

## DA INOPEROSIDADE EM AGAMBEN À DÚVIDA DE CÉZANNE EM MERLEAU-PONTY

## FROM INOPERATIVITY IN AGAMBEN TO CÉZANNE'S DOUBT IN MERLEAU-PONTY

Mônica Parreiras<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo trabalhar o conceito de inoperosidade desenvolvido por Agamben articulando-o com o pintor Cézanne a partir do ensaio de Merleau-Ponty intitulado *A dúvida de Cézanne* (1960). No decorrer do artigo, abordaremos também o conceito de forma-de-vida em Agamben, pois ambos os conceitos se inter-relacionam. Veremos ainda, de acordo com Merleau-Ponty, que a arte de Cézanne vem romper com os paradigmas da época e deste modo, sustentaremos que o artista tem na sua forma de vida a contemplação de uma potência donde a inoperosidade faz surgir uma forma-de-vida, rompendo com os dispositivos biopolíticos de controle.

**Palavras-chave:** Inoperosidade. Forma-de-vida. Agamben. Cézanne. Merleau-Ponty

### ABSTRACT

This article aims to work on the concept of inoperativity developed by Agamben by articulating it with the painter Cézanne from the essay by Merleau-Ponty entitled *The doubt of Cézanne* (1960). Throughout the article, we will also address the concept of form-of-life in Agamben, as both concepts are interrelated. We will also see, according to Merleau-Ponty, that Cézanne's art comes to break with the paradigms of the time and, in this way, we will maintain that the artist has in his way of life the contemplation of a power from which ineffectiveness gives rise to a form-of-life, breaking with the biopolitical control devices.

**Keywords:** Inoperativity. Form-of-life. Agamben. Cézanne. Merleau-Ponty.

---

<sup>1</sup>Mestranda em Filosofia, linha de pesquisa Filosofia Social e Política na Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS). Psicanalista, graduada em Psicologia pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Rio Grande do Sul. Brasil. E-mail: [monicaparreiras@gmail.com](mailto:monicaparreiras@gmail.com)

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Tratar do conceito de inoperosidade em Agamben possui complexidades e limitações, pois suas elaborações perpassam várias obras sem que haja especificamente uma que aborde mais pontualmente o conceito. No escopo deste artigo, nos limitaremos a elucidar algumas questões concernentes a inoperosidade e sua inter-relação com o conceito de forma-de-vida, também na perspectiva agambeniana.

Ao longo do artigo, recorreremos a alguns textos nos quais o autor faz menção tanto ao conceito de inoperosidade quanto ao conceito de forma-de-vida, mas principalmente à obra *O uso dos Corpos* (2014), pois ele traz um tópico intitulado obra e inoperosidade.

Nas sessões seguintes, trabalharemos a concepção de Merleau-ponty acerca da arte na pintura tendo por base seu livro *O olho e o espírito* (1960), para posteriormente, focarmos na obra do artista Cézanne a partir das observações merleaupontianas retiradas do ensaio *A dúvida de Cézanne* (1960), que faz parte do livro citado acima. Também traremos algumas elaborações de Deleuze na obra *Francis Bacon: A Lógica da Sensação* (1981), por considerarmos essencial no que concerne às observações sobre arte de Cézanne.

A relação que estabelecemos entre a inoperosidade no viés da arte ocorre porque ela remete à descoberta de potencialidades na inutilidade. É a beleza livre de qualquer valor de sobrevivência e de reprodução, havendo desta forma a liberação da potência e com isso, abertura para um novo fazer.

Concluiremos com a possibilidade de articulação entre o conceito de inoperosidade e sua incidência no artista Cézanne, uma vez que sua obra foi definida por Merleau-Ponty como sua maneira de existir, sua pintura foi seu mundo, chegando a destacar que o que ao público chega como obra, para Cézanne não passava de um mero ensaio e aproximação da sua pintura. Para a composição de uma natureza-morta, eram-lhe necessárias muitas sessões de trabalho e para uma pose, tantas outras.

Cézanne trabalhava sozinho, sem o apoio e admiração da família e sem alunos. Também não tinha estímulo por parte da crítica e colocava constantemente em xeque

sua vocação. Eram verdadeiras confissões de impotência e ao mesmo tempo, sua obra se espalhava pelo mundo carregando sua potencialidade.

## 1 DA FORMA DE VIDA À UMA *FORMA-DE-VIDA*

Trataremos de desenvolver de modo sucinto este conceito, pois não há como falarmos de inoperosidade sem também evocarmos as elaborações de Agamben acerca da forma-de-vida. Os gregos utilizavam dois termos distintos para exprimirem o que entendiam pelo termo *vida*, ou seja, *zoè* como referência ao viver comum a todos os viventes, e *bios* para a maneira particular de viver de cada indivíduo ou de um grupo. Essa oposição foi aos poucos desaparecendo nas línguas modernas até não indicar mais nenhuma diferença substancial.

De acordo com Agamben, o termo forma-de-vida deve ser entendido no sentido de que uma vida jamais pode ser separada da sua forma. É uma vida na qual no seu modo de viver está em jogo o próprio viver. Uma vida humana em que os modos singulares e os atos do viver são acima de tudo *possibilidade* de vida, sempre e primeiramente potência. Enquanto ser de potência, o homem é o único ser em cujo viver está sempre em jogo a felicidade.

No artigo *A filosofia como forma de vida II* (2015), Ruiz coloca que vários autores contemporâneos se dedicaram ao tema da filosofia como forma de vida, cada qual voltado para uma perspectiva, mas tendo em comum o fato de terem identificado na filosofia, um saber dotado de potencialidade na constituição de formas de vida para os sujeitos. E ele assim escreve:

Para Foucault e Agamben, a filosofia como forma de vida é uma prática capaz de criar estilos de vida com autonomia efetiva que resista aos ingentes aparatos de domesticação social, oferecendo uma alternativa à hegemonia dos dispositivos de controle das condutas e neutralizando o predomínio da sujeição voluntária dos indivíduos aos apelos da maquinaria biopolítica dominante (RUIZ, 2015).

Agamben em *O uso dos corpos* (2014), sublinha o fato de que na circularidade paradoxal da condição artística, há uma dificuldade relacionada à própria natureza do que ele chama forma-de-vida e assim a define:

O que denominamos forma-de-vida não é definido pela relação com uma práxis (*energeia*) nem com uma obra (*ergon*), mas por uma potência (*dynamis*) e por uma inoperosidade. Um ser vivo que busque definir-se e dar-se forma pela própria operação está, de fato, condenado a permutar incessantemente a própria vida com a própria operação e vice-versa. Por sua vez, só ocorre forma-de-vida onde ocorre contemplação de uma potência. É claro que só pode ocorrer contemplação de uma potência em uma obra; mas, na contemplação, a obra é desativada e tornada inoperosa e, dessa maneira, é restituída à possibilidade, aberta a um novo possível (AGAMBEN, 2014, p. 275-276)

Ao definir a prática artística como lugar da urgência e ao mesmo tempo da dificuldade na constituição de uma forma-de-vida, o autor refere ter havido uma conservação da experiência de uma relação com algo que ultrapassa a obra e a operação, mas ainda assim inseparável delas. Agamben coloca também, que o ser vivo só pode ser definido por sua inoperosidade, pelo modo como o sujeito se mantém na obra e em relação com uma pura potência, constituindo uma forma-de-vida, na qual o que está em questão já não é a vida nem a obra, mas a felicidade, pois *zoè* e *bios*, vida e forma, privado e público, estão num limiar de indiferença.

O artista ao praticar uma atividade e uma *poiesis* não é soberano de sua criação e obra, mas um ser anônimo que torna inoperosa a obra para fazer experiência de si, constituindo sua vida como forma-de-vida.

Outro ponto a merecer destaque, concerne à prática artística pertencente sobremaneira à ética e não à estética por ser fundamentalmente uso de si. Constituindo-se como forma-de-vida, o artista deixa de ser autor da obra ou proprietário da criação.

Concebendo a vida inseparável de sua forma, Agamben nos traz questionamentos que são fundamentais e que apontam essa tensão, ou seja, como o que poderia conferir à forma-de-vida sua verdade e sua errância ao mesmo tempo, e qual a relação existente entre a forma-de-vida e a prática artística.

Citando Agamben:

A obra inoperosa, que resulta dessa suspensão da potência, expõe no ato a potência que a levou ao ser: se for uma poesia, explorará na poesia a potência da língua; se for uma pintura, explorará sobre a tela a potência do pintar (do olhar); se for uma ação, exporá no ato a potência de agir. Só nesse sentido pode-se afirmar que a inoperosidade é poesia da poesia, pintura da pintura, práxis da práxis. Ao tornar inoperosas as obras da língua, das artes, da política e da economia, ela mostra o que o corpo humano pode, abrindo-o para um novo uso possível (AGAMBEN, 2014, p. 117-118)

Todavia, Agamben adverte para complexidade da desativação do ispositivo, pois o que desativa a operosidade é certamente uma experiência da potência que enquanto mantém firme a própria impotência, expõe a si mesma em sua não-relação com o ato. Ter potência segundo ele, é estar à mercê da própria impotência. Potência e ato não estão em relação, mas imediatamente em contato na experiência poética. Para o autor, “no momento em que o dispositivo é, assim, desativado, a potência se torna uma forma-de-vida, e uma forma-de-vida é constitutivamente destituente”<sup>2</sup>.

Ainda sobre a forma-de-vida, embora todos os seres vivos estejam em uma forma de vida, nem todos são uma forma-de-vida. Uma forma-de-vida ao se constituir, ela constitui e torna inoperante outras formas de vida. A questão fundamental é viver uma vida para que uma forma-de-vida vá se constituindo como inoperosidade imanente em cada vida.

Ocorre uma coincidência entre a constituição de uma forma-de-vida e a destituição das condições sociais e biológicas nas quais ela está lançada. Sendo assim, a inoperosidade não é outra obra sucedânea às outras obras para desativá-las e depô-las, mas coincide constitutivamente com sua destituição.

Agamben define mais especificamente a função que a tradição da filosofia ocidental credita à vida contemplativa e à inoperosidade como a forma-de-vida, enquanto aquela que ao tornar inoperosas as obras e as funções, as faz girar no vazio e desse modo, abre possibilidades.

As elaborações de Agamben deixam um importante paradigma para vislumbrarmos uma trilha que parte do ser humano na contemplação de si mesmo e na singularidade de sua vida, para libertar-se dos dispositivos de controle, fazendo surgir com isso, o impulso da potência de agir que ao longo do artigo, pode ser articulada à forma-de-vida do artista Cézanne aos olhos de Merleau-Ponty.

## 2 A INOPEROSIDADE EM AGAMBEN

Giorgio Agamben, filósofo italiano, vem mostrando a relevância do seu pensamento para além do campo filosófico, pois suas publicações iniciadas desde 1995 com o projeto *Homo Sacer* são reconhecidas e bastante trabalhadas por várias

---

<sup>2</sup>AGAMBEN, O uso dos corpos (2014, p. 309).

áreas do saber. Neste projeto, ele dialoga com outros teóricos que influenciaram suas elaborações.

Muito além de um diagnóstico da sociedade, Agamben aponta problemas que necessitam ser identificados e trabalhados, mas sem se comprometer com soluções imediatas para os mesmos. Contudo, há um conceito que perpassa suas elaborações sem aparecer de forma efetiva em uma obra determinada. Trata-se do conceito de *Inoperosidade*, tão importante por fazer emergir a dimensão da ação humana de modo a desarticular os dispositivos de controle biopolíticos contemporâneos e seus processos de subjetivação.

A noção de dispositivo é oriunda do contato com as obras foucaultianas, mas que Agamben estende para além da relação entre poder e saber, mas qualquer coisa capaz de capturar, interceptar, determinar ou orientar as condutas, os gestos ou os discursos dos sujeitos. Isso incluiu as escolas, as prisões, as fábricas, as disciplinas, a literatura, a filosofia, os aparelhos eletrônicos e até mesmo a linguagem.

O conceito de inoperosidade começa então a ser delineado a partir do apontamento feito por Agamben para tornarmos inoperosos os dispositivos de controle atuantes na sociedade, de modo a percebermos a crescente influência da economia sobre os campos jurídico e político, fazendo a advertência quanto à ação do mercado como direcionador das decisões políticas sem a participação ou concordância da população.

Segundo Agamben, as novas configurações de poder tornam necessárias novas articulações com novos dispositivos. Faz-se necessário, desativar e tornar inoperante uma função ou um poder para libertar as potencialidades enclausuradas e por isso impotentes para a ação.

Entretanto, no desenvolvimento de suas elaborações, o autor foi percebendo a estreita relação entre a inoperosidade e a forma de vida vivida por determinada pessoa. A ressalva está no fato de que viver a vida não significa vivê-la como uma forma-de-vida. Somente sendo os dispositivos desativados, a potência é liberada e transformada em uma forma-de-vida, esta, igualmente destituída e por isso fazendo inoperosas outras formas singulares de vida.

O processo de destituição que visa o viver como exercício de liberdade, pode tornar inoperosas as obras e funções com os destinos predeterminados biológica ou socialmente. Isso torna os sujeitos disponíveis e livres de capturas e controles como

meio de afirmação do si mesmo e da sua obra que se reflete na vivência da política e da arte. Para Agamben, a contemplação e a inoperosidade são os operadores metafísicos capazes de libertar o ser humano destes destinos.

Agamben em sua obra *O uso dos corpos* (2014), retoma Foucault no curso *L'Herméneutique du sujet* (1982), para falar de dois exemplos que segundo Foucault, reivindicam uma forma de vida específica, a saber, o militante político e o artista da modernidade. Quanto ao segundo, ele coloca que a vida do artista “parece presa em uma curiosa e inextricável circularidade”.<sup>3</sup> Há a biografia do artista como testemunho de sua própria forma e da verdade da obra nela situada, entretanto, é a prática da arte e a obra por ela produzida que conferem à sua vida, a marca da autenticidade.

A crítica de Agamben vai no sentido de Foucault não ter se dedicado mais a esse estatuto a um só tempo exemplar e contraditório, que é a condição do artista na modernidade. Para Agamben, a coincidência entre vida e arte é desde o romantismo até a arte contemporânea, tendência constante, chegando a levar a uma mudança radical no modo de conceber a obra de arte. Com isso, vida e arte acabaram se indeterminando ao ponto de não conseguirmos distinguir a prática de vida da prática artística. Contudo, a partir das vanguardas do século XX, a consequência foi a dissolução progressiva da consistência da obra. Por esta razão, obra e vida ao coincidirem, não se transformam, mas se perseguem mutuamente em fuga infinita.

Vale ressaltar, o estatuto privilegiado atribuído à obra de arte e à prática artística a partir da modernidade, criando uma relação problemática entre o artista e sua obra, porque é a obra que constitui um resíduo incômodo da atividade criadora e do gênio do artista. Assim, a arte contemporânea vem substituindo a obra pela própria vida.

### **3 A ARTE DO PINTOR EM O OLHO E O ESPÍRITO**

Partindo da obra merleauPontiana *O olho e o espírito* (1960), em virtude de trazer o olhar como forma primeira de interrogar as coisas e por ser a pintura o campo privilegiado para esta reflexão, Merleau-Ponty se dedica a pensar sobre Cézanne. Para ele, a pintura escapa aos modelos canônicos da razão por ser expressão muda

---

<sup>3</sup>AGAMBEN, *O uso dos corpos* (2014, p. 275).

de sentido. Ela se dá a partir da operação reflexiva do próprio corpo, espécie de comunicação com o mundo por meio do olhar e da sensibilidade.

Segundo o autor, ainda nesta obra (1960), tanto ao escritor quanto ao filósofo pede-se opinião, posicionamento. Eles não podem manter o mundo em suspenso e não podem declinar das responsabilidades do homem que fala. “O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação”. (p. 12)

Merleau-Ponty nos diz que o pintor oferece seu corpo ao mundo como forma de transformar o mundo em pintura. Contudo, destaca a antecipação da visão. A imbricação entre o mundo visível e a motricidade, torna impossível conceber a visão como operação de pensamento a erguer diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo. Por isso coloca:

Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. E esse mundo, do qual ele faz parte, não é, por seu lado, em si ou matéria. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 16)

Entre o pintor e o visível as coisas se invertem, por isso muitos pintores disseram que as coisas os olham. A inspiração para Merleau-Ponty deve ser tomada ao pé da letra, a saber, inspiração e expiração do Ser, ação, paixão a ponto de não se saber quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Ele faz uma relação com o nascimento do homem no instante em que aquilo que era um visível virtual no âmago do corpo materno, passa a ser visível para o sujeito. Sendo assim, a visão do pintor é um nascimento continuado.

Merleau-Ponty concede destaque à pintura e neste ensaio intitulado *O olho e o espírito* (1960), vai nos apresentando suas razões para essa preferência, mas acima de tudo, aponta para um modo particular de vida do pintor numa relação com a inocência e autenticidade.

Para o autor, há na ocupação do pintor uma urgência a exceder qualquer outra urgência. Descreve o pintor assim:

[...] Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano em sua ruminação do mundo, sem outra “técnica” senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, força de pintar, obstinado em tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, *telas* que pouco

---

acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém murmura. [...] (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 13)<sup>4</sup>

#### 4 A DÚVIDA DE CÉZANNE PARA MERLEAU PONTY

Merleau-Ponty no ensaio *A dúvida de Cézanne* (1960), se dedica a pensar a relação do pintor com a sua pintura. Considera que ele vive fascinado e os traços a serem revelados aos outros são frutos daquilo que ele cerca e projeta usando a técnica do corpo. Segundo Merleau-Ponty, Cézanne queria pintar o instante do mundo e é a filosofia inacabada a animadora do pintor, pois não exprime opiniões sobre o mundo, mas através de sua visão, se faz gesto e consegue pensar o mundo por meio da pintura.

O instante almejado por Cézanne aparece na sua insatisfação e no inacabamento de suas telas. Muitos brancos podem ser encontrados nas pinturas das duas últimas décadas de sua obra. As pinceladas justapostas ativam o branco e possibilitam o registro daquilo que evanesce e aponta incompletudes.

São exatamente os brancos, as falhas, sua abertura, sua liberdade e a verdade nunca pronta. A incompletude e a insatisfação denotam algo que vai além da dúvida, mas nos coloca diante daquilo que ao mesmo tempo que nos aparece, nos escapa.

Cézanne faz da pintura uma retomada criadora de si mesmo fora do mundo humano e com quase nada entre ele e o motivo. Ele luta com suas tintas e a tela em branco para expressar suas percepções. Mas o que ele percebe? Ele pinta as coisas e também o movimento de perceber essas coisas.

Sua pintura escapa ao cotidiano e sua percepção foge do racionalismo ou empirismo. Seu desenho surge das cores e nisso ele alia as pinceladas às sensações. Por isso tudo lhe chega como novo, como se fosse a primeira vez percebido por ele. Essa percepção originária já é criação e ao expressá-la novamente, Cézanne faz a abertura para o mundo.

Gilles Deleuze em sua obra *Francis Bacon: A Lógica da Sensação* (1981), aborda as duas maneiras de ultrapassar a figuração seja ilustrativa ou narrativa. A primeira é em face à Forma abstrata, e a segunda, em face à Figura considerada a forma sensível relacionada à sensação. Na pintura de Cézanne, essa ultrapassagem

---

<sup>4</sup>Publicado originalmente em *Art de France*, n. 1 (1961).

da figuração por meio da sensação, fica bem evidente. De acordo com o Deleuze, a Figura age imediatamente sobre o sistema nervoso considerado a própria carne, e a Forma abstrata sobre o cérebro, agindo por intermédio dele, próximo ao osso.

As considerações deleuzianas alertam para o fato de não ter sido Cézanne o inventor da via da sensação na pintura, mas ele concedeu à sensação lugar de destaque. Nas palavras do autor:

[...] É claro que não foi Cézanne que inventou essa via da sensação na pintura. Mas ele deu a ela uma posição sem precedente. A sensação é o contrário do fácil ou do já feito, do clichê, mas também o contrário do 'sensacional', do espontâneo [...] etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o 'instinto', o 'temperamento', todo um vocabulário comum ao naturalista e a Cézanne), e a outra face voltada para o objeto (o 'fato', o lugar, o acontecimento) [...] (DELEUZE, 1981, p. 19).

Além disso, a sensação pode não ter face nenhuma, sendo as duas coisas indissolúvelmente, ou seja, sujeito e o objeto se misturam de modo que “ser o estar-mundo como dizem os fenomenologistas: por sua vez eu *me torno* na sensação e alguma coisa *me acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro”<sup>5</sup>.

Deleuze, ainda nesta obra (1981), faz uma aproximação entre os pintores Francis Bacon e Paul Cézanne a partir da fala de ambos. Cézanne fala em *pintar a sensação* e Bacon em *registrar o fato* de modo que para o segundo, esse registro era algo denso e difícil por não saber o porquê uma pintura toca diretamente os nervos. Entretanto, existem diferenças entre os dois pintores bastante evidentes. Nas obras de Cézanne o mundo aparece como natureza e nas obras de Bacon, o mundo é artefato. Enquanto Cézanne privilegia a natureza morta, Bacon a destitui.

O que Deleuze questiona, é se apesar das claras diferenças, não estariam os dois levando em consideração a “sensação” e o “temperamento”. Ele chega a afirmar que Bacon é mais que um discípulo de Cézanne, ele é cézaneano, e complementa:

[...] Cézanne, digamos, é precisamente aquele que pôs o ritmo vital na sensação visual. É preciso falar a mesma coisa sobre Bacon, com a

---

<sup>5</sup> Henri Maldiney, *Regard parole espace*, éd. l'Age d'Homme, (p.136). Os fenomenólogos como Maldiney e Merleau-Ponty viram em Cézanne o pintor por excelência. Analisam a sensação, ou antes o “sentir”, não só por ele relacionar as qualidades sensíveis com um objeto identificável (momento figurativo), mas sobretudo porque cada qualidade constitui um campo que vale por si mesmo e interfere com os outros (momento “pathico”). É este aspecto da sensação que a fenomenologia de Hegel curto-circuitou, e que está, portanto, na base de toda estética possível. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard.

coexistência de movimentos, quando o plano chapado se fecha sobre a Figura, e quando a Figura se contrai ou ao contrário, se dilata, para se reunir ao plano chapado, até que se funda? Será possível ao mundo artificial e fechado de Bacon testemunhar o mesmo movimento vital que a Natureza de Cézanne? Não são só palavras quando Bacon declara ser cerebralmente pessimista, mas nervosamente otimista, de um otimismo que só acredita na vida. O mesmo “temperamento” que Cézanne? A fórmula de Bacon, ser figurativamente pessimista, mas figuradamente otimista (DELEUZE, 1981, p. 23).

As elaborações deleuzianas atribuem ao gênio de Cézanne ter subordinado todos os meios da pintura, à tarefa de tornar visível a germinação da maçã, a dobradura das montanhas. Além disso, ele acredita ter sido Cézanne, o primeiro pintor a fazer deformações, abatendo a verdade sobre o corpo, e é exatamente por isso, que o autor considera que Bacon é cézaneano. De acordo com ele, tanto em Bacon quanto em Cézanne, é sobre a *forma em repouso* que chegamos à deformação como ato de pintura.

Sendo assim, o destaque principal das obras de Cézanne, pode ser atribuído à sua fúria contra os clichês. Nas palavras de Deleuze (1981, p. 45): “Estou convencido que Cézanne desejava ele mesmo ser a representação. Ele queria uma representação fiel. Queria simplesmente que ela fosse a mais fiel”.

Retomando Merleau-Ponty, “o caráter inumano da pintura de Cézanne e sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade”. (p.83) E ele acrescenta:

É possível que, não obstante suas fraquezas nervosas, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos. Entregue a si mesmo, ele pôde olhar a natureza como somente um homem sabe fazê-lo. O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida (MERLEAU-PONTY, 2014 p. 83)

Cézanne em suas conversas com Émile Bernard deixa evidente sua tentativa em escapar às alternativas prontas que lhe eram propostas. Ela visava unir a natureza à arte, considerando esta última uma apercepção pessoal. Sua proposta era colocar a apercepção na sensação, pedindo à inteligência para organizá-la como obra.

Para Merleau-Ponty, o pintor se negou a escolher entre a sensação e o pensamento, entre a ordem e o caos. Por isso coloca:

Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre 'os sentidos' e a 'inteligência', mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 86).

Há na pintura de Cézanne um diálogo entre as ciências, a cognição, a tradição e a natureza. A aparente desordem visa dar identidade aos objetos, é a arbitrariedade de suas célebres deformações. O pintor defendia o desenho como resultante da cor, pois quanto mais a cor se harmonizasse, mais preciso seria o desenho. “Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude” (p. 87). Para exprimir o mundo, o pintor deveria trazer por meio do arranjo das cores, esse Todo indivisível, contendo o ar, a luz, o objeto, o plano, o desenho, o estilo. Cézanne chega a admitir que o pintor deve apenas *querer* pintar.

A importância da obra de Cézanne é enfatizada por Merleau-Ponty por romper com o domínio do mundo programado, por isso diz:

Vivemos num meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão por meio das ações humanas das quais eles podem ser os pontos de aplicação. Habitua-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 88).

As observações merleaupontianas defendem que Cézanne em sua pintura não negava a ciência e nem a tradição, mas que o principal era o fato de o pintor não ser motivado apenas pelas leis do conhecimento como perspectiva, geometria ou a decomposição das cores, mas sim movido pela paisagem em sua plenitude e totalidade absolutas. A liberdade no fazer artístico, era chamada por Cézanne de “motivo”.

Além disso, ao pintar ele nascia junto com sua pintura e o quadro era atacado por todos os lados porque sua concepção era de que a paisagem deveria ser abraçada. O artista Cézanne “não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado” (p. 90).

A arte de Cézanne buscou retratar o mundo, convertendo-o em espetáculo para fazer ver como ele nos toca. Por isso sua pintura não apenas cria ou exprime uma

ideia, mas acima de tudo, desperta as experiências e quando a obra é bem-sucedida, ela se ensina. Ao pintor, cabe construir uma imagem e esperar que essa imagem tenha sentido para outros.

Merleau-Ponty encerra o ensaio sobre Cézanne dizendo que é na tela e com cores que lhe cabe realizar sua liberdade e acrescenta:

Eis por que ele interroga esse quadro que nasce sob sua mão, e espreita os olhares dos outros postos em sua tela. Eis por que nunca parou de trabalhar. Não abandonamos nunca nossa vida. Nunca vemos a ideia nem a liberdade face a face (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 96)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a inoperosidade liberta o artista, para em contato com sua impotência buscar novas possibilidades, Cézanne nos apresentou sua dúvida, suas dificuldades e sua hesitação, pois acreditando-se impotente, quis pintar o mundo e convertê-lo em espetáculo. As criações do artista e as decisões livres do homem, impõem um sentido figurado não existente antes delas. Nas palavras de Merleau-Ponty:

[...] Se nos parece que a vida de Cézanne trazia em germe sua obra, é porque conhecemos a obra primeiro e vemos por meio dela as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos emprestado à obra. Os dados de Cézanne que enumeramos e dos quais falamos como condições prementes, se deviam figurar no tecido de projetos que ele era, só podiam fazer isso propondo-se a ele como o que lhe cabia viver, e deixando indeterminada a maneira de vivê-lo. Tema obrigatório no ponto de partida, esses dados são apenas, recolocados na existência que os abarca, o monograma e o emblema de uma vida que se interpreta ela própria livremente (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 91)

Cézanne começou por se libertar do poder do pai desafiando a determinação de cursar direito para liberar sua potencialidade de pintar. Será que Cézanne sendo aquilo que o pai almejava para ele, viveria sua vida como uma forma-de-vida? A circularidade estabelecida pela desativação de algum dispositivo que possibilita a liberação das potencialidades, mas que ao mesmo tempo destitui outras formas singulares de vida tornando-as inoperosas, aponta para a forma de viver de Cézanne sendo vivida como uma forma-de-vida.

O viver como exercício de liberdade tem por objetivo tornar inoperosas as obras e funções predeterminadas biologicamente e/ou socialmente, tornando os sujeitos

libertos das capturas e dos controles, tal como o pintor Cézanne que tinha urgência em pintar suas impressões.

Outro ponto a merecer destaque na obra do artista, tem vinculação com os operadores metafísicos destacados por Agamben que são a contemplação e a inoperosidade atuando na libertação de Cézanne de seu destino de modo a refletir na sua vivência da arte. Apesar de vida e obra andarem sempre muito próximas, o artista parecia preocupar-se apenas com o instante. Carregando seu cavalete floresta adentro, Cézanne expunha sua impotência, traduzida por Merleau-Ponty como dúvida, em sua não-relação com o ato. Sua potência era estar submetido à sua própria impotência, à sua dúvida.

Finalmente, estando o dispositivo desativado e o sujeito à deriva, a potência passa a ser uma forma-de-vida que é constitutivamente destituente, diferentemente do que ocorre com a arte contemporânea que vem substituindo a obra pela vida. Essa substituição cria uma relação problemática entre o artista e sua obra, pois é a obra que constitui um resíduo incômodo da atividade criadora e do gênio do artista.

Conforme aponta Deleuze (1981, p. 46), nas obras de Cézanne não havia espaço para clichês, nas suas naturezas-mortas, ele conseguia dar uma interpretação inteiramente intuitiva ao objeto, sendo impossível imitá-lo. Afinal, “não se pode imitar o verdadeiro caráter maçãnesco” do pintor.

Embora Cézanne seja considerado o Pai da pintura moderna e sua obra esteja localizada na transição do pós-impressionismo para o modernismo, sua vida não explica sua obra, apesar de elas se comunicarem. Sua obra estava sempre por se fazer e implicava sua vida. O sentido dado pelo artista em seus quadros às coisas e aos rostos, propunha-se a ele no mundo mesmo que ele aparecia, ele apenas liberou esse sentido.

---

**REFERÊNCIAS**

- AGAMBEN, G. (1995). **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua 1**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, G. (1996). **Meios sem fim: notas sobre a política**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AGAMBEN, G. (2000). **O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos**. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- AGAMBEN, G. (2005). **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, G. (2011). **Altíssima pobreza: regras monásticas e forma de vida**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2013.
- AGAMBEN, G. (2014). **O uso dos corpos**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- CAMINHA, I. O. **10 lições sobre Merleau-Ponty**. Rio de Janeiro: Vozes, 2019. (Coleção 10 lições).
- DELEUZE, G. **Francis Bacon: Logique de la Sensation**. Tradução de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Paris: Aux Éditions de la Différence, 1981.
- DUPOND, P. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. 1.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- MERLEAU-PONTY, M. (1960). **O olho e o espírito**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- NASCIMENTO, D. Do conceito de inoperosidade no recente vulto de Giorgio Agamben. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, v. 2, n. 17, p. 79-101, 11.
- RUIZ, C. Forma de vida e os dispositivos biopolíticos de exceção e governamentalização da vida humana. **Revista IHU on-line**, São Leopoldo, Edição 450, 11 de agosto de 2014. Entrevista concedida à Márcia Junges.
- RUIZ, C. A filosofia como forma de vida (II). **Revista IHU on-line**, São Leopoldo, Ed. 466, 01 jun. 2015.

**Artigo recebido em: 16/08/2021**

**Artigo aprovado em: 26/08/2021**

**Artigo publicado em: 06/10/2021**