

Duchamp e o zen-budismo: aspectos de uma afinidade estética

Danrlei de Freitas Azevedo*

Resumo: A afinidade entre a atividade artística de Duchamp e o zen-budismo se revela no nexo comum estabelecido com uma dimensão do sentido que, em referência a Kant, pode ser denominada estética. Em ambas as perspectivas, o sentido se agarra com total fidelidade à prática e à experiência mundana. O ready-made duchampiano e o koan zen-budista obtêm destaque na abordagem, ao exibirem com maior nitidez a pertinência da aproximação proposta. Dialogando especialmente com a filosofia de Wittgenstein, o texto expõe e discute a mencionada afinidade.

Palavras-chave: Zen Budismo; Duchamp; estético; koan; ready-made.

Abstract: The affinity between Duchamp's artistic activity and Zen Buddhism is revealed in the common nexus established with a dimension of meaning, which, in reference to Kant, can be termed aesthetic. In both perspectives, meaning clings with complete fidelity to practice and worldly experience. The Duchampian ready-made and the Zen Buddhist koan are highlighted in the approach, by displaying with greater clarity the pertinence of the proposed comparison. Dialoguing especially with Wittgenstein's philosophy, the text exposes and discusses the mentioned affinity.

Keywords: Zen Buddhism; Duchamp; aesthetic; koan; ready-made.

*Um dia, um discípulo foi ao mestre Kian-fang e perguntou-lhe:
"Todas as direções levam ao caminho de Buddha,
mas apenas uma conduz ao Nirvana.
Favor, mestre, diga-me: onde começa este Caminho?"
O velho mestre fez um risco no chão com seu bastão e disse:
"Aqui". (Koan zen)*

Quem se dispõe a compreender os princípios do zen-budismo¹ se depara com um limite análogo àquele riscado pelo mestre aos pés do seu discípulo. A dificuldade experimentada pelos que se lançam à sabedoria zen não se deve à incomensurável distância do alvo, mas sobretudo à existência furtiva das coisas que, embora manifestas, se encontram perto demais para serem percebidas. Do mesmo modo, a pretensão de situar o zen-budismo como uma doutrina, filosofia ou religião está de antemão condenada a perder de vista a sua natureza. Não porque se trate de algo sublime, perpetuamente inalcançável- nos moldes de uma encarnação oriental da má

* Professor Adjunto do Departamento de Teoria do Teatro (UNIRIO). Contato: afdanrlei@gmail.com

¹ Budismo é uma denominação que possui amplo espectro. Já a noção de zen-budismo se refere a uma corrente bem específica, a escola *mahayana*. Nas palavras de D. T. Suzuki, "quando, após um levantamento do campo geral do budismo, chegamos ao zen, somos compelidos a reconhecer que sua simplicidade, sua característica direta, sua tendência pragmática e sua íntima conexão com a vida cotidiana colocam-se em nítido contraste com as outras seitas budistas". - SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Uma introdução ao zen-budismo*, p. 19.

infinidade tão criticada por Hegel-, mas porque uma das marcas capitais do que se chama zen é a firmeza em manter-se refratário à elucidação teórica. Ao menos negativamente, portanto, o zen-budismo se define como uma prática que resiste, com total intransigência, à investida do pensamento conceitual². Apresentando-se como o percurso de uma experiência, um modo de ser no mundo, de se relacionar com os outros e com as coisas, o zen não se deixa acessar de uma perspectiva externa, não pode ser tomado como um objeto. É preciso estar imerso em seu elemento, a ponto de não já não ver nele algo outro que a própria vida. Se um dos poucos traços enunciáveis do zen consiste em seu decidido vínculo com a imanência, com o “aqui” riscado no chão que, a cada passo, se pisa, a assimilação do seu significado não pode ser, também, senão imanente. A exclusão de uma verdade que seja transcendente, que seja negação da realidade vivida, instaura igualmente o interdito a toda compreensão radicada numa oposição sujeito-objeto.

Uma vez que a iluminação³ pessoal almejada pelos praticantes zen é incompatível justamente com a vontade de transpassar o que é empírico rumo a alguma suposta dimensão superior, então o maior obstáculo à sua efetivação é uma espécie de compacta transparência. Nada mais avesso ao impulso do zen-budismo que recusar concretude à esfera dos fenômenos, relegando-os à condição de meras aparências, para cultivar, conforme as lições do platonismo, a primazia de uma esfera outra, mais substancial ou verdadeira. Eis o particular aspecto materialista da concepção zen, que a afasta de maneira geral tanto do domínio religioso quanto daquele das idealizações e abstrações filosóficas. Pois a única ilusão combatida pelo zen é a névoa sonolenta que subtrai ao existente o potencial de afirmação de seu ser pleno⁴ para torná-lo algo transparente: um meio, um estágio, uma via, em prol de qualquer coisa em tese mais digna e consistente⁵. Por isso, a linha riscada no chão pelo mestre, na breve conversa narrada, constitui uma resposta tipicamente zen. Ela abre ao mesmo tempo uma porta e uma armadilha. Se o gesto mínimo, que despreza nobres palavras e longas explicações, sacode o questionador e, num estalo, arregala seus olhos mediante uma violenta quebra de expectativa, tal gesto comporta não só uma insólita orientação, mas também um perigo. É que a sugestão de uma

² “O zen não tem nada a nos ensinar na forma de análise intelectual; nem tampouco tem qualquer conjunto de doutrinas que são impostas a seus seguidores”. *Ibidem*, p. 21.

³ “A iluminação (satori) não caracteriza nenhum ‘arrebatemento’, nenhum estado incomumente ‘extático’ no qual, porém, se sentiria *a si mesmo*. Antes, *ele é o despertar para o comum*. Não se desperta em um *Lá* extraordinário, mas sim em um *aqui* ancestral, em uma profunda imanência”. HAN, Byung-Chul. *Filosofia do Zen Budismo*, p. 43.

⁴ “O zen quer que a mente esteja livre e desobstruída (...) Qualquer meditação que o zen possa propor, então, será para tornar as coisas como elas são, para considerar a neve branca e o corvo negro”. SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, p. 25.

⁵ “O coração não deve ansiar por nada, nem mesmo pelo ‘Buda’. O anseio erra, justamente, o caminho”. HAN, Byung-Chul, *Op. cit.*, p. 55.

proximidade surpreendente e ordinária daquilo que se esperava ser o mais difícil, misterioso e distante, isto é, o caminho que conduz ao supremo absoluto, tem tudo para deixar o discípulo não menos perdido, caso ele resolva siga-la à risca. Basta que se liberte da perplexidade irrompida com a linha traçada no chão e decida ultrapassá-la, como quem supera um limite e adentra um novo começo, para que permaneça atolado no estado original de ignorância, vítima da transparência equívoca que empurra os iniciantes na arte zen em direção a um marco distante, envolvido por uma aura qualquer carregada de mistérios.

A incondicional fidelidade zen-budista ao princípio de imanência exige, ao contrário, que o ingresso integral em algum hipotético nirvana não se dê num além transcendente em relação ao passo inicial. Se há uma sabedoria zen a ser alcançada, ela não se efetua através de um acúmulo gradativo de segredos, mas por uma intensificação da faculdade de enxergar o que desde sempre está aí, aberto e desvelado⁶. O estado de perplexidade pelo qual o mestre zen faz os seus discípulos constantemente passarem- efeito de um processo de reiterados choques⁷- não visa arrancá-los deste mundo ou apartá-los dos eventos e das coisas mais cotidianos. Seu propósito é simplesmente um despertar, para as mesmas coisas e eventos, para nenhum mundo senão este mesmo, de modo que tudo seja então encarado com certa demora, percebido com mais atenção e, logo, visto com maior nitidez⁸. O embate do zen é, no fundo, com o marasmo dos dias e com a insensatez das ações afobadas; sua vigília vem do pressentimento de um desgaste natural do tempo, que tende a fazer da vida uma repetição morna, produzindo desinteresse, abatimento e fastio, levando à fatal correria em que pulsões degradadas e automatismos estéreis embrutecem, envenenam o convívio humano. Na medida em que o zen identifica um fator de corrupção intrínseco à existência e, por isso, trabalha paradoxalmente não para transcendê-la, mas para alcançar um aprofundamento nela, sua experiência de iluminação há de ser a experiência de uma iluminação profana. Sem compromisso com estatutos sagrados ou com quaisquer divindades, sem se pautar em doutrinas racionais ou em sistemas filosóficos, a prática zen coincide, antes de tudo, com uma arte de viver⁹. Portanto, nem religião nem filosofia zen-budista. Talvez o mais coerente seja declarar: arte zen.

⁶ “Não se busca por algo escondido *atrás* dos fenômenos. O segredo seria o revelado”. Ibidem, p. 31.

⁷ “Forçar o estudante a assumir essa atitude inquiridora é o objetivo do *koan*. O estudante deve continuar então com essa atitude até que chegue à beira de um precipício mental, por assim dizer, onde não há alternativa a não ser saltar”. SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, p. 97.

⁸ “A expressão zen ‘nada sagrado’ nega aquele lugar extraordinário extraterrestre. Ela formula uma *ricocheteada* (de volta) para o Aqui cotidiano”. HAN, Byung-Chul, *Op. cit.*, p. 44.

⁹ “O fato central da vida como é vivida é o que o zen tenta abraçar, e isso da maneira mais direta e mais vital”. (...) “O zen tenta agarrar a vida no ato de viver; interromper o fluxo da vida para olhar para ela não é a tarefa do zen”. SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, pp. 28; 104.

Saber intuitivo, saber estético

*Certo dia, um discípulo perguntou ao monge Pa-ling:
“Há alguma diferença entre o que disseram os
patriarcas e o que está escrito nos Sutras sagrados?”
O sábio respondeu: “Quando fica frio, os faisões
empoleiram-se nos galhos das árvores,
e os patos mergulham sob a água...” (Koan zen)*

A íntima conexão entre o zen-budismo e a perspectiva artística repousa no que nesta última, não obstante obras criadas e artefatos produzidos, apresenta-se como seu componente estético, quer dizer, uma forma particular de compreensão, expressão e ação. Tanto um modo de ver quanto um modo de propor. Quando se ressalta a aversão zen a qualquer apreensão lógica do seu sentido, a toda explicação mediada por palavras, isso não implica um rompimento absoluto com a dimensão da linguagem em nome, talvez, de um silêncio místico, e o único à altura da verdade. A rigor, o zen rechaça o tipo de conhecimento no qual um sujeito enuncia um saber sobre um objeto, assim como uma sabedoria formulada e expressa no plano teórico do discurso, que seriam enfim redutíveis a uma certificação reflexiva ou conceitual. Novamente, são os aspectos práticos inextirpáveis da experiência zen e seu decidido pacto com a imanência que impedem a sua elaboração em teoria, inviabilizam um gênero de entendimento em que as coisas e o mundo sejam abordados como objetos para um sujeito qualquer. Em poucas palavras, isso é o mesmo que dizer: o zen-budismo fomenta um saber incompatível com o chamado conhecimento discursivo, aquela maneira de conhecer distintiva da razão, pela qual o ser verdadeiro dos entes seria capturado em regras, leis, definições ou enunciados lógicos. Portanto, o zen não nega nem o saber nem a potência semântica da linguagem¹⁰. Ele refuta um saber calcado nas operações de uma linguagem discursiva.

Desde que Immanuel Kant escreveu a sua *Crítica da faculdade de julgar*, emergiu e se instaurou, sem equívocos, na história do pensamento ocidental, uma forma de configuração e de compreensão do sentido que é diferente daquela própria ao conhecimento discursivo e que, no entanto, não deve nada a ela em termos de universalidade ou necessidade filosófica. Essa capacidade ímpar de assimilar e constituir experiências prenes de significação foi associada por Kant ao juízo estético e à criação artística, além de ser a base da percepção e do

¹⁰ Embora muitos exemplos indiquem a relevância do silêncio na prática zen, o papel da linguagem não é descartado; ele apenas não ocupa posição privilegiada. Por outro lado, o zen confere valor a manifestações particulares da linguagem: “O zen naturalmente encontra sua expressão mais direta na poesia do que na filosofia, porque tem mais afinidade com o sentimento do que com o intelecto; sua predileção poética é inevitável”. *Ibidem*, p. 110.

reconhecimento do organismo vivo¹¹. Avaliações estéticas não se resumem a meras opiniões, são universais tanto quanto as avaliações da ciência ou da filosofia e, contudo, não se fundam em conceitos, em puros princípios racionais. Emanam de uma esfera em que a sensação e o intelecto vibram em inaudita sintonia e abrem um horizonte de compreensão no qual não se separam o espiritual e o sensível, o objetivo e o subjetivo, o consciente e o inconsciente. Kant demonstrou a importância da experiência de um sentido que não é discursivo, cuja validade não depende da adequação a regras nem do processo de mediação conceitual, um sentido que, por se estabelecer de maneira tão imediata, identifica-se com um saber de caráter intuitivo¹². O gosto, ou seja, o ajuizamento estético, detém tanta convicção das suas escolhas e adesões quanto os conhecimentos de ordem lógica ou racional, mas não está amparado em qualquer fórmula que possa expor, em qualquer explicação com que possa se justificar. Se há algum caminho de iluminação zen, então terá de ser aquele em que um saber intuitivo alcança aprimoramento, em que uma capacidade perceptiva se aguça, em que uma compreensão propriamente estética das coisas se mostra o único e autêntico guia. Kant, filósofo do ocidente, se empenhou para fundamentar a inédita legitimidade de uma dimensão de sentido desgarrada de princípios lógicos e de conceitos, abalando uma tradição que atrelava, desde a sua origem, significação, racionalidade e verdade. O zen-budismo, de matriz oriental, parte dessa dimensão como pressuposto tácito inviolável e se empenha na aquisição de um saber intuitivo concreto, porém instável, pois sempre extraviado ou poluído por especulações de cunho lógico, procedimentos discursivos e divagações que se autodenominam filosóficas. É como se o zen fosse uma filosofia tão irredutivelmente estética que se torna para ele um contrassenso esclarecer-se ou efetuar-se em termos filosóficos.

O eminente vetor prático do zen-budismo indica que uma analogia com a concepção estética kantiana não deve desembocar, entretanto, na afirmação de um estado contemplativo, que é um traço distintivo do ajuizamento do gosto. Não é em alguma contemplação calma da verdade, numa união mística entre o eu e o mundo, ou ainda na figura de uma estática passividade, que se manifesta a experiência zen. Ao contrário, é sobretudo no terreno das ações, por mais ordinárias que estas sejam, e no uso da linguagem, um uso que perturba seu

¹¹ Relacionado à biologia, o ajuizamento dos organismos vivos concerne, na terceira *Crítica* de Kant (L), à segunda forma analisada de juízo reflexionante, o juízo teleológico. No entanto, sua possibilidade está intimamente ligada à capacidade humana de experimentar a forma da conformidade a fins da natureza, própria ao juízo estético.

¹² Com efeito, o pensamento kantiano é aqui ponto de partida para desdobramentos posteriores, efetuados nas obras de filósofos como, por exemplo, Schopenhauer, Schelling e Nietzsche, os quais, cada qual a seu modo, associaram experiência estética e conhecimento, arte e manifestação da verdade, contrapondo saber imediato, ou intuitivo, ao saber mediado por conceitos, ou discursivo. Por outro lado, considerando o papel das faculdades na filosofia kantiana, o saber intuitivo zen estaria antes vinculado ao poder da imaginação do que propriamente à intuição.

componente lógico-discursivo, que se exhibe e se move o saber intuitivo zen¹³. Tanto a rigorosa rotina de um praticante zen, repleta de ocupações, quanto os ensinamentos dos chamados mestres assinalam um elo sólido com o agir diligente e com um especial uso das palavras. Um mestre jamais pretende deixar o seu discípulo absorto em relação às coisas que o cercam, nem produzir uma disposição contemplativa favorável. Jamais emprega a linguagem para transmitir segredos de sabedoria ou para emitir palavras elevadas, que discorreriam sobre a iluminação ou a verdade. Por isso, o modo de ser intuitivo do zen suscita um parentesco mais preciso com a atitude criativa artística, que também pertence ao âmbito do sentido estético, e que Kant associou ao trabalho do gênio. Evidentemente, isso não significa que os monges zen-budistas sejam potenciais criadores de admiráveis obras de arte. Mas assim como, do ponto de vista da compreensão, o estético implica a assimilação de um sentido que não é conceitual ou discursivo, do ponto de vista da ação e do uso da linguagem, o estético implica uma atividade, ou produção, que não pode irromper de nenhum prévio conhecimento também discursivo. À semelhança do gênio kantiano, o mestre zen está impedido de transferir positivamente a seus discípulos os princípios ou atributos de um saber que é, em seu cerne, intuitivo. Aquilo que foi uma vez obtido de maneira intuitiva não reside em sua razão ou no espírito, mas em sua natureza, numa capacidade de reflexão na qual se fundem o intelecto e o instinto¹⁴, talvez o consciente e o inconsciente, e por isso se trata de algo que ninguém pode esclarecer por meio de conceitos ou de qualquer linguagem discursiva. Nem sequer para si mesmo. O gênio é a instância pela qual a natureza dá regra à arte, diz Kant, para se referir a regras insondáveis, regras que não são racionais¹⁵. As palavras e os ensinamentos dos mestres zen expressam tantas vezes uma coerência enigmática porque, brotando de uma região que não é a do intelecto ou da razão, são frutos de uma elevação indiscernível do enraizamento numa potência natural¹⁶. O monge zen iluminado é equiparado ao sábio porquanto a sua arte é a arte de viver. No entanto, seria igualmente válido dizer: gênio zen.

¹³ “*Satori* (iluminação) pode ser definido como um olhar intuitivo, em oposição à compreensão intelectual e lógica”. SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, p. 80.

¹⁴ Termo empregado aqui com referência à capacidade de percepção, discernimento e compreensão que não resulta de elaborações do raciocínio ou de mediações conceituais. Poderia ser dito: sensorial.

¹⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, 46.

¹⁶ “A diferença entre ‘natureza’ e ‘espírito’ é suspensa. A água é, segundo Dōgen, ‘o Sábio, corpo e espírito. Para os sábios que moram nas profundezas das montanhas, elas são o seu corpo e espírito: ‘Devemos lembrar que as montanhas e os sábios são iguais’”. HAN, Byung-Chul, *Op. cit.*, p. 64.

Iluminação, transgressão

*O Imperador perguntou ao Mestre Gudo:
“O que acontece com um homem iluminado após a morte?”
“Como eu poderia saber?”, replicou Gudo.
“Porque o senhor é um mestre... não é?”,
respondeu o Imperador, um pouco surpreso.
“Sim Majestade,” disse Gudo suavemente,
“mas ainda não sou um mestre morto.” (Koan Zen)*

O caráter tradicional do zen-budismo e o ambiente de severa disciplina que regula a vida de seus praticantes sugerem, a princípio, que um mestre zen, mesmo portador de um saber intuitivo, estaria para seus discípulos, quando comparado ao gênio artístico, aproximadamente como um dos grandes mestres da história da arte está para aqueles seguidores que influenciou. No interior de uma tradição, algo que se define pela noção de continuidade, mestres são modelos que deveriam ser imitados. Só que não parece ocorrer assim no caso do zen-budismo. De modo curioso, as atitudes e discursos de um mestre zen remetem muito mais ao típico gênio artístico moderno, isto é, aquele indivíduo cujas criações se destacam ao estremecerem modelos instituídos e se revelarem, tantas vezes, ininteligíveis a seus contemporâneos. Abalo, perplexidade, desconforto, vertigem são efeitos habituais engendrados pelas ações e palavras oriundas do zen-budismo. As inúmeras narrativas legadas pela prática zen, célebres entre os monges como fontes de orientação, sobressaem por seu aspecto perturbador, inusitado, transgressor, e até mesmo herege, em relação às convencionais expectativas quanto à sabedoria budista e à autoridade de seus mestres¹⁷. Tais exemplos denotam a surpreendente afinidade entre a postura do sábio zen e uma noção bem nietzschiana do papel de um mestre, conforme encarnada por *Zaratustra*: satisfazer-se em ser negado por seus próprios discípulos e permanecer apto a rir de si mesmo¹⁸. Um monge zen não quer fixar-se como objeto de imitação ou séria devoção para os que o seguem, não quer pairar como uma espécie de imagem intocável e sagrada da cobiçada iluminação. Isso estaria em desacordo com o aspecto não sedimentado, mas fluido, e por isso vivo, que alicerça sua noção intuitiva de saber. Ele seria um mestre acabado, enrijecido, embalsamado, enfim, um mestre morto- ao menos para o real sentido do zen.

¹⁷ Talvez nada sintetize essa atitude tão bem, e em definitivo, como certas passagens zen que se referem àquele que seria o “mestre supremo”. Han Byung-Chul menciona a recomendação do grande mestre zen Linji: “Se encontrarem o Buda, matem o Buda (...). Então chegarão pela primeira vez à libertação...”. Por outro lado, “O mestre zen Dung-Schan teria querido esfalear ‘Deus’ ‘até a morte’ com seu ‘sabre’”. HAN, Byung-Chul, *Op. cit.*, pp. 19; 21.

¹⁸ Ou ainda no início de *A Gaia ciência*: “Vivo em minha própria casa / Jamais imitei algo de alguém / E sempre ri de todo mestre / Que nunca riu de si também”.

Um conhecimento que se distingue pela recusa de modelos, pela proximidade com o ideal estético de gênio, pela transgressão e constante quebra de expectativas, revela, sem dúvida, algum parentesco com a condição do artista moderno. A arte que, desde o romantismo, se propõe a ser cada vez mais expressão de seu próprio tempo compartilha com o zen-budismo o desafio de obter um sutil equilíbrio entregando-se ao inquieto turbilhão das experiências e à instabilidade do momento presente. Mestres da modernidade artística e mestres zen estão, ambos, às voltas com o paradoxo de conciliar sua destacada posição e o compromisso de uma contínua renovação. Sua excelência não reside na capacidade de seguir preceitos herdados nem de estabelecer normas para seus sucessores, mas no exercício exemplar de uma permanente busca e reformulação do que é sua arte, aberta a transformações, jamais estacionada na segurança de conquistas cristalizadas. Talvez esse comportamento pertença à mestria dos artistas de qualquer época; no entanto, foi somente a arte moderna que o identificou radicalmente com o próprio núcleo da criação artística e deslocou a investigação estética até uma franca oposição ao academicismo. Quer retome antigas temáticas, quer produza obras sombrias, angustiantes ou mesmo mórbidas, o artista moderno terá como emblema um frescor inaugural que se confunde com o venturoso fluxo da vida. A “arte zen” tem o propósito consciente de corresponder de modo pleno a esse fluxo, aspirando admiravelmente, contudo, a fazer de sua volátil inquietude a fonte da máxima serenidade, e a enxergar na transitoriedade do instante o único espelho admissível da eternidade¹⁹. O pensamento zen elevou à reflexão aquele sentido estético que está na base da atividade artística moderna, associada ao gênio criador da natureza. Por isso, seu alvo já não é produzir nenhum artefato motivado por tal sentido, dando-lhe uma configuração particular, mas instalar-se demoradamente nele: a obra zen é apenas esta demora que, atando os pormenores ordinários, se confunde com o transcorrer da própria vida²⁰. Demorar, nesse caso, é o mesmo que despertar.

Todavia, ao trazer à reflexão um impulso análogo ao que embalou as criações da arte moderna, transformando-o em princípio de um excepcional saber intuitivo, o zen-budismo assume uma posição que não é equivalente à dela. Até o surgimento do dadaísmo, os movimentos artísticos modernos se sucedem uns aos outros reprocessando e restaurando tal impulso, com uma rapidez progressiva que não esconde o fator da ansiedade. Algo que

¹⁹ O zen se instala na inabalável afirmação de uma realidade que flui: “Tudo flui. As coisas passam umas nas outras, se misturam” (...) “O zen budismo é animado por uma confiança originária no Aqui, em uma *confiança no mundo originária*”. HAN, Byung-Chul, *Op. cit.*, pp. 64; 43-44.

²⁰ “O tempo cotidiano do zen-budismo é um tempo sem ‘instante’. Ou ele consiste em instantes do cotidiano. O tempo se dá sem ênfase do ‘instante’. Ele se dá onde se *demora* na visão do habitual”. *Ibidem*, p. 53-54.

Baudelaire pressentiu e detectou já em meio ao romantismo²¹. A incansável pesquisa estética abre sendas novas e, inevitavelmente, questiona padrões artísticos anteriores, dissolvendo qualquer solo firme em que pudessem se enraizar. Esse vetor crítico moderno, responsável pela efervescência inventiva do período, coloca a arte sempre outra vez em questão, mas alcança um ponto de autoquestionamento na figura de Marcel Duchamp. Se cada movimento artístico que irrompia na modernidade, cada uma de suas produções mais significativas, era como uma nova pergunta que negava a suficiência da resposta estética precedente, a obra de Duchamp, sobretudo seu ready-made, distingue-se por condensar essa tensão renovadora num único e mesmo acontecimento. Enquanto o embate artístico de perguntas e respostas se intensificava e redefina sucessivamente o que havia de ser a arte, pondo-a em reiterados xeques, o ready-made duchampiano incorpora e sustenta afirmação e negação estéticas num só ato criador, na emergência de uma obra singular. A indagação, a investigação acerca do que é a arte, desligando-se das referências ou justificativas tradicionais, obtém uma violenta transmutação temporal com Duchamp, ao ostentar, como num instante paralisado, a natureza da problemática artística moderna, uma problemática que revolve em peripécias e solavancos o ser e o não ser da obra. O ready-made apresenta o problema em estado de repouso, tornando simultâneos a produção artística e o risco do não reconhecimento da arte. Já não se trata de nenhum avanço, negação ou superação crítica, mas da identificação desconcertante entre a possibilidade da obra de arte e a sua absoluta supressão. Adentrar e trilhar esse limiar paradoxal, demorando-se de modo quase monástico nele, parece ser tudo o que vai interessar a Marcel Duchamp.

A conexão mais evidente entre a atividade artística duchampiana e a atitude do zen budismo encontra-se no posicionamento autocrítico extremo, pelo qual obras, gestos, discursos, ações afirmam-se num concomitante efeito de autonegação, conferindo às suas respectivas artes a impressão do invisível e provocando, em seus observadores, a sensação de perplexidade. Não é a polêmica, nem o exagero ou o escândalo: estes se destacariam pelo barulho, pelo alvoroço ou pelo ruído. Ao passo que tanto Duchamp quanto a prática zen estão sabidamente associados ao silêncio²². Eles se caracterizam por uma incoerência que é tão estridente quanto diáfana, pelo

²¹ “Deixo de lado a questão de saber se, tornando mais complexa a humanidade na proporção dos novos prazeres que lhe traz, o progresso indefinido não seria sua mais engenhosa e cruel tortura; se, procedendo por uma obstinada negação de si mesmo, ele não seria um modo de suicídio sempre renovado, e se, enclausurado no círculo de fogo da lógica divina, ele não se assemelharia ao escorpião que se pica a si mesmo com sua temível cauda, este eterno desideratum que gera seu eterno desespero”. BAUDELAIRE, Charles; COELHO, Teixeira. *A modernidade de Baudelaire: textos inéditos selecionados*, p. 48.

²² Recorde-se o trabalho de Joseph Beuys intitulado *O silêncio de Duchamp é superestimado*. Com relação aos ready-mades, no entanto, o silêncio talvez coincida com o anestésico, pois, segundo o artista, a escolha de um ready-made “se baseava numa reação de indiferença visual, ao mesmo tempo que numa total ausência de bom ou mau gosto... De fato, uma completa anestesia. DUCHAMP, Marcel. *A propósito dos readymades*, p. 81. - Quanto

vigor de um impacto que se confunde com um deslizamento infinito. E é justamente isso o que aproxima em particular Duchamp do zen-budismo, e não tanto o movimento dadaísta, movimento do qual o artista tomou parte. Foi com efeito o dadaísmo, e não somente Duchamp, que introduziu na arte moderna um inédito fator autocrítico e assim a envolveu numa dinâmica de negatividade imanente. Se as fricções e conflitos entre artista e sociedade, entre diferentes estilos, entre criação e tradição, já conferiam à arte moderna um aspecto de ebulição crítica, o dadaísmo é o evento que implode a esfera artística, rasgando-a por dentro, deixando exposto o fato de que ela não está imune ao estado de coisas contra o qual se volta, mas o integra, é sua excêntrica e agradável cúmplice. Erguerá uma crítica tão somente falsa e parcial enquanto não criticar também a si mesma. Eis que a arte se percebe condenada a ser antiarte²³, ao menos se quiser que sua aparência, como tanto ressaltou Adorno, não constitua o mero oposto da verdade, nem a dissimulação perversa de uma sombria realidade²⁴.

A obra de Duchamp absorveu o componente autocrítico crucial ao dadaísmo, e provavelmente nunca o dispensou por completo. Seu diferencial, porém, foi ter tornado esse componente um tanto fluido, diluindo qualquer protesto direto ou taxativo em ironia corrosiva e em suspeita indiferença. Desse modo, Duchamp mantém certa distância também do movimento dadaísta, como se compreendesse que evitar ser classificado ou rotulado era o requisito primário para que sua conduta crítica não fosse neutralizada. Preservando com cuidado a sua individualidade em relação aos movimentos de vanguarda, ele encarnou um exemplo vivo, e fatalmente irônico²⁵, da prerrogativa própria à particularidade sensível das obras frente ao ímpeto de categorização. Como um exímio mestre zen, Duchamp escorrega, escapa das diversas tentativas de demarcação e conceituação de sua obra, que embaralha produção artística e performance²⁶. Não é que opte por um isolamento egocentrado. Ele reconheceu na capacidade de mudança e mobilidade o princípio de conservação do potencial crítico e de autoquestionamento artístico que alterou a concepção estética a partir do dadaísmo.

ao zen-budismo: “Quem pensa que entendeu se questiona. / Quem pensa que não entendeu questiona os outros. / Quem entendeu não diz nada. / E quem não entendeu também não diz nada!” -koan zen.

²³ Conforme assinala Argan ao abordar o movimento dadaísta: “Visto que existe um conceito de arte, existem objetos artísticos e existem técnicas artísticas, é preciso contestá-los a todos: a verdadeira arte será a antiarte”. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, p. 356.

²⁴ É difícil refutar a visão de que o dadaísmo encarna uma negatividade social vinculada por Adorno aos desígnios da arte moderna. Embora o movimento de vanguarda, talvez mais radical, não constitua, para o filósofo, o melhor exemplo de uma dialética histórica intrínseca à aparência estética, pode-se dizer que o dadaísmo exprime seu momento antitético em estado bruto e, por isso, de modo ostensivo.

²⁵ “Irônico” porque teria sido justamente Duchamp quem eliminou o diferencial sensível da obra de arte.

²⁶ Considerando que a figura do artista assume por vezes o primeiro plano em relação ao objeto artístico. É o que ocorre quando Duchamp aparece travestido de *Rose Sélavy*, ou quando surge jogando uma partida de xadrez com uma mulher nua.

Ao captar a complexidade do sistema que emaranhava a arte e a cultura moderna, Duchamp entendeu que um antagonismo explícito e tenazmente engajado, pouco importando seu grau de virulência, tende a ser absorvido e funcionalizado pelo adversário social, cuja astúcia é saber se retroalimentar dele no nível das contradições internas estabilizadas. A resistência da obra de Duchamp, ao contrário, está em ter se mantido algo insípida, desprovida de acidez dirigida. Trata-se de uma economia crítica que é similar à do zen-budismo, para o qual são inúteis lições e palavras de ordem, afirmativas ou negativas. Duchamp e o zen convergem na opção pela incongruência que escapole e desarma, e por uma crítica que é o prelúdio de um enigma.

Derrisório, ordinário

*Um monge perguntou a Yun-men:
“O que é o Dharma-Buddha?”
Yun-men respondeu:
“Esterco seco.” (Koan zen)*

O contraste entre a sabedoria atribuída a um mestre zen e seu comportamento extravagante ou ilógico é tão acentuado que, ao menos para um olhar externo, a manutenção de sua autoridade perante os discípulos chega a constituir um dos maiores mistérios do zen-budismo²⁷. Tais atitudes e palavras desnorteantes ou perturbadoras, oriundas justo de quem estaria munido do conhecimento mais elevado e do maior aprimoramento existencial, são exemplos de que o caminho da iluminação zen não é um percurso rumo à canonização, e sim um caminho fraterno à dessacralização²⁸. O saber intuitivo manifesto nos atos e discursos dos mestres zen alia-se ao que é mais simples e natural, ao que é lúdico e infantil, ao epidérmico e literal. Muitos episódios protagonizados por célebres monges zen sugerem um paralelo com contos e anedotas que envolvem Nasrudin, marcante personagem da tradição sufi, cujos atos e palavras conjugam, de modo surpreendente e paradoxal, a figura do sábio e a do idiota²⁹. A causa de tal afinidade talvez seja o fato de que, no zen-budismo, a proclamada purificação espiritual não é senão um retorno à intimidade da natureza e das coisas que estão aí, ao redor. A frugalidade de um mestre zen- exercício de uma pronta escuta e expressão de um saber imediato, refratário a rodeios especulativos- desmonta qualquer altar imaginário em que alguma

²⁷ Um contraste por vezes tão extremo que sua sustentação talvez só encontre justificativa em certa peculiaridade da cultura oriental.

²⁸ “O zen-budismo volta, da maneira mais radical, a religião budista à imanência. ‘Amplamente limpo. Nada de sagrado’”. Ainda: “Como Linji, o mestre zen Yumen pratica uma *destruição* do sagrado.” HAN, Byung-Chul, *Op. cit.*, p.21-22.

²⁹ “Em sua capacidade de mestre sufista, Nasrudin faz uso frequente da técnica dos dervixes de representar ele mesmo papel do homem ignorante da história, a fim de chamar a atenção para a verdade”. SHAH, Idries. *Os sufis*, p. 98.

titulação monástica pretendesse situá-lo. Que sua posição de destaque assuma uma aparência questionável para os outros é só consequência de um conhecimento que se quer pulsante e vivo, jamais acabado ou estagnado, e por isso não pode distinguir-se de um constante autoquestionamento. Essa singular condição autocrítica faz da autoridade zen uma rara autoridade³⁰, despojada de aura.

Quando Duchamp insere sua mais notória invenção, o ready-made, no universo da arte, ele também provoca uma confusão, um curto-circuito, entre os extremos do excepcional e do ordinário. Reboca os valores elevados e invulgares tradicionalmente ligados à obra de arte até o plano do comum e das coisas que estão à mão. Seu mais comentado ready-made, o urinol enviado em 1917 à exposição dos Independentes³¹, implica a extinção de uma diferença entre a natureza do objeto artístico e a natureza dos demais objetos. A obra de arte se vê subitamente despojada de sua aura. Na medida em que o resíduo transcendente ou extraordinário do objeto artístico, como alega Walter Benjamin, foi historicamente preservado na noção do fazer individual de um gênio criador³², era bastante coerente, se não necessário, que Duchamp lançasse mão de um artefato industrial, produzido em série, para extirpar da obra seu atributo aurático. Por meio desse gesto, a arte fremia e aparentava perder qualquer distância inefável em relação à realidade mundana. Se a obra de arte esteve desde origens remotas amalgamada a valores que transcendiam a empiria- o divino, a verdade, as idéias, o absoluto etc.-, o ready-made de Duchamp corta esses laços quase místicos ao iluminar um sentido tão só imanente. É implausível tentar associar o urinol que Duchamp recolheu e exibiu como arte a alguma realidade outra, interior³³ ou exterior, apartada da sua realidade de coisa. Pois, ao contrário de obras cuja unidade é composta por fragmentos tomados em estado bruto do real empírico, o ready-made duchampiano não se presta ao papel de signo, suas partes não se diluem na aparência de uma totalidade distinta do que ele mesmo é, sua existência de coisa resiste, inteira, à transmutação num significado alheio à sua presença material³⁴. Não se trata de uma negação de sentido, nem de uma abolição da própria arte, mas, correspondendo à maneira zen de ver as

³⁰ A recusa do sagrado pelo zen se associa ao esvaziamento de centros de poder: “A ausência do ‘senhor’ exige o budismo, além disso, de toda economia da soberania. A ausência de concentração de ‘poder’ em um *nome* leva a uma ausência de violência. Ninguém representa um ‘poder’”. HAN, Byung-Chul, *Op. cit.*, p. 20.

³¹ Que não chegou a ser exposto, sendo depois recuperado pelo artista.

³² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica*, p. 166.

³³ Por isso, quando se menciona o caráter transcendente das obras dotadas de aura, não se deve levar em conta apenas a referência a uma esfera externa e superior, mas também ao espaço de uma interioridade, que se exprime por noções como atmosfera, espiritualidade, vida, intenção original etc.

³⁴ Daí a importante distinção formal entre o ready-made duchampiano e outras obras também integralmente compostas por fragmentos retirados do mundo, como acontece em alguns processos de montagem e colagem. Considerando essa distinção, Rosalind Krauss, em *Caminhos da escultura moderna*, aproxima a estrutura formal do ready-made das criações de Brancusi.

coisas, trata-se de reconhecer que se houver algum sentido, então ele há de ser um sentido imanente. O que poderia ser considerado o anúncio de um fim da arte, o fim da especial distinção do objeto artístico frente aos demais, pode consistir, inversamente, em nada menos que um começo: aquele a partir do qual a arte não mais se identifica com um princípio de evasão da experiência. Uma mudança de perspectiva de tal ordem, a eliminação instantânea e total da transparência semântica da obra, está decerto fadada a provocar perplexidade, pois, como sugere o zen-budismo, não há real chance de iluminação sem alguma dose de ofuscamento e vertigem.

A introdução plena da obra de arte no terreno das coisas mundanas suscita transtorno e é com frequência encarada como uma espécie de violência. Algo que decorre de uma vinculação histórica da produção artística, incluindo a produção artística burguesa³⁵, à esfera dos ritos e dos cultos, e, por conseguinte, a valores de natureza transcendente. Por isso, a primeira constatação taxativa de uma falência do valor de culto das obras de arte, efetuada por Hegel em seus *Cursos de Estética*, identifica tal degradação, acentuada no romantismo, com o sinal de uma morte da arte. Correta ou não, essa conclusão demonstra bem até que ponto a compreensão do sentido da arte ocidental esteve atrelada à dimensão religiosa, à noção de transcendência, enfim, ao elemento aurático das obras. Um traço fundamental das obras de arte dotadas de aura é aquilo que Walter Benjamin denominou intangibilidade³⁶: sob a égide do valor de culto, objetos artísticos inspiram devoção, não podem ser tocados e, muitas vezes, nem sequer vistos, a não ser por iniciados nos mistérios que os cercam. Diante das obras atuais, entretanto, nossos joelhos não se dobram mais³⁷, já dizia Hegel acerca de seu tempo, tempo no qual a arte se destinaria à obsolescência. A atmosfera de veneração e gravidade que envolvia a arte do passado, da qual o diagnóstico hegeliano ambigualmente³⁸ se ressentia, implicava o investimento nas obras de um denso teor de autoridade. Os objetos artísticos, recusando-se ao que é meramente mundano, cotidiano, tangível, constituem os signos materiais de uma separação entre a vida humana e o produto do seu trabalho, e assim fraturam a experiência possível, ao expulsarem uma parcela do seu sentido para fora do plano da realidade vivida. A aura da obra de arte, portanto, o cerne de sua transcendência, é um emblema histórico de certa alienação entre o ser humano e seu mundo, instaurando, com o peso de sua autoridade, um limite entre a

³⁵ Na medida em que, para Benjamin, a noção de originalidade, estreitamente vinculada à de aura, vigora ainda na arte burguesa.

³⁶ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 173.

³⁷ HEGEL, G.W.F., *Cursos de Estética*. Volume I, p. 117.

³⁸ Há ambiguidade na medida em que a derrisão da arte corresponde à apoteose da filosofia.

existência das coisas ordinárias e um sentido superior definitivamente distante³⁹. É precisamente essa autoridade da transcendência aurática aquilo que o ready-made de Duchamp vem desintegrar. Não surpreende que a inviolabilidade renitente de sua imanência possa ser motivo de revolta ou de deboche para quem busca nas obras de arte a configuração de uma aparência impalpável ou os rastros de sua antiga aura. Enquanto isso, um mestre zen, num longínquo templo oriental, não hesita em arremessar na fogueira uma estatueta de madeira do Buda, com a finalidade de proteger-se do frio. Em suas mãos, a imagem sagrada se torna um pedaço de lenha qualquer. E esse gesto, que deixa outros monges escandalizados, é mais uma das coerentes lições de sua arte⁴⁰.

A atitude zen-budista perante o ar de misticismo que insiste em permear a sua prática exhibe um paralelo com a conduta artística de Duchamp porque ambas promovem o rebaixamento do que se considera elevado frente ao que é ordinário ou mundano. Afrontar o culto da figura monástica e afrontar o culto estético das obras surtem efeitos parecidos, associados a sacrilégio ou transgressão, acolhidos com espanto ou indignação. O nivelamento entre o supostamente extraordinário e o comum, nos dois casos, imbuí-se também de uma potência negativa, quer dizer, do impacto provocado pela quebra de expectativas e pela corrosão de valores cultuados. Proveniente desse confronto, desse atrito, a manifestação de uma irrestrita imanência assume o aspecto de derrisão. O papel do monge e o papel do artista, marcados pela autoironia e pela autocrítica, minam por dentro suas respectivas esferas de atuação e dissolvem também a própria autoridade de quem os desempenha⁴¹. Habitar essa tênue região em que se diluem as fronteiras entre o ser e o não ser parece constituir o desígnio de ambos. Compreende-se, assim, por que Duchamp estabeleceu uma ligação tão peculiar, desapegada e descontínua, com a atividade artística, preferindo dedicar-se por um bom tempo ao enxadrismo⁴²: assumir por completo algum papel seria o mesmo que submeter-se à sua aura e então falsificá-lo, entronizá-lo. Duchamp transforma a arte num sinônimo de liberdade radical, no incessante exercício de driblar rótulos e estabilizações, como se ela, a arte, passasse a ser, após a era de

³⁹ A perspectiva histórico-materialista de Benjamin exposta em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* está envolvida com a temática da reconciliação estética entre espírito e natureza, cara também a Adorno, apostando, quanto a isso, num desdobramento hiperbólico das instâncias mediadoras fornecidas pelo progresso técnico: numa via paradoxal, os extremos da mediação e da tangibilidade se conciliam. Já se tornou notório o desacordo entre os dois pensadores sobre esse ponto.

⁴⁰ Ao ser repreendido pelo seu ato, o mestre Tanka ainda perguntou: "... posso usar os dois Budas restantes na minha fogueira?". SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, p. 119.

⁴¹ Fator importante, pois indica a corrosão da autoridade de que costuma ser investida a própria noção de gênio. O que resta dessa noção, correspondendo tanto a Duchamp quanto ao zen-budismo, é a persistência de uma faculdade de perceber e agir dissociada da pura intelectualidade e do pensamento dito discursivo.

⁴² "Nunca quis me limitar a um pequeno círculo e tentei ser tão universal quanto possível. Foi por isso que comecei a jogar xadrez". DUCHAMP, Marcel. *Regiões que não são regidas pelo tempo e pelo espaço*, p. 64.

seus compromissos metafísicos, a expressão privilegiada de uma existência realmente livre⁴³. Para isso, no entanto, é preciso que a arte não se resigne a limites instituídos, mas os cancele reiteradamente como confirmação de seu autoquestionamento. Um artista que se comporta de acordo com essa proposta não estará preocupado em preencher o campo da arte com alguma nova obra paradigmática, a ser classificada ao lado de outras, mas estará votado ao esvaziamento da pretensão de decidir o que a arte finalmente é. Tal como as atitudes de um mestre zen geram perplexidade ao parecerem menos sábias que as de um novato aprendiz, são analogamente derrisórias todas as ocasiões em que a arte, por si mesma, cai do seu pedestal. Do ponto de vista estético, o princípio de liberdade coincide com o impulso de revigorar a experiência.

Processos, constelações

*Um estudante foi ao seu professor e disse fervorosamente:
“Eu estou ansioso para entender seus ensinamentos e atingir a Iluminação!
Quanto tempo vai demorar para eu obter este prêmio e dominar este conhecimento?”
A resposta do professor foi casual: “Uns dez anos...”
Impacientemente, o estudante completou:
“Mas eu quero entender todos os segredos mais rápido do que isto!
Vou trabalhar duro! Vou praticar todo o dia, estudar e decorar todos os sutras, farei isso dez ou mais
horas por dia!! Neste caso, em quanto tempo chegarei ao objetivo?”
O professor pensou um pouco e disse suavemente: “Vinte anos.” (Koan zen)*

Quando Hegel decretou, nos seus *Cursos de Estética*, aquilo que mais tarde se tornou o problema da morte da arte, não apenas se anunciava, precocemente, a noção benjaminiana de perda da aura, mas se constituía uma maneira particular de abordagem da arte e de articulação de obras diversas. Ao identificar o conceito de história com um desenvolvimento no tempo, com um longo progresso constituído de etapas, Hegel também inseriu as manifestações artísticas no interior de um processo, um desdobramento temporal no qual diferentes períodos eram demarcados, formando um encadeamento com aqueles que vieram antes ou depois⁴⁴. Manifestação do trabalho do espírito, a história da arte também marcha no tempo e, segundo essa visão, não são permitidos descompassos⁴⁵. Isso faz com que cada obra de arte, cada denominado estilo artístico, possua seu lugar coerente no desenrolar de uma narrativa. A

⁴³ Igualmente, “O zen quer absoluta liberdade, mesmo de Deus”. SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, p. 89.

⁴⁴ Hegel, sem dúvida, não criou ou inaugurou o moderno conceito de história, mas sua filosofia constitui uma das mais marcantes expressões desse conceito, alçando-o à perspectiva de um progresso histórico da razão até o momento de sua absoluta realização. Seus *Cursos de Estética*, engendrando também uma narrativa que acompanha o desenvolvimento da razão, ou do espírito, até a modernidade, estão inseridos, embora de modo particular, na idéia de processo histórico.

⁴⁵ Embora, para Hegel, a arte certamente não marche rumo à sua glória.

primazia de tal concepção diacrônica da história tende a tornar incongruentes conexões artísticas, ou estéticas, que não se enquadrem em seus preceitos. Embora a versão hegeliana não seja exclusiva, havendo outras maneiras de articular os fenômenos artísticos, assim como de delimitar períodos e realçar eventos específicos, persiste uma relação com o tempo histórico orientada pela noção de processo. Daí resultam abrangentes narrativas que, denotando transformações numa longa trama temporal, não só delimitam períodos, mas recortam quase sempre uma cartografia⁴⁶.

Salto, recuo, cortes transversais, afinidades casuais e insólitas mostram-se elementos secundários ou irrelevantes, mesmo dispensáveis, segundo uma idéia de tempo histórico na qual os nexos de sentido estão submetidos ao progressivo caminho do passado em direção ao futuro. À luz desse modelo hegeliano, ainda dominante na história da arte, a afirmação de um paralelo, ou de um parentesco criativo, entre Duchamp e o zen-budismo provavelmente soaria injustificada, duvidosa e, no fim das contas, pouco elucidativa. Pois ela não está firmada numa documentada influência direta, numa tendência histórica de desenvolvimento, nem numa experiência cultural similar. Se mesmo as reconhecidas referências estéticas da cultura oriental são acomodadas à condição de fatores estimulantes para um desdobramento próprio à moderna arte do ocidente, o que dizer de uma tradição monástica com a qual Duchamp- ao contrário de John Cage, por exemplo⁴⁷- não teve íntimo contato? Uma convergência sem brechas entre as noções de história da arte e de processo, ao legitimar a hegemonia de certo horizonte de sentido, condena qualquer iluminação recíproca entre Duchamp e o zen-budismo a submergir numa tessitura narrativa, na qual será ofuscada ou relegada à inconsistência. O caso, contudo, é que tanto Marcel Duchamp quanto o pensamento zen parecem ter seus próprios critérios para abordar o tempo, o sentido e a experiência estética. Justamente nisso é que confluem. Intrinsecamente se unem e, portanto, reclamam uma aproximação que não comece, em nome de alguma coerência geral prévia, por reprimir uma sincronia que sobressai e é tão particular-não obstante se revele improvável ou enigmática para um conceito sobranceiro de história da arte.

Uma conjunção plausível entre Duchamp e o zen-budismo, liberada de grilhões historicistas, transparece com o recurso a uma lente alternativa que também é uma expressão da filosofia. A maneira zen e a duchampiana de conceber a dimensão do sentido, em suas intensas relações com o pensamento e com a linguagem, talvez encontrem uma incomparável

⁴⁶ Quase sempre a mesma e há algum tempo já associada à noção de eurocentrismo. Por exemplo, ver *Raça e História* de Levi-Strauss.

⁴⁷ São muitos os estudos que abordam a relação entre John Cage e o zen-budismo.

mediação no modo como Wittgenstein encarava os problemas filosóficos. Há mesmo aspectos factuais e dados biográficos que assinalam o parentesco de ambas com o posicionamento do pensador que, certa vez, recomendou o silêncio ao constatar os limites da significação linguística⁴⁸ e, mais tarde, vislumbrou na filosofia uma atividade que deixa tudo exatamente como está⁴⁹. Com efeito, a obra de Wittgenstein, a prática zen e arte de Duchamp exibem apreciações semelhantes da noção de sentido, resistem à idéia de transcendência e recusam as mais altas pretensões discursivas da linguagem. Reconhecem que as significações enraízam-se no campo do que é comum e ordinário, não numa profundidade especulativa ou em alguma distância aurática. O método que compartilham não é decerto aquele que escava fenômenos para descobrir herméticos segredos, mas aquele que desarma preconceitos e bloqueios perceptivos ou, em termos wittgensteinianos⁵⁰, que permite ajudar a mosca a sair de dentro da garrafa. Iluminação ou experiência lúcida do sentido: não um acúmulo de conhecimentos ou uma penosa elucubração, mas a dissipação de uma nebulosidade cognitiva, que obstrui a nitidez das próprias coisas. Não é difícil perceber como Wittgenstein trata os problemas da linguagem de forma bastante similar àquela com que a prática zen entende o caminho para a sabedoria⁵¹. Pois em nenhum dos casos se busca capturar algo de natureza oculta, mas apenas alcançar o que é em si mais evidente, embora furtivo; em nenhum dos casos, o que pode ser dito mais essencial se deixa pronunciar na linguagem de um saber discursivo. Quanto a Duchamp, sua biografia revela que admirava o chamado Círculo de Viena- grupo intelectual inspirado pelo *Tractatus* de Wittgenstein-, tomando-o como referência filosófica para sua alegação de que não haveria problemas artísticos que precisassem ser solucionados⁵². Tratava-se apenas de dissolvê-los; talvez como se dissolve a aura metafísica da arte.

A última fase do pensamento de Wittgenstein é alvo de interpretações variadas e até contrapostas, fornecendo recursos tanto a uma crítica do conceito de verdade universal, destronado pela multiplicidade irreduzível dos jogos de linguagem, quanto à defesa de uma

⁴⁸ A célebre frase de Wittgenstein no fim do seu *Tractatus Logico-Philosophicus*: “Sobre aquilo de que não se pode falar deve-se calar”.

⁴⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*, 124.

⁵⁰ *Ibidem*, 309.

⁵¹ Algumas publicações discutem as similaridades entre a perspectiva filosófica de Wittgenstein e o zen-budismo. Por exemplo, o texto de Rupert Read: *Wittgenstein and zen buddhism: one practice, no dogma*.

⁵² A atitude de Duchamp não é tanto a de uma depreciação do fenômeno artístico quanto a de uma dessacralização que, análoga à perspectiva zen, quer dissipar misticismos estéticos, assim como definições fixas e abstratas da arte. Se Duchamp comparou, na mesma entrevista concedida a Pierre Cabanne (p. 22), a arte a uma “forma de masturbação”, é ele também quem afirma em outro momento: “Eu acredito que a arte é a única forma de atividade em que o homem como homem mostra a ele mesmo ser uma verdade individual. Apenas na arte ele é capaz de ir além do estado animal, porque a arte é uma saída para regiões que não são governadas por tempo e espaço”. DUCHAMP, Marcel. *Op. cit.*, p. 67. - A alternância entre tais extremos permite a Duchamp sustentar uma arte sem classificação prévia e, por isso, aberta a decisões enraizadas numa prática fluida.

racionalidade alicerçada na intersubjetividade linguística⁵³. Uma alternância como essa é possível na medida em que Wittgenstein pensa o sentido como algo não tributário de conceitos gerais e, contudo, configurado pela vigência de regras. A visão wittgensteiniana do lastro extremamente prático dessas regras, inescrutável à investigação teórica, remete ao modo como o zen-budismo dissocia saber e apreensão intelectual, valorizando o trabalho físico e a atividade corporal em detrimento de explicações e edificações de cunho verbal⁵⁴. Trata-se de concepções bastante similares do que se denomina sentido, envolvendo não só a relação com as coisas, mas também a compreensão da linguagem. Um sentido que, em última instância, não pode ser dito ou fundamentado por proposições ou palavras, mas que se instala e, no máximo, se mostra⁵⁵. Essa dimensão da experiência e da significação identifica-se com a perspectiva estética, que Duchamp, por sua vez, entranhou no solo da existência mundana. Emerge uma constelação em que nem a obra de arte, nem a linguagem, nem a vida humana sustentam-se por algum sentido que não seja ordinário, terreno, cotidiano. No entanto, assim como o estético, encravado na empiria, ele não se confunde com o meramente dado e contingente⁵⁶. Pois, num léxico wittgensteiniano, ele tem de ser um sentido no qual os casos imiscuem-se às regras, no qual uma forma de vida aflora no uso da linguagem. A imbricação enigmática entre o particular e o universal já havia sido iluminada por Kant na sua análise do objeto que dava ocasião ao juízo estético. Diante desse objeto, a experiência do sentido, inseparável do que é sensorial, não é experiência nem de um caso particular, mero fenômeno entre outros, nem de uma regra acessível em sua pura generalidade⁵⁷. Extingue-se, suspende-se, na duração de um tempo que não é exatamente o tempo dito natural, a diferença entre o particular e o universal, entre a regra e o que dá ensejo à sua aplicação- sem que, contudo, estejam tais polos abolidos.

Talvez soe inusitada, a princípio, uma equiparação entre as fontes de sentido da linguagem, conforme averiguadas por Wittgenstein, e a perspectiva estética. Mas sobretudo a obra tardia do filósofo se depara com um tipo de certeza que não pode ser objeto de uma

⁵³ Como ocorre, por exemplo, respectivamente em *A condição pós-moderna* de Jean-François Lyotard e em *Transformação da Filosofia* de Karl-Otto Apel.

⁵⁴ Sobre os ensinamentos do célebre mestre zen Joshu: “Um monge ainda noviço chegou a ele e pediu para ser instruído no zen. Joshu disse: ‘Já tomou seu café da manhã?’ O monge respondeu: ‘Sim, senhor, já tomei.’ Se é assim, lave seus pratos.’ Essa observação do velho mestre abriu os olhos do noviço para a verdade do zen”. SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, p. 71.

⁵⁵ Conforme idéia já presente no *Tractatus* de Wittgenstein.

⁵⁶ Na medida em que há proposições que não podem ser ditas empíricas, mas, imbricando caso e regra, operam como proposições gramaticais. Estas, contudo, não podem ser dissociadas dos casos e encaradas em sua pureza conceitual e normativa. Cf. JOURDAN, Camila. *Seguir Regras em Wittgenstein: críticas ao mentalismo e ao comunitarismo*.

⁵⁷ “Belo é o que apraz universalmente sem conceito”. KANT, Immanuel. *Op. cit.*, 9.

reflexão ou fundamentação racional⁵⁸. Ela chega à constatação de que o solo onde florescem as significações não é de todo poroso ao pensamento, possuindo enfim o aspecto da rocha na qual a pá bate e já não consegue cavar⁵⁹. Mais ou menos como o pensamento zen se comporta frente a uma realidade que ele recusa penetrar com especulações linguísticas, e também como o ready-made duchampiano se apresenta na sua espessura indevassável de coisa, bloqueando os impulsos que desejam transpassá-la, transcendê-la. Na verdade, ao se defrontar com os limites cognitivos da linguagem em sua obra inicial, Wittgenstein, sem que realmente negue a experiência do sentido, associa essa experiência ao silêncio místico⁶⁰, revelando afinidade até maior com a imagem que se tem da atitude zen-budista⁶¹. E, ao menos nesse registro, há uma coerente continuidade em sua obra, sempre avessa à eloquência especulativa da linguagem e cada vez mais voltada à práxis, até culminar na idéia de que o significado, em última instância, não reside em outra coisa senão no uso⁶². Se os significados não são contingentes ou arbitrários, mas obedecem a regras de uso, e se essas regras estão entranhadas nas formas de vida que os seres humanos compartilham, essas formas, esses sistemas de mundo compartilhados, não podem se tornar objetos do pensamento filosófico. Pois constituem, antes, a condição de sua possibilidade. A filosofia que quisesse sondar o sentido último das coisas, agarrar o fundamento teórico de uma forma de vida, estaria condenada a uma circularidade estéril, tendo fatalmente de empregar regras de significação fornecidas por essa própria forma de vida para fundamentar o significado de suas regras⁶³. Seria como uma engrenagem girando num ponto cego, destinando cada indagação filosófica à ocasião de um novo embaraço. Essa circularidade, sedutora e ruínosa, é o que o zen-budismo parece reconhecer como princípio de embotamento e corrupção a ser constantemente evitado⁶⁴. Ele se atém à natureza aparente e ao plano dos

⁵⁸ Algo evidente em especial em sua obra *Da Certeza*, na qual Wittgenstein chega à conclusão de que as proposições fundamentais- pressupostas em qualquer dúvida e basilares quanto à própria distinção entre o verdadeiro e o falso- “poderiam pertencer a uma espécie de mitologia. E o seu papel é semelhante ao das regras de um jogo. E o jogo pode ser aprendido puramente pela prática, sem aprender quaisquer regras explícitas”. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Da certeza*, p. 95.

⁵⁹ “Se as minhas justificações se esgotam, a pá entorta quando atinge a rocha dura, e então digo ‘isso é o que faço’”. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*, 217.

⁶⁰ “Há por certo o inefável. Isso se mostra, é o Místico”. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.522.

⁶¹ Certamente uma imagem convencional, que o presente texto está propenso a dissolver.

⁶² “O significado de uma palavra é o seu uso na linguagem”. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*, 43.

⁶³ “Não podemos recorrer à realidade, por exemplo, para justificar regras relativas ao que significa ‘cadeira’, observando o que estas são porque, para tanto, já deveríamos saber o que são cadeiras. Se fosse então encontrado algo contrário às regras, isso não seria um problema, simplesmente, não seria chamado ‘cadeira’”. JOURDAN, Camila. *Op. cit.*, p. 217.

⁶⁴ A recusa zen ao dualismo especulativo em prol de uma expressão afirmativa, que não se limita a confirmar o dado, mas torna preñes de sentido o casual, o particular e o cotidiano, é o que melhor indica seu enraizamento num princípio estético: “... o zen nunca explica, apenas afirma. A vida é um fato e nenhuma explicação é necessária ou pertinente. (...) Que possamos então viver, que possamos afirmar! Aí reside o zen em toda sua pureza e em toda

fenômenos como Wittgenstein se mantém atento à superfície áspera⁶⁵, à epiderme da linguagem. Atua para dispersar a névoa que obsta a apreensão da realidade como se espera que um pensador dissipe problemas filosóficos. Ambos vislumbram, na pretensa profundidade das palavras, o extravio da imanência do sentido. Duchamp, decerto, não se furta a essa circularidade, mas a põe à mostra na obra de arte. Ele a evidencia, acirrando o embate entre o ser coisa e o ser aparência da obra, que compromete, trava, qualquer transcendência ensaiada. Enfim, intensifica-a até o ponto em que ela colapsa⁶⁶. E, afinal, em que culmina a imanência zen-budista? “O resultado será reconhecer que uma pá é uma pá e que ao mesmo tempo não é uma pá”⁶⁷.

Uma contestação do valor estético do ready-made duchampiano, em virtude de seu componente altamente derrisório e da ruptura com o fazer artístico especializado, faria bem em se perguntar se o seu efeito é tão distinto assim daquele provocado por uma corrente oriental na qual se afirma que Buda, a entidade suprema, não passa de um monte de esterco e daquele suscitado por um pensamento segundo o qual “os problemas filosóficos nascem quando a linguagem entra em férias”⁶⁸. Basta um olhar atento para perceber como seus efeitos se correspondem, convergindo na quebra de expectativas quanto à aura mística, artística ou filosófica que paira sobre essas tradições. São, antes, casos particulares que resultam da adesão a um princípio comum, à mesma concepção de um sentido que não transcende, mas insufla, as nervuras da experiência. Remetem a uma imanência que não desemboca no materialismo estrito, presa oficial de explicações científicas, e nem por isso evadem-se em abstrações conceituais, elevações de cunho puramente espiritual ou em profundidades contrapostas aos fenômenos mundanos. Suas propostas parecem coincidir não em descobertas ou produções de significados até então ocultos nas coisas, mas no combate ao desgaste e ao extravio que insistem em afetar o sentido expresso no pensamento, na linguagem, nas ações e criações humanas. Valores se entronizam até o patamar do sagrado, regras se enrijecem até a sistematização mórbida, palavras se propagam até a doutrinação misteriosa e vazia, ações se estabilizam até o automatismo acrítico: contra tais confusões, entraves, escapismos, que enferrujam e deterioram o fluxo do sentido, posiciona-se um exercício embasado na prática e no uso da linguagem. Na

sua nudez”. SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, p. 58. -Há algo tanto no caráter afirmativo do zen-budismo quanto em sua concepção do tempo que certamente o aproxima da noção nietzschiana de *amor fati*.

⁶⁵ “Queremos andar. Então precisamos do *atrato*. De volta ao chão áspero!”. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Op. cit.*, p. 107.

⁶⁶ Rosalind Krauss (p. 96-97) discute a relação entre circularidade e perplexidade instaurada pelo ready-made.

⁶⁷ SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, p. 48. - Interessante coincidência: um dos poucos ready-mades “fabricados” por Duchamp foi uma pá de neve, *In advance of the broken arm* (1915).

⁶⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*, p. 38.

medida em que suas proposições manifestam o enlace interno entre caso e regra, furtando-se à linguagem de um conhecimento discursivo, a natureza desse exercício pode ser dita estética⁶⁹. Na medida em que essa natureza não é a de um estado contemplativo, suas proposições, estéticas, equiparam-se à atividade artística.

Koan, boutade

*Um monge perguntou a Chao-chou:
“O que diríeis se eu chegasse ante vós sem nada trazer?”
Chao-chou respondeu:
“Deixai-o aí mesmo, no chão.”
O monge contestou:
“Mas eu disse que nada trazia, como então poderia pôr algo no chão?”
“Tudo bem então,” comentou Chao-chou, despreocupado, “nesse caso, levai-o daqui.” (Koan zen)*

Os registros que melhor refletem as ações e discursos, isto é, proposições, característicos da forma de vida zen, uma vida cultivada como um caminho de iluminação ou sabedoria, encontram-se nos chamados *koans*. Transmitidos num conjunto de textos, fragmentos escritos, os koans, além de proporcionarem raro contato com um pensamento e uma prática em princípio restritos a iniciados, apresentam um duplo aspecto. Pois, enquanto tecem pequenos contos ou narrativas, preservam e exibem atitudes e comportamentos de antigos mestres zen e, enquanto configuram sentenças linguísticas, constituem exemplos expressivos e enigmáticos de um saber intuitivo. Sem descartar a importância de seu papel documental ou histórico, um koan⁷⁰ não prospera, contudo, graças ao que tem como tema ou referência, mas em virtude do apelo a uma compreensão imediata das situações e formulações nele expostas. Se provoca desconforto ou embaraço, se aparenta ser obscuro, despropositado, ininteligível ou até mesmo absurdo, é porque irrompe de um uso da linguagem cujo sentido não é de ordem discursiva. Eis a relevância singular do koan no interior do zen-budismo: o saber que não caberia em palavras, que não poderia ser comunicado, informado, verbalizado, e que estaria, portanto, reservado ao silêncio, alcança expressão linguística, exteriorização sensível, reivindicando uma percepção e comportando uma significação que correspondem, respectivamente, à experiência estética e à

⁶⁹ Ao menos no que diz respeito a Duchamp e ao zen-budismo. Com relação à obra de Wittgenstein, pode-se encontrar uma aproximação entre seus escritos e certa perspectiva estética em *A Escada de Wittgenstein*, de Marjorie Perloff.

⁷⁰ “Ko-an significa literalmente ‘um documento público’ ou ‘estatuto de autoridade’ - um termo que entrou em voga no fim da dinastia Tang. Ele hoje representa uma anedota de um mestre antigo, ou um diálogo entre mestre e monges, ou uma afirmação ou pergunta feita por um professor, todos eles usados como meio para abrir a mente para a verdade do zen”. SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, p. 95.

obra de arte. Seu critério de compreensão e seu vetor de formação estão muito próximos daqueles em jogo no que se denomina *gosto*. Não tanto o gosto em suas relações convencionais com objetos exteriores, mas no que tange à faculdade de captar a formidável união entre o sensível e o inteligível; por conseguinte, à faculdade de reconhecer a eclosão de um sentido que é indissociável de uma vivência⁷¹. O aguçamento dessa potência confunde-se com o aprofundamento da sabedoria zen. Estar iluminado é o mesmo que estar aberto, pronto para participar do matizado brilho dos fenômenos⁷². E se o praticamente zen persegue com tenacidade um tal conhecimento, talvez seja porque, ainda que intuitivamente, ele saiba que essa ciência se identifica com uma afirmação crucial, com a intensificação do próprio sentimento de vida. Nesse caso, a recompensa pelo despertar é apenas a capacidade de demorar⁷³.

Entretanto, o risco que há em estabelecer uma equivalência entre a experiência do sentido fomentada pelo koan e aquela ocasionada pelos juízos de gosto consiste no equívoco de atrelar a noção de iluminação zen a um momento de excepcionalidade e à atitude contemplativa. Nada menos afeito à proposta zen-budista do que o conhecimento intuitivo esboçado por Schopenhauer, ao exacerbar a concepção estética kantiana, no qual ocorreria uma espécie de extraordinária união extática entre sujeito e objeto⁷⁴. Os koans, ao contrário, condensam casos de procedimentos práticos, questionamentos e formulações linguísticas que pretendem modificar um ponto de vista, para inaugurar e sustentar outro tipo de relação com as coisas mundanas⁷⁵. Mais plausível seria associar sua finalidade às consequências tiradas por Schiller do juízo de gosto fundamentado por Kant, que delineiam a existência de um estado estético onde prevaleceriam relações mais plenas e não violentas com os outros e com a própria natureza⁷⁶. Mesmo o fato de que o projeto de tal estado, na sua almejada passagem ao prático,

⁷¹ Considerando que o juízo de gosto (estético) em Kant não se limita ao plano da significação, ainda que não discursiva, e que, por isso, é mais coerente denomina-lo experiência. O âmbito da subjetividade estética comporta, ao menos nesse sentido, um horizonte mais amplo que o da compreensão hermenêutica.

⁷² “O brilho não vem de cima. Antes, ele é o brilho das coisas que aparecem, a saber, o brilho da imanência”. (...) “A visão iluminada vê cada ente brilhar em sua unicidade”. HAN, Byung-Chul, *Op. cit.*, pp. 42; 69.

⁷³ Eis a afinidade zen- talvez radicalizada até o paradoxo- tanto com o prazer estético quanto com a noção kantiana de finalidade sem fim, que implicam favor ou gratuidade: “Cada tesouro que existe está apenas esperando seu prazer e utilização. É isso o que se quer dizer com uma vez ganho, eternamente ganho, mesmo até o fim dos tempos. Mas na verdade não há nada ganho; o que você ganhou não é ganho e ainda assim há algo verdadeiramente ganho nisso”. SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, p. 32.

⁷⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*, p. 48.

⁷⁵ Na medida em que o zen-budismo está vinculado, de modo intrínseco, à prática e ao agir, a mencionada aproximação com o gosto deve, no fundo, implicar uma proximidade mais fundamental com a noção de ânimo-conforme mencionada por Kant logo no início de sua *Analítica do juízo estético*.

⁷⁶ O desenvolvimento de um impulso lúdico, proposto por Schiller em *A educação estética do homem*, conflui com um dos poucos princípios estritos do zen-budismo: seu compromisso com a não violência. Han Byung-Chul o vincula à noção de *afabilidade*, uma relação entre partes e todo e uma penetração recíproca e igualitária entre as coisas que sugere forte afinidade com a noção ocidental de *beleza*: “Pratica-se, por assim dizer, uma visão objetual,

torna duvidosa a separação entre meio e finalidade é algo que confirma a afinidade com a perspectiva zen, uma vez que nesta a experiência do sentido basicamente coincide com a experiência de uma temporalidade que se quer distinta daquela na qual vigora uma passagem causal do presente ao futuro. Compreender a natureza das coisas através da imersão num tempo em que não impera o nexos corriqueiro entre meios e fins, para fazer disso um hábito, parece ser o propósito do zen-budismo. Seu intrigante desafio, que não à toa o remete ao plano místico, é tornar essa imersão não só incondicionalmente duradoura, mas também o único esteio digno de todo agir válido. Daí que, no zen-budismo, os exemplos impactantes de desregramento e de liberdade, tantas vezes fornecidos pelos koans, tenham de conviver com a repetição e a rigorosa disciplina da vida monástica enquanto uma condição paradoxal. Ao recusar à noção de unificação mística uma verdadeira ruptura com a causalidade temporal, a arte zen consiste no paradoxo de franquear a eternidade através da obstinada cadência de um tempo ordinário⁷⁷.

O embate ambíguo do koan com um sentido que é cotidiano, para animar uma lucidez que, embora desestabilizadora, não se lança a nenhuma esfera mais elevada, sugere sua vizinhança com um dos traços proeminentes da arte de Marcel Duchamp: a *boutade*. De fato, são muitos os koans que se destacam não pelo aspecto grave ou solene, recheio do estereótipo do sábio, mas pela formulação insólita, que desperta surpresa, e pela exibição de situações que, de tão desconcertantes, engendram humor e instigam o riso. Pois neles foi inscrita, de modo privilegiado, aquela atitude autoirônica e autocrítica que assinala a excelência da prática zen: “A ‘poderosa’ risada é uma expressão extrema do estar livre”, sendo preciso, ademais, “rir até se tornar ninguém”⁷⁸. Não é tão espantoso, portanto, que o koan, enquanto expressão de um saber intuitivo, se assemelhe à *boutade* enquanto procedimento estético. Ambos produzem a abertura imediata de um ponto de vista que, ao se chocar com condutas arraigadas e hábitos perceptivos embotados, integra poder de iluminação e efeito de derrisão. A liberação, o

que se torna objeto, que deixa-ser, que é *afável*” (...) “Justamente a ausência de ‘ponta’ dominadora faz dele *afável*”. HAN, Byung-Chul, *Op. cit.*, pp. 63: 83. - Uma contestação do mencionado compromisso entre o zen-budismo e a não violência pode ser encontrada em *O Sacrifício*, de René Girard (p. 26-31).

⁷⁷ Uma apreciação filosófica do zen budismo- embora por ele mesmo rejeitada- talvez encontre seu melhor correspondente na metafísica do idealismo alemão, com seu conhecido pathos pelo absoluto. O zen parece estar igualmente votado, de modo radical, a um saber no qual sujeito e objeto, totalidade e partes, sensível e inteligível, espírito e natureza, tempo e eternidade, finito e infinito não se mostrem como instâncias essencialmente distintas. O fato de que o zen vislumbra essa possibilidade somente na vida prática e na experiência, e de que uma absoluta identidade não se opõe também às diferenças, conduz à seguinte conclusão: a rigorosa disciplina monástica do zen-budismo indica uma orientação inversa em relação a comportamentos similares no ocidente, pois, enquanto estes sugerem um combate à volubilidade e ao caos do mundo sensível em prol de um regimento que permita a elevação até uma dimensão espiritual purificada, a disciplina zen, com sua ordinária rotina, apresenta-se como firme garantia de que seu denominado estado de iluminação jamais culmine em alguma evasão para um além transcendente, apartado das coisas comuns e do solo da experiência mundana. Segundo essa ótica “mística”, o pleno fluir no tempo é o registro único de afinação com a eternidade.

⁷⁸ HAN, Byung-Chul. *Op. cit.*, p. 45.

esvaziamento, a descarga são alvos tanto do koan quanto da boutade, que não querem estufar algum fardo reflexivo nem alimentar qualquer profunda seriedade, mas, antes, inspirar um sentimento de leveza, que permite driblar preconceitos e obter um olhar menos rígido e turvo para o si mesmo e para o que estiver ao redor. Por isso, encontram no riso uma incomparável irmandade. São fontes de questionamento que, pela auto-referência corrosiva, se opõem à fundação de autoridade, alcançando êxito à medida que desatam os nós dos problemas que costumam emperrar a experiência e embargar os fluxos de sentido. Cada passo avançado num tal processo de clarificação é um necessário retorno ao frescor da compreensão.

Uma livre comparação com a linguagem é capaz de revelar que o koan e a boutade emergem como proposições cujo sentido configurado não é o discursivo, mas o estético. Não se referem ao mero dado empírico e assim não se apoiam num valor de verdade verificável; entretanto, também não revestem conceitos nem a pura normatividade das regras. Enraízam-se no solo de uma experiência- seja a zen, seja a artística- ao tocarem o cerne de sua condição de possibilidade. São proposições estéticas na medida em que a natureza do sentido por elas mobilizado não é a da designação nem a de algo que se possa objetivamente dizer, mas, segundo os termos do *Tractatus* de Wittgenstein, é a natureza de um sentido que apenas se pode mostrar⁷⁹. O sentido que apenas se mostra não é da ordem do ininteligível ou do etéreo, mas da ordem do que não se conforma discursivamente, embora ilumine, de maneira singular, dimensões da significação e da experiência. Um koan, ao ser compreendido, impõe uma necessária mudança de aspecto, que não seria, contudo, um novo viés de interpretação assimilável pelo discurso. Se ele fomenta mudança de aspectos em casos particulares, é porque configura exemplos apropriados ao exercício de uma alteração no próprio modo de olhar e conceber⁸⁰. Empregando uma analogia, é como se, para o zen-budismo, o fim último de todos os exemplos de filosofia não pudesse ser outro senão a ocasião de despertar em cada um a aptidão para filosofar. Sua finalidade suprema é o constante retorno à excelência dos meios. Por isso, é tão difícil definir o seu significado: o pensamento zen está comprometido com um sentido que perpetuamente se transforma para que, somente assim, possa se manter princípio de transformação. Um koan confere a essa paradoxal possibilidade a condição de obra da linguagem.

⁷⁹ A oposição entre o que se diz e o que se mostra, presente no *Tractatus* de Wittgenstein, possibilita uma correspondência com a oposição entre um sentido que é discursivo e um sentido propriamente estético- de acordo com os terminologia filosófica de Kant.

⁸⁰ “Como Joshua declarou: ‘O zen é seu pensamento cotidiano’; depende do ajuste da dobradiça o fato de a porta abrir para dentro ou para fora. Num piscar de olhos, tudo muda e você tem o zen, e você continua tão perfeito e tão normal como sempre foi”. SUZUKI, D. T. *Op. cit.*, p. 89.

Duchamp também parecia estar interessado, a partir de certo momento, não tanto em produzir novos objetos que viessem a se adequar à categoria de arte quanto em modificar, por meio de artefatos concretos, a própria noção do que poderia ou não se considerar uma obra artística. Ele percebeu no estético essa potência de mudança de aspecto, potência que põe em jogo as relações internas entre caso e regra, e fez disso seu impulso de criação. Soa como uma boutade sua alegação de que “considerando que os tubos de tinta utilizados pelo artista são produtos manufaturados, produtos readymade, devemos concluir que todas as pinturas no mundo são ‘readymades aided’ e também trabalhos de assemblage”⁸¹. Ao dizer isso, porém, Duchamp não apenas gera polêmica ou aposta numa piada; ele ressalta um problema que se torna fundamental quando o estético passa a ser pensado em sua autonomia, isto é, desvencilhado de outros valores que historicamente legitimavam as obras de arte. Kant já havia designado o juízo estético como o poder de experimentar a natureza de uma maneira distinta e especial, sem que por isso ela deixe de ser o fenômeno que é ou tenha que se tornar alguma realidade outra⁸². Uma única e mesma coisa pode constituir ocasião para juízos variados, dependendo do aspecto que nela assume relevância ou que é prioritariamente abordado. Hegel aprofunda essa visão ao observar que a arte não é um desdobramento à segunda potência da aparência sensível, e sim um importante grau de sua negação. “Longe de ser, portanto, mera aparência, deve-se atribuir aos fenômenos da arte a realidade superior e a existência verdadeira...”⁸³. Ele indica, com isso, que a obra de arte emerge à medida que sua forma de apresentação se sobrepõe aos próprios materiais de que é feita, ao que nela, portanto, seria sensível num nível primário⁸⁴. É para esta mudança de aspecto e de significação das coisas mundanas, isto é, para a transição, tão própria ao estético, entre meios e forma de apresentação, que a atividade artística de Duchamp está orientada. Seus ready-mades, em particular, denotam que os elementos presentes no mundo constituem também os modos pelos quais se vê o mundo. Com isso, a arte irrompe como a dimensão que está voltada, por excelência, à produção daquele acontecimento em que o real se redobra nos limites de sua própria imanência. Acontecimento cuja centralidade na obra madura de Wittgenstein é apontada pela interpretação de José Arthur Giannotti:

Isto porque o paradigma da meditação wittgensteiniana continua a ser aquela transformação do ato de ver que altera a visão do objeto numa visão do objeto enquanto regra, em suma, seu aspecto. A facticidade estruturada do mundo cotidiano cede lugar para aquela facticidade

⁸¹ DUCHAMP, Marcel. *A propósito dos readymades*, p. 83.

⁸² A natureza enquanto sistema mecanicista e a natureza enquanto organismo vivo.

⁸³ HEGEL, G. W. F. *Op. cit.*, p. 33.

⁸⁴ Segundo Hegel, “toda esta esfera do mundo empírico interior e exterior não é o mundo da verdadeira efetividade e deve com mais rigor do que a aparência artística ser denominada de uma mera aparência e de uma ilusão mais dura”. *Ibidem*.

necessária a fim de que um objeto se separe dele enquanto objeto e se converta no suporte de uma regra.⁸⁵

Assim como, para Wittgenstein, o sentido último da linguagem está encerrado na gramática da própria linguagem e, para o zen-budismo, o estado de iluminação traduz-se numa experiência mais nítida e plena da realidade, para Duchamp, a arte identificada ao estético implica o reconhecimento de que sua natureza, ou possibilidade, não é devida a algo exterior e muito menos transcendente, mas à sua capacidade, imanente, de transformar elementos do mundo em formas de apresentação do mundo. Longe de abandonar o estético, Duchamp expõe de maneira radical o seu sentido, ao fazer coincidirem, por completo, o meio e a forma de apresentação da obra. E não para interditar, a partir de então, modos de transmutação anteriores⁸⁶, mas para iluminar qual, afinal, sempre foi o seu princípio, o que está em jogo em seu sentido, e a que experiência tais modos se dirigem. A produção artística de Duchamp, conquanto associada à inauguração de uma arte conceitual, se dispôs a mostrar o que nenhum conceito pode dizer, isto é, desentranhou um sentido propriamente estético⁸⁷.

Temas, cânones, modelos figurativos, processos de fabricação e até a delimitação entre os gêneros artísticos condicionavam tradicionalmente o que, ou como, uma obra de arte haveria de ser. Sua validade dependia de uma adequação, ou mesmo subordinação, da dimensão estética a uma normatividade que lhe era externa. Não admira que uma obra como o ready-made duchampiano, suspensa num jogo que é alheio a qualquer regra anterior de classificação da arte, contenha um potencial de desmistificação tão acentuado a ponto de suscitar a idéia de uma transgressão derrisória das próprias fronteiras artísticas⁸⁸. Duchamp, no entanto, apenas consuma uma liberação do sentido estético que já vinha sendo efetuada por muitos artistas modernos, os quais buscaram deslocar a arte de quaisquer funções ou padrões externos para a atualidade da experiência de criação e para uma decidida afirmação de seus meios expressivos. Embora tais artistas fossem incompreendidos e tachados de transgressores, não se dispunham a

⁸⁵ GIANNOTTI, José. Arthur. *Apresentação do mundo: considerações sobre o pensamento de Ludwig Wittgenstein*, p. 204.

⁸⁶ Portanto, o ready-made não implicaria, ao contrário da visão de Joseph Kosuth, um questionamento da noção de arte que, incidindo sobre seu conceito geral, tornaria retrógradas, porque particulares ou limitadas, as experimentações circunscritas aos chamados gêneros artísticos.

⁸⁷ Tal concepção do estético, significando uma abertura e não uma autodissolução, fornece a possibilidade de se pensar muitas manifestações da arte posteriores a Duchamp, e talvez nele inspiradas, sem o rótulo de arte conceitual (J. Kosuth) ou sem a classificação de arte filosófica em sua essência, como pretende Arthur Danto. A favor da hipótese que não descarta o estético, mas observa seu desdobramento liberador, encontra-se, por exemplo, a perspectiva de Thierry De Duve em *Kant depois de Duchamp*.

⁸⁸ É a posição de Arthur Danto, para quem Duchamp “estava, talvez, depreciando a estética e testando os limites da arte”, sem de fato efetuar, ao contrário da *pop art*, uma afirmativa mudança de paradigma. Cf. DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*, p. 146.

uma violação gratuita dos padrões então vigentes, mas estavam quase de todo dedicados a uma investigação da constituição estética da obra⁸⁹. Efetivando algo já ensaiado nas colagens cubistas e em experimentações feitas logo depois, Marcel Duchamp corta em definitivo o fio que ainda ligava a obra de arte a uma condição exterior: a habilidade do fazer artístico. Não exatamente para subtrair direito a um tal fazer, mas para tornar claro que o sentido estético em jogo nas obras não é de natureza técnica e, portanto, não ostenta débito necessário com a destreza na manipulação de meios. Intrínseco a esse sentido não é o ser produzido por alguma sofisticada elaboração material, e sim o acontecimento no qual meios se convertem em formas de apresentação. A ironia duchampiana está em indicar que, do ponto de vista estético, a arte sempre foi esse acontecimento e que, sem ele, o mais dispendioso processo de produção não poderia obter qualquer sucesso⁹⁰. Na medida, contudo, em que a potência particular ao estético-que transfigura meios em formas de apresentação, coisas do mundo em modos de ver o mundo-nunca esteve francamente exposta na arte, mas encoberta por valores e significados extrínsecos, a mudança de aspecto promovida pelo ready-made precisa manter integralmente indistintas a sua aparência de coisa e a sua aparência de obra. Somente por meio do paradoxo, o estético se torna, ele mesmo, visível.

A arte que se reconhece em justo alinhamento com o princípio estético é uma arte para a qual não há paradigmas que condicionem a sua ocorrência, assim como não há, para Wittgenstein, regras de sentido determinando exteriormente jogos de linguagem ou formas de vida, assim como jamais há, para o zen-budismo, caminho rumo a algum saber prévio, instituído em leis ou doutrinas. Trata-se de concepções em que o sentido se agarra, com total fidelidade, à experiência. Estético é, portanto, o sentido que persiste numa via de desencantamento. Compreende-se que, para ativá-lo, Duchamp tivesse de reservar à tradicional aura da arte o mesmo tratamento que um mestre zen reserva à aura mística do budismo. Há coerência em comparar a atividade artística de Duchamp à perspectiva da prática zen porque sua atividade dissipou a autoridade de qualquer noção de arte enquanto prerrogativa à própria constituição da

⁸⁹ Talvez nada confirme isso de forma tão simples e evidente quanto a tendência moderna ao abandono de temas convencionais, dignos de representação, em prol do que se chama motivo, quer dizer, qualquer coisa que se mostrasse oportuna à pesquisa artística.

⁹⁰ É um tanto curioso, considerando as preferências pessoais, que seja a perspectiva “estética” de Heidegger, contida em *A Origem da obra de arte*, aquela que pode acolher com sucesso uma produção como o ready-made. Pois o filósofo dissocia a noção da obra de arte de uma relação tradicional entre matéria e forma, mantida ainda nas teorias modernas. Para Heidegger, a obra de arte não é o resultado de uma reunião entre matéria e forma operada habilmente pelo artista, mas um âmbito privilegiado de abertura, de desvelamento. Ou seja, a obra de arte é, sobretudo, algo que contém a potência de mostrar, de dar a ver. Não há em princípio nada no ready-made de Duchamp que impossibilite essa realização e, assim, a sua validade enquanto obra artística. Mas isso talvez se apresentasse ao próprio olhar heideggeriano como algo bastante improvável, quem sabe imperceptível, por se encontrar próximo demais, num plano tão só ordinário, como um simples risco traçado no chão.

obra. A indissociabilidade entre o universal e o particular, característica do juízo estético kantiano, adquire sua mais nítida correspondência artística quando, conforme inaugurado pelo ready-made, as regras que balizam a arte só se instauram com o advento de sua aplicação. A partir de então, transparecem as consequências de uma resoluta abordagem estética: as obras de arte não são casos particulares de algum universal “arte”, tal como jogos de linguagem não são casos particulares da generalidade de suas regras.

A prática artística assume, com isso, um papel especial. Nela, fragmentos do mundo, convocados à mudança de aspecto, tanto se afirmam quanto se negam enquanto meios para uma forma de apresentação. Ao enovelar caso e regra no âmbito da obra, o núcleo estético da arte implica a oscilação permanente entre aquilo que se mostra e a exibição das condições de seu sentido. O que, segundo Wittgenstein, conduziria ao embaraço da filosofia, isto é, uma apreensão reflexiva de significados contidos nas próprias significações linguísticas, alcança rara oportunidade de efetivação. Pois, consideradas esteticamente, as obras de arte se comportam como jogos de linguagem imbuídos daquele potencial de reversão que Frege associou ao discurso indireto: nelas, a referência não aponta preferencialmente para nada exterior, mas para o que está em jogo na órbita do sentido⁹¹. O espelhamento estético entre caso e regra, desnudado por Duchamp, indica que as obras de arte são como proposições cuja significação emerge em estado de questionamento. Trata-se de um questionamento duplo, na medida em que, se os elementos do mundo, ou jogos de linguagem⁹², deixam de ser o que são, ou de significar ordinariamente, ao chamarem atenção para a dimensão do seu sentido, tudo o que surgir com aspecto de regras ou normas se mostrará igualmente em suspenso, em obra, ao ser flagrado imerso no que é somente possível, pois imiscuído ao próprio caso de sua aplicação⁹³. O que estaria vedado à teoria conquista, na atividade artística, uma privilegiada ocasião: a prática mundana apresentada em estado de reflexão⁹⁴. Eis a cumplicidade entre o sentido estético e a

⁹¹ “No discurso indireto, fala-se do sentido das palavras de outrem. Fica, pois, claro que também no discurso indireto as palavras não têm suas referências costumeiras, mas referem-se ao que costumeiramente é seu sentido”. FREGE, Gottlob. *Sobre o sentido e a referência*, p. 134.

⁹² Wolfgang Iser, em *O ato da leitura*, além de ressaltar que, na literatura ficcional, a linguagem configurada textualmente transfere sua força de significação discursiva para uma dimensão do sentido que é estética, também assinala o modo como convenções, normas e sistemas de estruturação da realidade encontram-se em processo de perspectivização e virtualização nas obras de ficção.

⁹³ Seria como proposições gramaticais entrando em cena para ostentar uma origem que não é diferente daquela de onde provêm também as proposições ordinárias: a prática humana mutável. Uma cena, sem dúvida, com fortes traços brechtianos.

⁹⁴ Schelling, em seu *Sistema do idealismo transcendental*, assinalou o privilégio da arte quanto à apresentação de uma totalidade que estaria fora do alcance da operação racional. Essa suposta maior amplitude da manifestação estética se mantém aqui; no entanto, esvaziada de seu impulso metafísico e desdobrada em possibilidade crítica.

experiência crítica. Uma experiência que, não sendo a de um sentido com teor discursivo, se oferta a uma disposição como aquela exercitada no zen-budismo.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução: Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles; COELHO, Teixeira. *A modernidade de Baudelaire: textos inéditos selecionados*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Tradução: Paulo. José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1987.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. Tradução: Saulo Kriger. São Paulo: Edusp, 2006.

DE DUVE, Thierry. “Kant depois de Duchamp”. In: *Arte & Ensaios*. Revista do mestrado em História da Arte, EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: 2º semestre, 1998, pp. 125-152.

DUCHAMP, Marcel; SANOUILLET, Michel.; PETERSON, Elmer. *The writings of Marcel Duchamp*. New York : Da Capo Press, 1973.

_____. “A propósito dos readymades”. In: ARRUDA, Margareth Pavan; FABRIS, Annateresa. *Marcel Duchamp: impressões em conserva*. (Dissertação) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996, pp. 81-83.

_____. “Regiões que não são regidas pelo tempo e pelo espaço” (entrevista). In: ARRUDA, Margareth Pavan; FABRIS, Annateresa. *Marcel Duchamp: impressões em conserva*. (Dissertação) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996, p. 53-67.

FREGE, Gottlob. “Sobre o sentido e a referência”. In: _____. *Lógica e Filosofia da Linguagem*. Tradução: de Paulo Alcoforado. São Paulo: Edusp, 2009, pp. 129-158.

GIANNOTTI, José. Arthur. *Apresentação do mundo: considerações sobre o pensamento de Ludwig Wittgenstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GIRARD, René. *O sacrifício*. Tradução: Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2011.

HAN, Byung-Chul. *Filosofia do Zen Budismo*. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2019.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Volume I. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol 1. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JOURDAN, Camila. “Seguir Regras em Wittgenstein: críticas ao mentalismo e ao comunitarismo”. In: *Abstracta* 1: 2, 2005, pp. 207-220.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução: Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KOSUTH, Joseph. “A arte depois da filosofia”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). In: *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

KRAUSS, Rosalind. “Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi”. In: _____. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 85-126.

LEVI-STRAUSS, Claude. “Raça e história”. In: _____. *Antropologia estrutural dois*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 357-399.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Tradução: Elisabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: EDUSP, 2008.

RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

READ, Rupert (2009), “Wittgenstein and Zen Buddhism: One Practice, No Dogma” In: D’AMATO, M.; GARFIELD, J. and TILLEMANS, T (eds). *Pointing at the moon: Buddhism, logic, analytic philosophy*. Oxford: OUP, 2009, pp. 13-23.

SHAH, Idries. *Os Sufis*. São Paulo: Cultrix, 1987.

SCHELLING, F. W. J. von. “Sistema do idealismo transcendental”. In: DUARTE, R. (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem: numa série de cartas*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHOPENHAEUR, Arthur. *Metafísica do Belo*. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Uma introdução ao zen-budismo*. Tradução: Eloise de Vylder. São Paulo: Mantra, 2019.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Da Certeza*. Tradução: Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Investigações filosóficas*. Tradução: Marcos G. Montagnoli. 6ª ed. - Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 3ª Edição. Tradução: Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 2010.

Recebido em 14/10/2021

Aprovado em 04/12/2022