, essa série subverte o conceito espacial ao questionar a sua própria bidimensionalidade e extrapolar a materialidade do suporte, atingindo nuances que podem passar despercebidas ao observador comum.

Sem perder de vista o panorama geral da obra do artista, por razões metodológicas a pesquisa passou a concentrar-se neste pequeno fragmento: a série *Microplanos*, inspirada nas *Notas* de Marcel Duchamp sobre os “fenômenos ínfimos”, batizados de *inframince* pelo artista francês, frequentemente reverenciado por Montez. Com esse novo recorte, a pesquisa incorporou-se a meus projetos acadêmicos,

vinculando-se ao mestrado em Artes Visuais do Programa de Pós-graduação da UFPB/UFPE.

Esse universo singular, surpreendente mesmo para quem desfruta do seu convívio de longa data (como eu tive o privilégio de usufruir), apresenta variações de tal ordem que, se pouco contribuem para a identificação do seu fio condutor, reafirmam a contemporaneidade da obra do artista, parcialmente exposta nesta retrospectiva.

O conjunto de sua obra assegura a Montez Magno um papel relevante nos rumos que a arte pernambucana tomou a partir da segunda metade do século passado, influenciando boa parte dos jovens artistas das gerações posteriores.

O nosso objetivo ao realizar esta exposição é contribuir para o processo de resgate de um artista de grande importância para a arte pernambucana, ensejando às novas gerações a oportunidade de conhecer a sua obra e também incentivar futuras investigações em torno de outros artistas que, por motivos ainda desconhecidos, ficaram à margem do processo histórico.

Bete Gouveia

Recife, março de 2011.

Anexo IV

MONTEZ MAGNO: 55 ANOS DE ARTE

O conjunto dos 150 trabalhos reunidos nesta exposição representa apenas um fragmento da vasta obra do artista pernambucano Montez Magno.

Sua trajetória artística, iniciada no Recife em 1954, desdobrando-se por períodos no Rio de Janeiro, São Paulo, Madrid e Milão, é repleta de importantes realizações no campo da experimentação e de realizações artísticas.

Suas obras foram exibidas nos mais importantes espaços expositivos nacionais, (como a Bienal de São Paulo) e do exterior, e mantêm-se atualizadas, apesar das grandes mudanças ocorridas ao longo desse período no cenário mundial, em seus aspectos artístico, político e cultural.

Seu vasto acervo pessoal é composto de aproximadamente 1500 obras entre desenhos, pinturas, gravuras, xeroarte, esculturas, objetos, livros de artista, partituras de música aleatória, fotomontagens, maquetes, projetos de arte ambiental e instalações, registros de performances, sem citar sua produção poética, que conta com 10 livros editados.

Diante da impossibilidade de expor todos os seus trabalhos, e sem perder de vista a proposta de realizar uma exposição retrospectiva, selecionamos para esta mostra obras que revelam momentos pontuais no seu longo percurso, procurando contemplar todas as décadas da sua produção artística, nos seus instantes mais significativos.

Por tratar-se de um artista camaleônico, portanto resistente a rotulações, a mostra foi dividida em 7 eixos temáticos distribuídos pelos três pavimentos do Museu. Para isso, contamos com a valiosa contribuição do crítico e curador Paulo Herkenhoff que, em recente pronunciamento, declarou publicamente ser Montez Magno um dos mais importantes artistas brasileiros da segunda metade do Século XX.

No piso térreo, o visitante terá acesso ao eixo das *Arquiteturas*, obras que refletem o viés predominantemente construtivo do artista, representado por diversas

séries, entre as quais se destacam as *Barracas do Nordeste*, em que Montez foi beber na fonte da arquitetura singela do comércio popular do interior do Estado de Pernambuco, para compor obras solares, de cunho geométrico, com forte apelo cromático.

O Aquário Hélio Oiticica abriga a instalação *Olhe!* do início da década de 70, revelando o lado conceitual do artista, consolidado no decorrer das décadas seguintes.

Ainda no pavimento térreo e estendendo-se pelos dois outros pisos próximos ao vão da escadaria, estão dispostas as obras do eixo das *Cartografias*, que alude à permanente preocupação do artista em localizar(se) frente à dicotomia tempo/espaço, ao fazer a ligação do regional ao universal, valendo-se da estética das cartas geográficas, ou simplesmente referindo-se ao período das Grandes Navegações, como em *Ovo de Colombo*.

Distribuídas nas salas principais do segundo, e parte do terceiro piso, estão as obras componentes do eixo das Escrituras, em que vem à tona seu lado caligráfico, gestual, como os desenhos em papel da série *Fragmentações*, distanciados do rigor geométrico de séries anteriores, ao lado de três séries das suas partituras de música aleatória: *Cromossons*, *Notassons* e *Madrigais Recifenses*, em que a Música (outra das paixões da vida de Montez) inspira composições de signos gráficos de notável efeito plástico.

O eixo da Metafísica (a nosso ver, principal ponto de tangência entre o pintor e o poeta) pode ser apreciado no segundo piso, na sala contígua à das Escrituras. Nela se encontram obras das séries *Portas de Contemplação*, *Sólidos Platônicos*, *Cartas Celestes* e *Morandi*, contrapondo-se à solaridade das obras da Série Barracas do Nordeste, expostas no pavimento térreo.

Essa sala pede luz baixa e silêncio, induzindo à contemplação e à reflexão, assim como as obras do eixo *Oriente*, onde o artista reconceitua em telas e objetos a cultura milenar do Oriente, com seus mistérios e transcendências.

Se, do ponto de vista formal, *Arquiteturas* representa com maior propriedade o fazer artístico predominante na obra de Montez, *Metafísica* é o eixo que mais se aproxima das suas características psicológicas, dramaticamente expressas em seus poemas, que podem ser apreciados nos livros colocados à disposição do público para

leitura, na Sala *Linha do Tempo*, no segundo pavimento.

No sexto eixo, *Ludos*, também no segundo andar, o artista revela uma de suas faces mais instigantes, a do exercício diário de criatividade, resignificando objetos do cotidiano e transformando-os em obras de arte, como na poética *Nuvem* elaborada com pedra abrasiva e flocos de algodão.

Crítica Institucional, o sétimo e último eixo, representa os questionamentos do artista frente ao circuito institucional das artes plásticas.

Este é o universo de Montez Magno, um artista plural em sua singularidade.

Bete Gouveia/Itamar Morgado

Recife, março de 2011

