

## Por que arte: entre a regra e a exceção

Teixeira Coelho

Pelo modo como a arte pensa o mundo. Um modo muito particular, distinto – é crucial – do modo da cultura, com a qual compartilha alguns traços mas não todos – em particular, não os mais essenciais. O modo, primeiro, do prazer, embora esse possa pertencer também à cultura, e em seguida do deslumbramento e do assombro, como lembra Canclini<sup>1</sup> a respeito de Platão. Nem todo pensamento de mundo se processa pelo modo do prazer, do deslumbramento e do assombro. Que a arte é um modo de pensar a vida e o mundo por caminhos próprios fica muito claro em momentos decisivos de sua história. O cubismo de Picasso, um deles; o dadaísmo, outro; Duchamp, um terceiro, bem evidente. Em outros momentos, em virtude da repetição, da familiaridade estabelecida com certas obras que não abandonam nosso imaginário (*Mona Lisa*, *Impressão ao sol nascente*), esse pensamento não parece *hoje* mais tão evidente – e, no entanto, estava lá, em ação.

Hegel observou que em seu tempo a arte já terminara e se transformara em filosofia, outro modo de dizer pensamento – e não apenas pensamento sobre a arte: pensamento sobre o mundo. Na verdade, esse pensamento sempre lhe havia sido inerente. Um pensamento forte, a ponto de incomodar: sob a Alemanha nazista e sob a URSS comunista, assim como sob o Brasil da ditadura militar de 64-85, os artistas e as pessoas foram proibidos de pensar pela arte (de que é testemunha, a “Exposição de arte degenerada”, na Alemanha nazista – ironicamente, a primeira exposição *blockbuster* do século XX, uma das grandes divulgações do modo moderno de pensar pela arte.) O que foi proposto por essas ditaduras como alternativa àqueles modos de pensar banidos não era um modo de pensar: era um modo de conformar (-se). A arte tem de insistir em ser modo de pensar.

*Houve um tempo em que as pessoas inteligentes usavam a arte para pensar, parafraseando Philip Roth a respeito da literatura. As pessoas inteligentes hoje usam a arte como modo de pensar? Em todo caso, a arte pensa. Mas, quando e qual arte pensa, hoje? Não basta dizer que o modo de pensar próprio à arte, o icônico, é um dos processos de relacionamento da mente com o mundo e que, portanto, é automaticamente um modo de pensar. A arte hoje realmente pensa? Paulo Francis dizia que o cinema não pensava – ou*

---

<sup>1</sup> Nestor Canclini. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa, 2007.

*não pensava mais. Provocação, como freqüente nele. Também para Francis, pelo menos algum cinema pensava, embora certamente não a maioria. Não deixou de dizer, em outras palavras, também, que a arte contemporânea ou certa arte contemporânea não pensava. Quando a arte pensa, hoje?*

Modos fortes da arte como pensamento, e aqueles pelos quais se distinguem dos modos da cultura:

**Transgressão.** Pensar em transgressão, pensar em modo de transgressão. A arte, pela transgressão que permite e anima e pela qual vive ou deveria viver. Transgressão em múltiplos sentidos: transgressão da própria arte, da própria história da arte, o mínimo que se espera da arte; e transgressão do mundo. Transgressão também da própria condição, da condição mais íntima, dos próprios sentimentos e das próprias idéias. A transgressão como o pensamento *à rebours*, a contrário senso, a contrapelo. A transgressão como ruminção, esse retorno incessante sobre si mesmo para que aflore, ainda que por descuido e acaso, aquilo que a reflexão reta não alcança ou não deixa alcançar. A ruminção como o oposto da representação. (A arte não precisa mais representar o mundo.) A cultura não está feita para transgredir, mas para reafirmar (uma cultura transgride outra cultura, mas se uma e outra são impermeáveis à própria transgressão e à transgressão da outra: esse conflito entre culturas só se resolve - uma transgressão só se impõe a outra - pela guerra). E a cultura não gosta daquilo que transgride, quer venha de fora ou de dentro dela.

*Mas, que arte transgride hoje? Sem transgressão, a arte se instala no território da cultura. Hoje, a cultura da arte é uma realidade em afirmação. A cultura está em processo de domesticação, é preciso verificar até que ponto a arte está livre desse processo ou lhe é permeável. Essa domesticação da arte é o que se chama “a lenta agonia da vanguarda”?*

**Perigo.** Pensar a vida e o mundo não apenas no modo da transgressão mas no modo do perigo. A arte como perigo. A cultura nunca é perigosa. Não pelo menos para os que fazem parte da cultura, da cultura em foco, da “minha” cultura, da “nossa” cultura. Para os que estão fora dela, a cultura pode ser perigosa. Mas a arte pode ser perigosa também para os que fazem parte dela, para os que a fazem e para a própria arte. Cultura é hábito, repetição, redundância – quer dizer, o conhecido, o abrigo, o conforto, o reconforto. Arte é o inédito, o desconhecido, a repulsão, o incômodo.

Quando esse perigo é explicitado, a rejeição é imediata, porém: a arte pode se tornar abominável. Stockhausen foi alvo de todos os opróbios e injúrias e colocado no ostracismo

quando disse que a destruição das Twin Towers, World Trade Center, de Nova York, em setembro de 2001, era a maior obra de arte de todos os tempos e que as pessoas que a haviam levado a cabo nunca poderiam ser iguais pelos artistas. “A maior obra de arte jamais realizada”, ele disse. E continuou: “Daqui em diante, teremos de mudar totalmente nossa maneira de ver”. E que pessoas se preparem fanaticamente para um concerto durante 10 anos, como lunáticos, e em seguida morram, é algo que ele, o artista Stockhausen, jamais conseguiria lograr com seus músicos, disse ele. E ainda: “Diante disso, nós, os músicos, não somos nada”. Muitos preferiram desentender o que ele dizia. Sua filha disse que a partir daquele instante não mais o reconhecia como pai e que ele havia sido sempre assim, um egótico, vivendo apenas da música, pela música e para a música. (Como Beethoven, de resto, como tantos outros.) Seus concertos foram cancelados. Decidiram não entendê-lo. Ou por ignorância não o fizeram. Os bem-pensantes que grotescamente o rechaçaram preferiram não se perguntar sobre o que é a arte, afinal *e por que a arte*, afinal. A rigor, não sabem o que a arte representa. Sempre se detiveram (prudentemente) nos efeitos de superfície da arte – a forma, o conteúdo (quase nunca chegam à matéria da arte) –, e naqueles efeitos de superfície da arte ainda mais exteriores: a noite de gala na ópera, o “vinho de honra” nos *vernissages* o discurso correto na noite de gala ou de benemerência ou de protesto político ou de aceitação de um cargo no governo, a palestra correta no congresso da categoria, a casa comprada com os direitos autorais da música composta. Ou rechaçaram o conhecimento da realidade profunda da arte porque estão vivendo sob o impacto de um momento histórico (este atual momento), independentemente daquele marcado pela queda das duas torres, em que da cultura só se aponta, por conveniência ou ingenuidade (mas não por engenhosidade), sua positividade (ou o que crêem ser a positividade da cultura). Stockhausen não foi o único a usar as palavras da arte para se referir ao terror de Setembro – para referir-se ao mal, nas palavras corroídas da mídia e de alguma política cultural (mas, notar este ponto: a negatividade é o mal sem o sentido moral que a palavra carrega; é o que aumenta a entropia; o mal em sentido filosófico, o nada, o oposto do ser; aquilo que não pode ser, não pode existir em cena: o obscuro; o que só pode ocorrer fora de cena, longe dos olhos). Talvez sem saber o que ele disse, outros também usaram as palavras da arte para falar do atentado. No *The New Yorker* da semana seguinte ao do terror, John Updike escrevia que a explosão do avião e a implosão das torres foram

como “instantes muito ensaiados de um balé de pesadelo”. Nesse mesmo número, o escritor norte-americano Jonathan Frenzen escreveu que era admissível sentir, diante do ato, “admiração por um ataque tão brilhantemente concebido e tão perfeitamente executado” – admiração que certamente se insinuou em sua sensibilidade, assustando-o. “Pior ainda”, continuou Frenzen, era admissível sentir uma “admirada apreciação pelo espetáculo visual produzido” – que igualmente derrapou para dentro de sua sensibilidade, claro, porque ele a sentiu, essa admirada apreciação. Escreveu ainda que “em algum lugar os *artistas da morte* que planejaram o ataque se deleitavam com a *terrível beleza* que foi o colapso das torres” [ênfase minha]. Esses mesmos terroristas aparecem mais uma vez em seu texto como “os satisfeitos artistas” que se escondiam no arruinado Afeganistão. E o poeta e ensaísta alemão Hans Magnus Enzensberger escreveu no *Le Monde*, na mesma ocasião, que, inspirando-se na lógica simbólica (leia-se: na arte) corrente no Ocidente, os terroristas haviam “encenado o massacre como um grande espetáculo midiático”. A comparação entre a tragédia real e cenas de filmes foi lugar-comum nos jornais e TVs dos dias seguintes, desnecessário recordá-las por banais e demasiado evidentes que são: não é esse o ponto. Incomum foi a referência à *encenação* de um grande espetáculo feito a partir da *inspiração* numa certa *lógica simbólica*, isto é, numa certa *lógica estética*. As idéias de *arte* e *artista* estão aqui outra vez implícitas. Então, Stockhausen não foi o único a dizer o que disse – mas o disse mais forte e indo mais longe, e recebeu toda a carga crítica; contra os demais, ninguém se levantou. O que Stockhausen deixou claro: a arte pode ser perigosa. A arte *é* uma coisa perigosa. A arte busca o máximo de vida – e o máximo de vida, no limite, como em todo sistema de informação, é o oposto da vida. A arte não vai matar, a arte não procura matar (salvo quando a arte vira vida, caso em que *pode* matar: o suicídio de Mishima): isso não impede que o máximo de vida, na vida como na arte, possa ser o oposto da vida, o oposto da arte (mas em arte, o oposto da arte ainda é arte). Há toda uma arte da destruição e uma arte da morte (que os eufemismos designam por termos como “funerária”, “necrológica”) e que é, no entanto, aquilo que é: uma arte da morte. A arte da morte em momentos excepcionais emerge em eventos inteiramente fora do usual: Stockhausen a viu. As palavras que usou podem ter sido excessivas, para ouvidos endurecidos (os nossos todos, que nos acostumamos à banalidade da arte, à normalidade da arte, quer dizer, à normalidade da arte entendida como cultura); e o momento em que as disse, inadequado.

Como “arte da morte” pode ser uma expressão forte demais, quem sabe se poderia recorrer ao eufemismo “estética negativa”. Há palavras mais ocamente midiáticas: estética da destruição, contra-estética. A arte contemporânea abre amplo espaço para vários desses modos, modos de uma arte perturbadora e tão perturbadora que é como se fosse negativa: os carros acidentados nas serigrafias de Warhol; as instalações ameaçadoras de Beuys cheias de detrito e entulho, restos de uma destruição e ameaçadores em si mesmos (*Último espaço com introspector*, 1982). Ou uma ocorrência que, vista em retrospectiva, surge como sinistramente premonitória: a escultura de Tinguely *Homenagem a New York* que em 1960 foi preparada pelo artista para se auto-destruir ao final de uma performance e que assim o fez no jardim de esculturas do MoMA: entrando em funcionamento e entregando-se à lógica interna de sua ação, a escultura corria rumo a sua própria fenomenal aniquilação, a seu próprio acidente. E tantas outras. Não é preciso apoiar Stockhausen mas é necessário compreender o universo a que alude. Lançar o opróbio, nesse caso, é desprezível. Entre dizer o que disseram e não saber o que dizer, melhor recordar Karl Kraus: nesses momentos, “quem tiver algo a dizer, que se levante e se cale”.

Então, a primeira parte do comentário de Stockhausen: a arte como um perigo (para quem a faz, para quem a vê, para ela mesma), a destruição como princípio da arte (a arte como destruição, a arte *também* como destruição, a arte que para existir destrói alguma coisa, como em *A obra-prima ignorada*, de Balzac). E uma segunda parte, aquela sobre as pessoas que executam uma ação e nela se aniquilam, aquela sobre o comprometimento dos artistas, dos músicos. A idéia de que músicos ou outros artistas sejam capazes de viver a arte *ao ponto da morte* é das mais radicais e (e *no entanto* e *por isso*) das mais enraizadas na história da arte. A arte *como compromisso vital em si mesma*, não apenas como emblema *de uma outra coisa*. Arte e vida, aqui, são uma só coisa só. (O mais comum: a arte como modo de instalar-se na brecha entre a arte e a vida). E embora pareça diferente e embora se faça diferente, à vida radical só é possível votar uma dedicação absoluta que, no limite, cobra a vida de quem assim procede. De vidas menos radicais se vai, se desliza quietamente – a vida se esvai dessas outras vidas. O preço *daquela* vida *empenhada* é, acaso, no limite, a morte, noção a ser destacada nesses instantes em que a cultura *ainda* não conseguiu abolir a morte. A arte absoluta pede a vida absoluta, e a vida absoluta se inclina para o dispêndio, para o gasto, para a consumação da vida: a morte. Não se pode poupar a vida. Pode-se

poupar a vida, é verdade: ao preço de uma vida medíocre, pequena, tímida, timorata. Na primeira metade do século passado se diria: ao preço de uma vida burguesa. A vida em tom pastel. A arte sobre todas as coisas – inclusive sobre a vida, é proposta bem diversa. “Viver não é necessário; criar é necessário”: Fernando Pessoa. “Não conto gozar a vida; nem em gozá-la penso. Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a minha alma a lenha desse fogo”: Fernando Pessoa, ainda. Músicos que se dediquem à arte até a extinção da vida como o único modo de escapar à morte: é o mínimo que a música pede; a vida é o mínimo que a arte pede. Isso não formula um apelo ao sacrifício, nem ao assassinato: é a admissão da negatividade inerente à cultura, o exercício da liberdade absoluta, o exercício da real liberdade, da única liberdade real: reconhecimento da aspiração-limite da arte. Isso foi o que disse Stockhausen a seu modo. Contestar essa evidência que no entanto se tornou uma não-evidência, soterrada como está por camadas e camadas de cultura, significa a predominância de um idealismo pedestre naqueles que o fazem, e não por ignorância; em outros, é um tanto de hipocrisia; em outros ainda, de ressentimento; em quase todos, de timidez, de medo. Reveja-se *O império dos sentidos (Ai no corrida)*, de Nagiza Oshima: o gozo radical é a antevisão da aniquilação, a experiência possível da aniquilação, pelo menos o simulacro da anulação irreversível do ser: o êxtase é isso: ex-stase, estar fora, sair de si; o êxtase máximo se constitui em de fato *sair mesmo de si*: quando os amantes simulam realisticamente a morte, se aproximam da morte correndo o risco de soçobrar nela, como um deles soçobra, o prazer alcança o auge absoluto. O prazer absoluto. Insuperável. Pornografia, não. Obscenidade, talvez: aquilo que a hipocrisia não permite *pôr em cena* mas que é a única coisa para a qual a cena existe, como no *Castelo* de Kafka: a cena só existe para acolher aquilo que normalmente fica fora da vista, se não o acolher essa cena não tem nenhum sentido, assim como a porta do castelo sempre esteve aberta para aquele que ficou à espera de que a porta se lhe abrisse. Obscenidade: aquilo que por apego à vida temos medo de jogar em cena *mas que está lá*. Tara, não; patologia, não: imaginário humano. O imaginário não é feito de imagens arbitrárias, mas de imagens necessárias, inevitáveis. Pode-se disfarçá-las: é o que a cultura faz. Em alguns países não se pode dizê-lo em certas circunstâncias. Em outros, não se pode dizê-lo quase nunca, como provavelmente no país daquelas torres e no espaço cultural de onde saíram aqueles que as derrubaram. Muitas pessoas não podem admiti-lo, outras não têm o direito de ignorá-lo: as

que condenaram Stockhausen, por exemplo. Abaixo desse patamar de exigência declarado por Stockhausen não está a arte: está o *divertissement*. Para atenuar: a arte é também uma assíntota em direção ao eixo da extinção sem nunca nela tocar mas dela sempre se aproximando mais. (Pelo menos enquanto arte. Por vezes, artistas procuram fazer a arte virar vida. Alguns de fato o tentam e buscam). Nada de sacrifício, nem de homicídio nisso: é o oposto: o êxtase último. Com um sinal diferente daquele de Oshima, esse *êxtase verdadeiramente final* aparece igualmente na hagiografia de São Francisco: quase perdendo a consciência, um dia, ao ouvir um anjo tocar uma viola, diz aos irmãos: “Se o anjo tivesse tocado mais uma única nota, diante dessa insuportável delícia minha alma teria abandonado meu corpo”. Cada um experimenta esse êxtase como prefere ou pode. De todo modo, ali está ele, multifacetado: o êxtase último. Abaixo desse limiar está a cultura como ela veio usada no século XX pelas ideologias todas, direita e esquerda, e como tende a continuar a ser usada no século XXI. Stockhausen, por tática – por interesse próprio imediato – não deveria tê-lo dito, talvez. Seu *timing* (mas, a idéia do metrônomo lhe é tão impensável, de fato), seu senso de oportunidade talvez não tenha sido o melhor *para ele mesmo*. Os outros, esses, perderam uma oportunidade singular de guardar para si o que de tolo pensavam: deveriam ter-se erguido para falar e se calado, evidenciando seu silêncio. Que Stockhausen o tenha dito, foi uma lembrança inesperada e oportuna (inoportuna para ele) de uma das razões da arte num momento de generalizada alienação diante da função da arte enredada na política, num século de infindáveis instrumentalizações da cultura – em outras palavras, num século de consumo da cultura, não de *uso* da cultura. O fato de ter-se instrumentalizado insistentemente a cultura para fins ditos nobres não anula o esquematismo no qual se engessaram a cultura e a arte. A cultura contém seu negativo. Como a arte. Numa época de violência exacerbada, multiplicada, invasiva, a cultura surge como o único e o último recurso diante não apenas da falência da ideologia e da religião na luta contra a negatividade (na verdade, nunca poderiam ter travado esse combate) como também diante da promoção da negatividade (que nesse caso é apenas o mal banal) feita pela ideologia e a religião. A negatividade, em modos diferentes, está então tanto na ideologia e na religião como na cultura. A diferença é que a cultura promove a *coincidentia oppositorum* na direção do *político* (não da *política*) – a cultura aproxima – enquanto a religião e a ideologia isolam e afastam, não tanto o mal do bem mas, da positividade, a

incontornável negatividade, e assim exercem a desvinculação dos contrários. O antropólogo dirá: mas, ideologia e religião são cultura, estão dentro da cultura. Resposta imediata: uma cultura é apenas o que se distingue da barbárie. Contra o sobrenatural não há argumento, lembrou Gombrich, portanto com o sobrenatural (a religião) não há conversa – e ele se coloca fora da cultura. E a ideologia é a política da mão oculta: estendo esta mão, com a qual faço isto, enquanto mantenho oculta a outra mão, que desfará o que a primeira diz fazer e que já faz o contrário do que a primeira indica fazer – e uma conversa se faz sempre com as duas mãos visíveis. (O obscuro nunca esconde uma de suas mãos: as duas estão sempre à vista, bem à vista). A ideologia e a religião reconhecem o mal e o promovem, o afirmam para poderem dizer que o combatem; a cultura, pelo menos a cultura viva, reconhece a negatividade e o incorpora no seu contrário. Isto significa que a cultura não é apenas positividade e não permite que se diga que a arte é estranha à negatividade. Apenas, a negatividade na arte não é objetivável e objetificável do modo como comumente se pensa.

*É preciso saber ler e saber recordar: o impressionismo foi um perigo, Michelangelo esteve em perigo, Anita Malfatti foi arrastada pelo perigo.*

**Sem ressentimento.** A arte, porque a arte pensa em modo de não-ressentimento, pensa sem ressentimento (algum artista talvez o faça; a arte não). Cultura e ressentimento andam associados. Por que evitar o ressentimento: por causa da profecia de Nietzsche segundo a qual a arte seria aniquilada pelo ressentimento. Ressentimento de quem, do quê? Ressentimento, antes de mais nada, da cultura. O ressentimento da cultura em relação à arte exacerbou-se a partir do século XIX, o que quase significa dizer que o ressentimento da cultura em relação à arte existe desde que a noção de cultura passou a existir, desde que, com Tylor (1871), a consciência da cultura passou a existir, a consciência de que havia *isso* chamado cultura e que *isso* podia ser um objeto do conhecimento, portanto de controle. É normal, de certo modo: a partir do instante em que se reconhece a existência de algo detecta-se em seguida aquilo que não é ele e que por isso, simplesmente por existir, lhe é uma ameaça. A cultura do Projeto da Modernidade, essa cultura que se formou e firmou a partir do século XVIII, se mostrou ressentida com a natureza e formulou o projeto de superá-la, o que finalmente está conseguindo (e que se trata de ressentimento percebe-se por seus efeitos devastadores). Depois, seu ressentimento se voltou contra a arte –

provavelmente, desde o momento em que a arte buscou sua independência diante da cultura (independência em relação às encomendas dos poderosos, independência diante do espírito burguês, independência em relação à Igreja, independência diante da ciência e diante do Estado – nesse sentido, o ressentimento remonta à Renascença).

Ressentimento por quê?

Porque para a arte o *eu* (o eu que fala e o eu que recebe essa fala) é mais importante que o *nós* (mais importante que o coletivo inscrito pelo século XIX como pedra de toque do mundo moderno sociologicamente considerado).

Porque a arte podia ser transcendente (gratuita) ao passo que a cultura deveria se limitar a ser sempre utilitária, imanente.

Porque a arte se propunha como proposta reveladora enquanto a cultura devia se mostrar sempre como a verdade revelada.

Porque a arte, a partir desse século XIX fundamental, podia se limitar a ser um fragmento ao passo que a cultura devia dar sempre as grandes narrativas.

Porque a arte podia fazer discursos divergentes enquanto a cultura deveria se mostrar sempre necessariamente convergente.

Porque a arte podia buscar a diferença enquanto a cultura precisava tratar sempre da identidade e pregar sempre a identidade.

Porque a arte conseguia se mostrar alegre sendo, no entanto, sempre efêmera (propondo sempre sensações e idéias efêmeras) enquanto a cultura devia se mostrar sempre perene, duradoura, permanente.

Porque a cultura é obrigatória ao passo que a arte é uma distinção, para evitar falar em privilégio.

Mais grave: porque a arte revelava ser o território do desejo enquanto a cultura não tinha e não tem como se livrar das garras da necessidade. A cultura é uma necessidade, mas a arte é questão de desejo. A arte não é necessária.

O ressentimento vem da cultura ou dos que pensam a cultura? Essa questão (quase) não tem sentido: a cultura é quem a pensa, aquele que é, é cultura.

Os estudos culturais incentivaram esse ressentimento. O politicamente correto também.

Arte, porque a cultura é sempre ressentimento. Claudio Magris: as fronteiras sempre cobram seus tributos de sangue. No lugar de “fronteiras”, leia-se “culturas”. A arte não

conhece fronteiras, portanto, na cultura vigente, não tem por que mostrar ou cultivar ressentimento. (A reação a Stockhausen teve muito de ressentimento.)

**Dissolver.** Porque a arte é pensamento no modo da dissolução, pensamento que fundiona, em contraste com a cultura que pensa por agregação, por construção. Philip Roth, outra vez, fazendo um personagem de *Exit Ghost* falar sobre por que admirava as *Quatro últimas canções* de Strauss: “Pela profundidade que alcançam não por meio da complexidade mas da clareza e simplicidade. Pela pureza do sentimento sobre a morte, a separação e a perda. Pela longa linha melódica que sai da voz feminina cada vez mais forte. Pelo repouso e compostura e graça e intensa beleza dessa força. Pelo modo como somos arrastados para dentro desse tremendo arco de dor. O compositor deixa cair todas as suas máscaras e com a idade de oitenta e dois anos revela-se desnudo à nossa frente. E você se dissolve”.<sup>2</sup>

*O que dissolve hoje, na arte?*

**Eludir.** A arte porque seu modo de pensar é o da elusão. A arte elude – o comentário, a interpretação, a descrição, a paráfrase (por palavras e por imagens: por exemplo, *estou citando Cézanne em minha obra*) e a descrição. Elude a distância. A elusão como modo de *pensar com*. A arte de Carl David Friedrich elude a paráfrase e a descrição. Vimos dando ouvidos a Barnett Newman quando ele diz ser uma espécie de Friedrich do século XX porque também lida com o sublime. O sublime, a elusão, requer *pensar com*.

**Permanência.** A arte, porque seu modo de pensar sobrevive à própria morte. A arte depois da morte da arte.

*A cultura, não.*

**Exceção.** A arte, porque a arte pensa, portanto, em modo de exceção, pensa como modo da exceção. Godard repete: a cultura é a regra e a arte, a exceção. Lévi-Strauss: “ali onde há regra, está a cultura”. A arte pensa como exceção à cultura. Esse, o espaço privilegiado de liberdade – e, no limite, o grande benefício que a arte traz à cultura (se a

---

<sup>2</sup> Philip Roth. *Exit Ghost*. Nova York: Houghton Mifflin Company, 2007.

cultura se dignar percebê-lo, coisa que nem sempre faz e que, no fundo, a arte não pode esperar que a cultura faça, sob pena de ela mesma perder sua razão de ser).

*Na arte também há regras – mas a arte não é a regra, enquanto a cultura, se não for regra, nada é. No mínimo, a arte entre a regra e a exceção.*

**Como a arte pensa, então:** por transgressão, em perigo, sem ressentimento, eludindo, dissolvendo, sempre por exceção – no mínimo, sempre entre a regra e a exceção.