

## **A experiência estética – das formas às forças**

**Carlos Henrique Machado<sup>1</sup>**

### **Resumo:**

Se a pergunta pelos traços distintivos de um objeto artístico remete à indagação sobre a percepção do sujeito que o apreende, ela também se relaciona com a constituição das formas sensíveis. Ao contemplar um quadro, ao ouvir uma sinfonia, ao assistir a uma peça encenada ou ao ler uma poesia, utilizo os mesmos elementos da minha sensibilidade através dos quais entro em contato com as coisas em geral que se abrem aos meus sentidos. Mas parece que, nas representações artísticas, algo se adiciona ao padrão da sensibilidade que as capturam, distinguindo-as do contexto de uma realidade mais ou menos comum aos indivíduos. Diante disso, procuraremos responder às seguintes questões: O que distingue, então, os objetos artísticos das demais formas do mundo e qual a possibilidade de uma experiência perceptiva em que os estímulos sensíveis, depois de processados, escapem ao crivo original das nossas percepções familiares?

**Palavras-chave:** formas; forças; pequenas percepções; virtual; intensidades.

### **Abstract:**

If the question about the distinctive features of an artistic object leads to the question about the perception of the subject who apprehends it, it is also related to the constitution of sensitive forms. When contemplating a painting, listening to a symphony, watching a staged play or reading poetry, I use the same elements of my sensitivity through which I come into contact with things in general that open up to my senses. But it seems that in artistic representations, something is added to the pattern of sensitivity that captures them, distinguishing them from the context of a reality more or less common to individuals. Therefore, we will try to answer the following questions: What would distinguish, then, artistic objects from other forms of the world and what is the possibility of a perceptual experience where sensitive stimuli, after being processed, escape the original sieve of our family perceptions?

**Keywords:** forms; forces; small perceptions; virtual; intensities.

---

<sup>1</sup> Mestre em Filosofia Contemporânea da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), Porto, Portugal. E-mail: [petrus166@gmail.com](mailto:petrus166@gmail.com)

## 1. Introdução

A visão surge a partir de uma vibração luminosa refletida em uma superfície qualquer e capturada pela retina. A audição recolhe as ondas sonoras a partir dos anteparos do aparelho auditivo que as decodificam e o movimento é a resposta aos estímulos que chegam ao cérebro e são transmitidos aos membros de um corpo como comandos para o seu funcionamento. Toda a experiência sensível é fruto do rebatimento de forças que se lançam sobre corpos que as recolhem e as processam, fornecendo uma regularidade ao mundo que os invade através dos sentidos. O mundo adquirido pela experiência sensível se inscreve num plano onde o ato de perceber tende a coincidir com o ato que gera um contorno para a realidade. A percepção informa as sensações e determina, assim, o resultado que elas têm diante de si. Uma cor, um som, um odor e uma textura só se traduzem para o indivíduo a partir dos elementos da percepção que os organizam. Antes disso, são apenas forças luminosas, sonoras, olfativas e táteis. As formas do mundo só aparecem para o sujeito que as contempla a partir da maneira como cada força é processada pela percepção. As impressões sensíveis são o resultado do rebatimento dos estímulos que irá criar um padrão sensível para a percepção. O claro, o vermelho e o pesado adquirem a respectiva consistência de suas formas na medida em que reproduzem uma constância a partir do modo como são apercebidos da mesma maneira por indivíduos diferentes. Os contornos do mundo revelam um traço comum que atravessa as formas sensíveis e as fazem coincidir numa percepção que as aproxima através de resultados semelhantes. Esse traço apoia-se num conjunto de padrões mais ou menos estáveis, que tornam o resultado da experiência sensorial algo que se assemelha em diferentes indivíduos. A partir desses padrões, são constituídos os limites que reúnem uma pluralidade de estímulos sensíveis que se inscrevem como percepções comuns de um mundo onde o sensível passa a se corresponder com formas percebidas.

Se o mundo percebido pelos indivíduos guarda um traço comum, o que dizer dos estímulos sensíveis antes de estes serem informados na percepção? Uma cor, um som, uma textura só ganham contorno quando percebidos como uma forma visível, uma forma audível ou uma forma tátil. Fora da experiência perceptiva o que subsiste são intensidades, forças, vibrações, frequências ou impulsos. Para além das formas sensíveis, há um conjunto de possibilidades ainda não relacionadas a qualquer forma e que coexistem como possíveis. Estas ainda não se formam enquanto vermelhas, graves ou pesadas, mas circulam como impulsos desinformados de um campo intensivo de forças como puras vibrações. A ausência de um órgão dos

sentidos ou a alteração de sua configuração terá como consequência a alteração do modo como os impulsos sensíveis são rebatidos e processados pelo corpo, alterando a percepção que esse indivíduo possa ter da realidade. Nessa perspectiva, cabe a questão acerca da possibilidade da experiência estética. Como tudo o que se abre ao sujeito que conhece o mundo ao redor de si, é através dos sentidos que o objeto artístico chega como estímulos sensíveis que serão informados na percepção. Mas parece que, no que se refere às representações artísticas, alguma coisa se adiciona ao padrão da sensibilidade que as capturam, fazendo com que elas se destaquem dos demais objetos, distinguindo-as do contexto de uma realidade mais ou menos comum aos indivíduos.

Se a pergunta pelos traços distintivos de um objeto artístico remete à indagação sobre a percepção do sujeito que o apreende, ela também se relaciona com a constituição das formas sensíveis dos demais objetos que não pertencem à experiência estética. Ao contemplar um quadro, ao ouvir uma sinfonia, ao assistir a uma peça encenada ou ao ler uma poesia, utilizo os elementos da minha sensibilidade através dos quais entro em contato com as demais coisas que se abrem aos meus sentidos. A impressão de uma cor, a amplitude de um som, as formas dos corpos ou os significantes de uma língua estão presentes tanto nas experiências estéticas, quanto nas demais. Podemos, então, tentar definir os regimes da percepção onde se instala a experiência estética. José Gil assim o fez quando procurou descrever o processo perceptivo de um objeto artístico. Segundo ele, a percepção de um objeto artístico estaria dividida em três fases: uma “percepção trivial” ou meramente cognitiva, onde se capturam os elementos familiares das formas do objeto (uma paisagem, linhas, figuras geométricas), a “percepção não trivial”, onde um nexos diferente atravessa os elementos originais que leva a percepção às estruturas não aparentes ou escondidas, e, por fim, a percepção estética propriamente dita, quando o trivial e o não trivial coincidem para precipitar uma abertura às forças singulares que emanam da tela (Gil, 2005, pp. 19-20).

Porque aquilo que torna singular essa marina de Turner, para além de sua composição, da organização de seus elementos e de seus “signos”, é uma certa qualidade da força que emana da tela. Essa qualidade tem suas intensidades próprias, suas velocidades de cor e de profundidade. Ela possui, ao mesmo tempo, modulações infinitas da força que dela se emana, e uma singularidade que faz com que seja um Turner, e que dentre as telas de Turner seja essa a marina em questão, e não uma outra (Gil, 2005, p. 21).

A tentativa de definir a percepção estética a partir da descrição de modos diferentes de se aproximar do objeto percebido parte da premissa de que existe, para além das formas visíveis do objeto, uma dimensão não aparente que não se limita às estruturas familiares que chegam ao sujeito pela experiência sensível. As formas meramente cognitivas do objeto são referidas como percepções triviais, a dimensão não aparente de cada forma sensível é referida como percepção não trivial. Já a percepção dita estética é o deslizamento entre estes dois níveis de percepção, quando a percepção trivial permanece, mas se fragiliza, pois deixa de ser pregnante, enquanto as relações que não eram visíveis passam ao primeiro plano. A partir desta premissa podemos dizer que é nesse deslizamento entre as formas triviais e não triviais que reside o sentido para a frase de Paul Klee, que afirma: “Porque as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo” (Klee, 2001, p. 23). O que é tornado visível é a dimensão não aparente do objeto que se põe diante do sujeito percipiente e que não é meramente cognitiva ou sensorial, mas se traduz como um conjunto de forças que o animam. As forças que emanam de um objeto artístico, uma pintura por exemplo, não estão visíveis na tela, nas formas geométricas representadas ou nas cores que a saturam, mas na dimensão virtual que leva o olhar a se desprender das formas familiares, atualizadas no quadro, e a capturar o conjunto de possibilidades virtuais relacionado nestas formas. O virtual, aqui, é esse conjunto de possibilidades que coexistem para além do que está representado e que remete o observador a um mundo ainda não formalizado. A percepção estética, dessa maneira, reivindica a possibilidade de uma experiência perceptiva que escape ao crivo original dos estímulos sensoriais já formalizados. A potência virtual de um objeto artístico reside nas forças que o fazem sair de si, da dimensão visível em que ele está inscrito na composição original, abrindo um campo de possíveis que coexistem como forças ainda não relacionadas em formas sensíveis. Não se trata aí de “fazer notar” aquilo que estaria passando despercebido nas formas representadas, mas de arrancar dessas formas (das figuras, das cores, dos sons, das palavras ou das pedras) novos acontecimentos possíveis, fazer ver nelas as forças invisíveis, tornar sensíveis as forças insensíveis. O tornar visível a que Klee se refere não é o ato de dar a perceber algo que não havia sido notado, é fazer ver aquilo que não estava ali. Fazer ver as “forças generativas que fundamentam e permeiam as formas de existência” (Lagôa, 2006, p. 131).

A potência virtual de um objeto artístico se relaciona a um campo intensivo de forças ainda não individuadas nas formas; forças pré-individuais e metaestáveis. A metaestabilidade, assim como definiu Simondon (2020, p. 17), caracterizaria as po-

tências pré-individuais que coexistem em permanente tensão, mantendo o máximo de sua energia potencial. O ser pré-individual seria a dimensão virtual do ser que, ao se individuar, se reparte em fases na sua dimensão atual. Se num sistema em equilíbrio estável se verifica o mais baixo grau de energia potencial, uma vez que as forças se estabilizam nas formas individuadas, no equilíbrio metaestável as forças agem no máximo de sua energia potencial.

O campo intensivo deixa emergir uma dimensão provisória que não para de se transformar e onde as forças ainda não foram capturadas pelas formas. A individuação é, precisamente, a articulação de forças que se relacionam nas formas individuadas –força da luz que se propaga e força do olho que a captura na forma visão; força sonora que se expande em ondas e força do ouvido que a modula na forma audição; força dos impulsos transmitidos pelos nervos e força do cérebro que os processa na forma perceptiva. As formas correspondem ao mais baixo nível de energia possível, quando todas as transformações possíveis já foram realizadas e os potenciais já foram atualizados, repartindo os potenciais em tais ou quais limites. O campo intensivo metaestável pode ser tido como a dimensão virtual não aparente apontada por José Gil, estando além do visto, do ouvido, do tocado e do falado. A percepção estética capturaria a excitação das forças, não enquanto prolongadas nas formas atuais da visão, audição, tato ou linguagem, mas enquanto potências pré-individuais. Encontrar essas estruturas escondidas sob as formas triviais é deparar com as forças que se insinuam num estado virtual metaestável.

A experiência estética deve levar o sujeito para fora do campo preenchido pelas formas atuais onde se articulam as cadeias das forças já relacionadas nas fases do ser. Esse espaço de “não inscrição” é a zona do indeterminável, onde tudo se faz e se desfaz na fragilidade de seus vínculos, sem que as aparições e os desvanecimentos deixem qualquer registro e onde a instantaneidade dos encontros está sempre a dissolver os limites. Aí, nenhuma correspondência é possível, nenhuma reconhecimento viável, mas apenas o marulhar de frequências que agitam as forças não relacionadas e, portanto, livres de qualquer forma. Fora dos limites das formas, sempre a escapar, inapreensíveis pelos modelos óticos, impronunciáveis por qualquer palavra. Não localizáveis pelas marcações da clássica geometria. Frágil obscuridade cuja distinção se faz apenas como uma virtualidade de uma zona plena de realidade e determinação que se mantem, contudo, indiscernível como uma superfície de inscrição, que faz José Gil afirmar:

Em suma, ao inscrever o lugar da não-inscrição, não se trata de preencher um vazio ou de traçar fronteiras para aquilo que não as possui, ou ainda de definir o indefinido, mas de traçar um plano de movimento; não uma superfície de inscrição, mas a área de uma circulação infinita de forças, em que o possível se reúne ao infinito (Gil, 2005, p. 31).

A experiência estética leva o indivíduo às estruturas não aparentes da realidade, aquelas que não podem ser representadas, uma vez que são insensíveis ou inapreensíveis pelos sentidos. Como um deslocamento que nos leva para além daquilo que os sentidos capturam numa forma determinada, ela revela um campo de circulação infinito de forças. Na experiência estética, se parte das formas para atingir as forças de um campo intensivo. Este campo de forças é composto de pequenas percepções, no modo descrito por Leibniz. Este campo de circulação infinita de forças está preenchido com uma infinidade de percepções, não apercebidas e não refletidas. É por estarmos fixados nas formas que não nos apercebemos da ação das forças sobre os objetos percebidos, que são compostos de pequenas percepções, ou porque:

(...) as impressões são pequenas demais e em número excessivamente grande ou demasiadamente unidas, de modo que elas não têm nada de bastante distintivo à parte, mas juntas com outras elas não deixam de produzir o seu efeito e de se fazer sentir, pelo menos confusamente, no conjunto (Leibniz, 1993, p. 29).

## **2. Das formas às forças**

Se os sentidos se apoiam na percepção para gerar um contorno em torno da realidade do mundo que se abre como um conjunto de forças em jogo, exercitar a percepção é torná-la capaz de lidar com os estímulos sensíveis a partir de um alargamento que dê conta do conjunto de possibilidades que ela tem diante de si. O mundo que chega à percepção pelos órgãos dos sentidos caracteriza-se como um espaço das formas; espaço atual onde as medidas confrontam lados, volumes, alturas, linhas e tonalidades na unidade de pontos dispostos de modo a conferir a identidade de cada forma atual. Delimitando o espaço das formas, livra-se da indeterminação de uma dimensão que se reparte num infinito de possibilidades. Através das formas, definem-se as partidas, as chegadas e a trajetória de pontos que estabelecem limites, que são os limites da percepção do mundo apreendido pelos sentidos. Fora do espaço das formas atuais, quando os vínculos formais se fragilizam, o que subsiste são as forças não relacionadas, diferenças de potências virtuais que se movem num fluxo contínuo de uma duração infinita. O que subsiste nesse campo intensivo de forças não relacionadas é a potência intensiva do virtual como o conjunto infinito de todas as

possibilidades. A forma é a resolução desse conjunto diferencial de potências repartidas, já descrito por Simondon como conjunto de forças pré-individuais, caracterizando um estado longe do equilíbrio ou um equilíbrio metaestável. As formas individualizam as forças e destacam os limites que possibilitam a identificação daquilo que passa a ser delimitado. Contudo, ao mesmo tempo que as formas vêm relacionar as forças, delimitando um espaço que informa a percepção, elas possuem algo de instável que as agita por baixo dos seus limites; uma potência sempre a reivindicar a diferença que não se deixa capturar pelos dispositivos que relacionam as forças. A diferença aqui, não como aquilo que opõe os termos de uma série, não como aquilo que difere de uma outra coisa, mas a diferença em si mesma que é a tendência que produz a todo o tempo o múltiplo; aquilo que difere de si mesmo e se afirma como potência do virtual. Esta potência se afirma como a capacidade da força de se diferenciar de si mesma, que se mantém subjacente a toda a forma prenhe.

Para avançarmos na noção do virtual, voltemos ao conceito de forças. Poderíamos dizer que uma força se afirma pela capacidade de afetar e pela capacidade de ser afetada. As formas relacionam as forças e estabilizam sua energia potencial. Ao nos referirmos às forças livres e não relacionadas estamos nos referindo à capacidade da força de não ser afetada, a não ser por si mesma. A coexistência de forças não relacionadas, onde persiste a absoluta capacidade das forças de afetar, é exatamente a abertura que caracteriza o virtual. Fora da sua relação formal, o que subsiste é um nó de tendências composto de todos os possíveis. Como num sistema que carrega o máximo da sua energia potencial, dada a sua não interação, o campo do virtual pode ser descrito como um sistema longe do equilíbrio (Prigogine, 1986, p. 68).

Segundo o autor de **O fim das certezas**, quanto maior a energia do sistema, maior o número de trajetórias aleatórias e no final o sistema se torna caótico. O caos aqui deve ser entendido como um sistema longe do equilíbrio estável onde, na coexistência, superposição e simultaneidade, as forças livres e sem interação carregam o máximo da sua energia potencial, na fragilidade das suas relações. Será no processo de individuação pelas formas, como supunha Deleuze, que se estabelecerá uma “comunicação interativa entre as ordens díspares de grandeza ou de realidade” (Deleuze, 2006, p. 119), que equilibrará a disparidade da energia potencial das forças, relacionando-as e organizando uma nova dimensão.

Eis aí a questão que se coloca nessa altura, sobre a potência do virtual que subjaz na articulação das linhas que constituem as formas individuadas do mundo. A ideia fundamental é que o pré-individual permanece e deve permanecer em toda a forma individuada como fonte de estados metaestáveis futuros. Tal estado deve permitir no-

vas operações que façam as forças escaparem de relações já individuadas e que se cristalizam nas formas do mundo. Dessa forma, como supunha Deleuze e Guattari, a realidade individuada é atravessada por um plano que, por um lado, se abre ao virtual e, por outro, se comunica como o atual.

É preciso pensar este mundo onde o mesmo plano fixo, que chamaremos de imobilidade ou de movimento absoluto, encontra-se percorrido por elementos informais de velocidade relativa, entrando neste ou naquele agenciamento individuado, de acordo com seus graus de velocidade e de lentidão. Plano de consistência povoado por uma matéria anônima, parcelas infinitas de uma matéria impalpável que entram em conexões variáveis”. (Deleuze & Guattari, 1997, p. 41).

Assim, o processo de individuação deve ser pensado como um processo contínuo através do qual as formas individuadas carregam a potência virtual de um campo intensivo e pré-individual de singularidades ou potencialidades como puras tendências de forças não relacionadas. Como atingir esse campo intensivo para além das formas é a pergunta que se articula com a possibilidade de uma experiência perceptiva que seja capaz de deixá-lo emergir a partir de objetos sempre prontos a produzir novas percepções, sendo capazes de deixar surgir, a partir das suas formas, elementos em profusão que o renovam em cada uma das suas aparições. Deixar emergir as forças que animam as formas: eis o papel da experiência estética. Extrair as virtualidades das formas individuadas no tempo e no espaço, como uma potência de novidade em cada nova aparição das formas triviais. A capacidade de conservação das formas artísticas consiste na potência do virtual das forças livres e não relacionadas nas formas; potência que atravessa as formas individuadas e que as anima com seus sempre novos mundos possíveis.

A grande preocupação da arte é construir um conjunto de formas que emita forças precisas. A perenidade da arte vem daí, do fato de as suas forças constituírem uma reserva eterna de forças. A técnica do artista não visa de início produzir formas belas, sublimes, interessantes, saturadas, mas tratar de tal maneira os materiais que as formas nascentes contenham feixes de força. As formas visíveis são apenas as teclas de um piano que o artista faz tocar a fim de pôr forças em movimento – movimento que, por seu turno, anima as formas de uma vida intensa (Gil, 1996, p. 301).

As formas artísticas carregam a potência de forças que dela se desprendem. Daí Deleuze, em *A lógica da sensação*, afirmar que em arte “não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças (Deleuze, 2002, p. 62). Trata-se aqui da perda do estatuto unificador, substancial e totalizante da forma e da aparição do plano ge-



nético das forças que nela se relacionam e que estão sempre em emergência no seu processo de individuação formal: “É assim que a música deve tornar sonoras forças insonoras, e a pintura, visíveis forças invisíveis. (...) Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade” (Deleuze, 2002, p. 62 e 67).

A experiência estética lança a percepção para além das formas triviais do objeto artístico, num interstício que se abre pelo deslizamento das formas às forças onde a pregnância das formas se fragiliza, passa para segundo plano e o que aparece é a virtual presença de mundos possíveis que cada forma distribui. Como diz José Gil: “A arte faz circular o vazio para que advenha não a presença de uma coisa, mas a vibração de uma força singular” (Gil, 1996, p. 287).

## Conclusão

A questão da experiência estética se liga às determinações das formas sensíveis e ao modo como elas se vinculam ao problema da percepção do objeto artístico, que se distingue da percepção das demais formas do mundo. A percepção diz respeito às formas apreendidas pelos indivíduos pelo rebatimento dos impulsos sensíveis. Uma cor, uma forma geométrica, a altura de um som, a textura de um material, estabelecem as relações formais e objetivas do que é percebido em qualquer objeto. A tensão dos seus elementos primordiais, como impulsos originais, se rebate nos anteparos sensíveis, e passam a se relacionar numa configuração determinada de um campo perceptivo. Quando tratamos da percepção estética, precisamos notar de que maneira a experiência perceptiva se coloca para além da impressão de estímulos ou da pura apreensão de formas, ao remeter a percepção a um sistema distribuído de linhas de força que constituem uma configuração potencialmente ativa a partir dos seus potenciais energéticos. Ela nos leva a um sistema metaestável, um sistema tensionado, “que guarda em si uma dissimetria ou uma diferença de potencial entre ordens de grandeza que inicialmente não se comunicam” (Ferraz, 2012, p. 121). A percepção estética mantém um campo perceptivo que chega até à diferença de potencial das forças que subjaz à ação estruturante das formas, preservando uma energia contida no domínio informado. Se cada forma é o avanço de um germe estrutural sobre um domínio metaestável, a experiência estética descortina a tensão entre o germe estrutural e o domínio informável, pré-individual e metaestável (Simondon, 2020, p. 33).

A questão da percepção estética vai revelar o caráter intensivo e dinâmico das formas, uma vez que irá se ligar à tensão entre o grau de informação e a sua repartição de diversas potências e domínios metaestáveis de forças não relacionadas. A percepção estética se estabelece, assim, na tensão entre as formas e as forças, entre o sensível e o insensível, onde a pregnância desliza num interstício entre as formas e os “vetores de forças, de orientações e de qualidades ainda não determinadas” (Gil, 1996, p. 55). Quando são vistas as formas de um quadro, as suas cores e os traços que ocupam o seu espaço geométrico, o modo como os elementos formais estão combinados permite que a percepção se abra à novas relações de elementos que não aparecem num primeiro plano perceptivo.

As pequenas percepções agem como forças para além das suas funções significantes, precisamente no intervalo entre o que é visível e o que não se significa. E é precisamente esse espaço que distingue a percepção estética. A percepção estética expande a dimensão do campo perceptivo revelando os signos nas suas qualidades intensivas escondidas sob as formas significantes das percepções triviais.

É preciso que o signo seja significado como tal antes de poder tornar-se significante: e como poderia ele ser significado de outro modo que não por um outro signo? As pequenas percepções oferecem uma saída do círculo: invisíveis, assinalam confusamente o signo, anunciando-o, quer dizer, esboçando através desse anunciar a relação significante. Mas esboçam esta relação alterando e invertendo a relação semiótica: significam negando a inscrição visível do significado de uma matéria (fônica, ótica, tátil) – serão invisíveis e insensíveis; esquivam-se à percepção a relação de reenvio para o referente (Gil, 1996, p. 112).

Um objeto artístico é algo que se distingue das demais formas sensíveis à medida que consegue fazer com que as suas formas individuadas façam vibrar as forças pré-individuais que os animam. Criar objetos artísticos compreende criar formas que sejam capazes de desinformar o visível para fazer surgir, na fragilidade dos laços sensíveis, um invisível no intervalo entre as percepções triviais e as percepções não-triviais. “O instante em que a cisão faz nascer a forma inédita, instante de recusa e de invenção” (Gil, 1996, p. 137) – recusa de formas triviais e invenção de formas não triviais. Um objeto artístico pode ser percebido como tal à medida que faz a percepção se deslocar entre as formas triviais e não-triviais. Ao se compor-se, um objeto artístico relaciona os elementos formais de modo a liberar as linhas de força responsáveis pela potência virtual de novas relações possíveis, na maneira como observa José Gil: “Linha-forma de uma ausência, forma de uma força. Há linguagem pictórica quando

cada uma das suas unidades formais apresenta um mundo, ainda que este esteja ausente: basta que as pequenas percepções lhe desenhem a forma” (Gil, 1996, p. 165).

Essa dimensão virtual revelada pela experiência estética é alcançada quando rompemos as formas do objeto. Este encontro com a dimensão da coexistência do conjunto de todas as percepções possíveis foi descrito por D. H. Lawrence como o momento em que o artista faz um rasgo no guarda-sol que os homens construíram para os proteger do caos tempestuoso, deixando passar um pouco de luz (Lawrence, 2016, p. 22).

O caos aqui, como definiam Deleuze e Guattari, está ligado a velocidade infinita das determinações na coexistência de todos os mundos possíveis que dissipa toda a forma. “É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanescimento” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 153); mundo das pequenas percepções insensíveis; plano das percepções não triviais; dimensão oculta que subjaz a toda a forma; campo metaestável de forças pré-individuais. O deslizamento entre o plano da percepção trivial das formas sensíveis e o do plano de dimensões escondidas sob essas formas preenchidas pelas forças pré-individuais, efetua o rasgo que “faz passar uma corrente de ar, saída do caos” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 262), permitindo que o objeto deixe de ser percebido apenas por suas formas e se ofereça por inteiro à percepção. Assim, é a partir dessa dimensão escondida tornada atual que José Gil constata: “Ora, quando o olhar descobre as relações dissimuladas que constituem o nexa da obra, surge uma espécie de nuvem de pequenas percepções que primeiro envolve e depois impregna e transforma as formas visíveis triviais” (Gil, 2005, p. 22).

A experiência estética, portanto, reivindica e provoca uma alteração da percepção. É como se um órgão faltasse ou um novo órgão fosse adicionado ao corpo, deslocando-o do seu padrão perceptivo e liberando os sentidos para irem das formas às forças que as sustentam, tornando-as visíveis, fazendo-as sensíveis e inscrevendo a presença de novos mundos possíveis.

O que é então a percepção da obra de arte? Nem um misto de prazer e de cognição, nem um ato que visa um fenômeno particular, visível e cuja descrição deverá recorrer necessariamente a conceitos clássicos da teoria do conhecimento; mas um tipo de experiência que se caracteriza, precisamente, pela dissolução da percepção (tal como é tradicionalmente descrita). O espectador vê, primeiro, como espectador (ou sujeito percepcionante) para, depois entrar num outro tipo de conexão como o que vê, e que o faz participar de um certo modo na obra. (...) A inscrição de forças nas formas, nas cores, nos sons, eis o mistério maior do esquematismo estético: aí reside todo o engenho do artista, aí se joga o sucesso ou o falhaço da obra (Gil, 1996, p. 18).

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Deleuze, G. (2002). *A lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Deleuze, G. (2006). *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Ed 34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.4. São Paulo: Ed. 34.
- Ferraz, G. C. (2012). Arte e Percepção: as contribuições de Simondon para pensar o alcance político da experimentação sensível. *Informática na Educação: teoria & prática*, 15 (1), 115-129. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/view/29090>
- Gil, J. (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções*. *Estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Gil, J. (2005). As pequenas percepções. In: D. Lins (Ed.). *Razão nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária (pp. 19-32).
- Klee, P. (2001). *Sobre a arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lagôa, M. B. R. (2006). O avesso do visível – poética de Paul Klee. *Alea: Estudos Neolatinos*, 8 (1), 127-135. Disponível em <https://www.scielo.br/j/alea/a/NgwcrJvrxzjryBDSM8dDdCt/abstract/?lang=pt>
- Lawrence, D. H. (2016). *Caos em poesia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Leibniz, G. W. (1993). *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Tradução Adelino Cardoso. Lisboa: Edições Colibri.
- Prigogine, I. (1996). *O fim das certezas. Tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora da Universidade Paulista. UNESP.
- Simondon, G. (2020). *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. São Paulo: Ed 34.