

Ecopolítica. Governamentalidade planetária, novas institucionalizações e resistências na sociedade de controle.

Arte e Meio Ambiente

Parte I

Arte da floresta

Entre os anos de 2012 e 2013, a produção artística da Amazônia foi tema de duas grandes exposições financiadas pelo Ministério da Cultura em parceria com o Banco do Brasil, em um caso, e com a Petrobrás, em outro.

A mostra “Amazônia, lugar de experiência” foi realizada em Belém do Pará, entre final de 2012 e início de 2013, como um dos resultados do projeto homônimo, encampado pelo fotógrafo e curador Orlando Franco Maneschhy, contemplado pelo Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Artes Visuais, e pelo edital Circulação / Mediação do Instituto de Arte do Pará. O objetivo do projeto era reunir obras de artistas que desenvolveram trabalhos na região da Amazônia entre a década de 1970 e a segunda década dos anos 2000, o que deu forma à Coleção Amazoniana de Arte, incorporada ao acervo do Museu da Universidade Federal do Pará, que pretende “problematiz[ar] o ambiente amazônico a partir de dinâmicas relacionais que emergem de processos de alteridade transfiguradora” (Maneschhy in Maneschhy, 2013: 21). Na apresentação do curador, nota-se a ênfase na relação entre homem e seu ambiente, atravessada por noções como “pertença” e identidade. A respeito da produção artística amazonense, João de Jesus Paes Loureiro afirma, no catálogo da exposição:

Diferentemente do “sertão”, a floresta ainda não tem a sua expressão estético-ética transfigurada amplamente pelas artes [visuais] (...) a crítica e a teorização das artes ainda peca por omissão ou por uma visão centrípeta, comumente europeizada no sentido eurocentrista pelos parâmetros com que mede valor e significação. Não se procura ver o que desentranhar das obras, mas o exercício teórico de aplicação de parâmetros sobre elas. Uma bricolagem crítica. Quando falo de *ethos* não quero dizer (e nem enfatizar) vocabulário regional, temática exotizada, descritivismo pitoresco... Falo de transacionalidade de linguagem entre o local e o universal e de uma atmosfera de originalidade decorrente da expressão simbólica dessa cultura (Loureiro in Maneschhy, 2013: 143).

A exposição “Amazônia, ciclos de modernidade”, com curadoria de Paulo Herkenhoff, foi realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (em

período concomitante à realização da Rio+20) e de Brasília. Diferentemente da mostra curada por Maneschy, esta trazia trabalhos visuais não só de artistas plásticos contemporâneos, mas também mapas, manuscritos, registros de espécimes botânicas da região e retratos de indígenas do período colonial, além de textos literários, objetos arqueológicos e tradicionais indígenas. De acordo com Herkenhoff:

A “arte contemporânea” na Amazônia é um complexo de ações desarticuladas e fragmentárias que resistem a qualquer totalização de um inexistente universo coeso. Predominam movimentos de condensação do imaginário de identidade, convertida em índice da brasilidade. No mesmo passo, tem-se sua dissipação, reafirmação e questionamento decorrentes da globalização da economia e das comunicações (Herkenhoff in Herkenhoff, 2012: 13).

Entre os artistas contemporâneos incluídos nas duas mostras, destacam-se: Armando Queiroz, Luciana Magno, Éder Oliveira, Jorane Castro, Lúcia Gomes, Roberta Carvalho, Acácio Sobral, Paula Sampaio, Grupo Urucum, entre outros.

Criado em 1997, na cidade de Macapá, o Grupo Urucum é um coletivo artístico que tem como principal eixo de seu trabalho ações realizadas na cidade, com o objetivo de atingir diretamente a população e tensionar questões pertinentes ao lugar em que vivem (Leandro in Maneschy, 2013: 131). Do ponto de vista do grupo, suas atividades podem ser entendidas como “resistência política e cultural” por lançarem mão de procedimentos que caracterizam boa parte da produção artística contemporânea no Brasil:

(...) pelo uso de estratégias diferenciadas do procedimento tradicional e secularizado de legitimação artística, pela experimentação poética de relação direta com a sociedade e realização de propostas em espaços urbanos – sem mediação institucional, pela participação crítica quando em eventos no interior das instituições culturais, ou pela participação em redes de comunicação e ações conjuntas com outros artistas e coletivo artísticos (Leandro in Maneschy, 2013: 123).

Nota-se que a articulação entre a produção artística e o ambiente habitado, embora denote a possibilidade de resistência para alguns, configura-se como um dos procedimentos de captura no interior da racionalidade neoliberal, servindo de estofamento para projetos de jovens artistas empreendedores que vendem seus serviços a grandes empresas e corporações, e também para programas estatais de revitalização de espaços degradados das grandes cidades.

Artistas empreendedores

flávia vivacqua

No artigo “ARTE E ECOLOGIA, percorrendo caminhos equidistantes”, Flávia Vivacqua vê a arte urbana, manifestada pela relação entre produção artística e novos movimentos sociais, como a principal articulação entre arte e ecologia. Buscando procedências em artistas da Land Art, Environment Art e Earth Art, e sublinhando as novas tecnologias de comunicação como promotoras de novas formas de organização social “com estruturas e dinâmicas que apresentam padrões reconhecíveis em outras organizações comunitárias do reino animal (...) rumo à governança não hierárquica”, aponta a necessidade de um “redesenho sócio-cultural-ambiental” e declara:

Nesse contexto, não se trata de uma apologia a uma arteecológica ou de um retorno romântico à natureza intocada, ou ainda viver na roça como a única forma de vida interessante. Tão pouco, viver em uma bolha, dependente da mais surpreendente tecnologia ou ainda povoar outro planeta. Mas sim, reconhecer e compreender a produção *crítica e criativa* que dialoga com os *princípios éticos e valores da ecologia profunda* e o estabelecimento de relações de respeito e equilíbrio com o meio ambiente e os seres vivos, para colaborar com a existência da diversidade das espécies e culturas, nutrindo-se dela e vice-versa. Desta forma, sem cristalizar qualquer espécie de rótulo ou esperar formulas, preserva-se as sabedorias tradicionais e o pouco do que nos resta do meio ambiente selvagem, ao mesmo tempo em que são gerados novos paradigmas, organizações, vocabulários e mais práticas criativas em campos de *atuação consciente*.

Flávia Vivacqua se apresenta como “Artista, Educadora e Designer Cultural e de Sustentabilidade. Diretora Fundadora da agência de Designer Cultural e Sustentabilidade NEXO CULTURAL, para consultoria, estratégia, criação e facilitação de projetos e processos”¹. Conforme exposto em seu site, o propósito da NEXO CULTURAL é “Gerar condições de aprendizagem, co-criação, aprimoramento humano e suas relações, para o compromisso com a transformação social sustentável, o senso de comunidade e o redesenho cultural e ambiental regenerativo”. O campo de atuação da agência se divide em quatro frentes: Criação e Curadoria (desenvolvimento de projetos e programas sócio-culturais-ambientais; desenvolvimento de dinâmicas coletivas e metodologias; *design* de eventos); Facilitação e Metodologia (votadas a processos colaborativos em rede social, processos coletivos de trabalho e criação, tomadas de decisão e resolução de conflitos); Educação Sistêmica e Transdisciplinar (oferecendo oficinas, workshops, palestras, cursos); e Consultoria para elaboração de planejamento

¹ Disponível em: <https://flaviavivacqua.wordpress.com/textos/por-flavia-vivacqua/arte-e-ecologia-percorrendo-caminhos-equidistantes/> (acesso em 07/01/2015).

estratégico pautado na ecologia social e na antroposofia, projetos e arte e cultura em assentamentos sustentáveis, práticas de compensação ambiental para projetos e eventos, gestão e programação cultural institucional, design permacultural e governança circular. Os princípios da agência são definidos pelos conceitos de colaboração, transparência, equivalência, resiliência, regeneração e sustentabilidade, pautados pelos valores de transdisciplinaridade, visão sistêmica e ecológica, colaboração, inteligência coletiva, integração harmoniosa nas relações entre seres humanos e destes com o meio ambiente e resiliência criativa e comunitária.² Entre as realizações e serviços prestados desde 2002, destacam-se as parcerias com o SESC (Serviço Social do Comércio), UMAPAZ (Universidade Aberta do Meio Ambiente e da Cultura de Paz, vinculada à Secretaria do Verde e do Meio Ambiente da Prefeitura de São Paulo), Coletivo Ocupeacidade³, Pavilhão das Artes de Cuiabá, Festival Fora do Eixo, Festival SWU, Jardim Botânico do Rio de Janeiro.⁴

eduardo srur

Eduardo Srur (1974 –) formou-se em artes plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP-SP) e realizou seus primeiros trabalhos na linguagem de pintura. Contudo, a partir de 1998, com a obra *Pachamama*, sua produção deslocou-se para o campo das instalações e intervenções urbanas. Em seu currículo, acumula a realização de diversas obras de grande impacto midiático, como *Acampamento dos Anjos* (instalação de barracas na fachada do que era então a estrutura inacabada do atual Hospital da Mulher, na Av. Dr. Arnaldo, São Paulo); *Sobrevivência* (na qual vestiu coletes salva-vidas em diversos monumentos a personagens tidos como “heróis” da cidade de São Paulo); *Pets* (instalação de 10 esculturas de 10m de comprimento, no formato de garrafas pet, às margens do rio Tietê); *Caiaques* (instalação de caiaques tripulados por manequins no rio Pinheiros); *Cataventos* (instalação de grandes cataventos que produziam energia necessária para a iluminação da própria obra, alocada em um terreno baldio na região da cracolândia), entre outras. Segundo Srur, o objetivo

² Disponível em: <http://www.nexocultural.com.br/#!/servicos/cjg9> (acesso em 07/01/2015).

³ Coletivo artístico atuante na cidade de São Paulo desde 2006, tem como proposta o estabelecimento de novas relações entre pessoas e a cidade, pautadas pela participação, em detrimento da lógica de consumo e da visão do espaço como um lugar de passagem. Suas ações incluem a colocação de lambes, estênceis e cartazes, como intervenção urbana, além da realização de oficinas (em SESCOs ou equipamentos estatais). Cf. Disponível em: <http://www.guiadasemana.com.br/turismo/noticia/conheca-o-coletivo-ocupeacidade> (acesso em 07/01/2015).

⁴ Disponível em: <http://www.nexocultural.com.br/#!/realizamos/c14qb> (acesso em 07/01/2015).

de seu trabalho é “usar minha produção artística para falar dos equívocos do homem na natureza”⁵ e promover uma “reciclagem do olhar”⁶ das pessoas em relação à cidade que habitam. Para Srur, “a arte é uma possibilidade de salvamento. Depende da capacidade que você tem para acreditar”⁷.

Apropriando-se de um discurso formulado no interior da crítica à produção institucionalizada da arte, Srur atribui às intervenções urbanas a importância de romper com a parede institucional dos museus e galerias, aproximando o público da arte. Contudo, longe de afirmar uma anti-institucionalidade, Srur enfatiza a importância da aproximação com órgãos estatais e empresas privadas para realizar seu trabalho, indicando os empresários como os principais mecenas contemporâneos para a possibilidade de produções “alternativas”, como define sua produção. Ministra palestras em escolas públicas, centros culturais como a Casa do Saber, eventos voltados para o empreendedorismo, como o TEDx, e reuniões de empresários preocupados em garantir o sucesso de suas marcas no emergente mercado sustentável, como o Sustainable Brands Rio 2014⁸. Transformando seu nome em uma marca de sucesso, Srur faz questão de enfatizar em seu site, assim como em palestras, sua posição de artista brasileiro com o “maior volume de mídia espontânea nos últimos 5 anos”, avaliado em R\$60 milhões.

Em 2006, Eduardo Srur fundou a Attack (<http://www.attack.art.br/>), “primeira empresa brasileira especializada em intervenções urbanas”, que garante a arrecadação e financiamento tanto para projetos autorais quanto para ações publicitárias encomendadas por empresas. Os financiadores das intervenções realizadas pela Attack até hoje são: Johnson & Johnson, Bradesco Seguros, APAS (Associação Paulista de Supermercados), Itaú Cultural, BMW, Fox, Renner, Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal, Shopping SP Market, Editora Abril, Ministério da Justiça, SESC, Natura, Nokia, Volkswagen. Com a criação de sua empresa, Srur explicita o vínculo de sua

⁵ Palestra proferida no evento “Sustainable Brands Rio 2014”.

⁶ Idem.

⁷ Palestra realizada no TEDx Nações Unidas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sKnp_JzjnaY (acesso em 24/09/2014).

⁸ Sob o título “Reimagine, Redesenhe, Regenere”, o evento realizado no Rio de Janeiro faz parte de uma série organizada pela Sustainable Brands, “uma plataforma de comunicação global cujo principal objetivo é promover o intercâmbio de práticas de sustentabilidade, além de ampliar a discussão a respeito de evoluções indispensáveis às empresas do futuro”. Entre os *speakers* do evento, ao lado de Eduardo Srur, estavam também o presidente da Natura, a gerente de sustentabilidade da Unilever e um representante da BMW Foundation, entre outros. Disponível em: <http://sbrio14.com.br/> (acesso em 24/09/2014).

produção artística com a lógica mercadológica. Se seus trabalhos são caracterizados pelas dimensões megalomaniacas e o caráter transitório e indissociável do local onde se inserem, em seu site é possível encontrar “uma série de objetos criada para veicular e comercializar o desdobramento material de intervenções urbanas que são, por natureza, efêmeras. Os objetos numerados e assinados permitem que a arte circule e seja acessível ao público interessado em adquirir e colecionar meus trabalhos”⁹.

Trabalhos de curadoria (informações retiradas do site do artista):

- Curador da mostra de artes visuais do SWU 2010

- Srur convidou 15 artistas para transformarem a paisagem de concreto da praça Roosevelt, em São Paulo, com dezenas de pinturas coloridas espalhadas pelo local que nasceram de sombras doadas pelo público. São 90 obras dos artistas Atsuo Nakagawa, Evol, Galo, Highraff, Iskor, Leiga, Mudo, Ozi, Ricardo AKN, Tche Ruggi, Shock, Sinhá, Skolas, Sliks, Zumi. A exposição foi comissionada pela *Converse* e realizada em parceria com a agência *La Comunidad*.

- Exposição de grafite realizada na Feira *Expo Revestir 2012*, que ocorreu no espaço Transamérica Expo Center. Eduardo Srur fez a curadoria da mostra que recebeu os artistas visuais Ozi, Zumi, Galo, Tche, Shock e Gui Callegari para pintarem mais de 600 metros quadrados de tapumes durante os dias do evento visitado por milhares de pessoas.

- O Google Brasil lançou a galeria [São Paulo Street Art](#) com curadoria de Eduardo Srur, Haroldo Paranhos, Andre Deak, Felipe Lavignatti e Eduardo Saretta. A galeria foi a primeira coleção de arte urbana do +Google Art Project. O projeto mostra mais de 90 artistas que colorem as ruas da cidade de São Paulo.

Arte e revitalização de ambientes degradados

Em 2007, o governo do estado de São Paulo operou a desapropriação de imóveis existentes no quarteirão localizado entre a Praça Júlio Prestes, Avenida Rio Branco, Avenida Duque de Caxias e Rua Helvétia, na região da cracolândia paulistana, para a implantação do Complexo Cultural Luz. O projeto, desenvolvido pela empresa britânica TPC (Theatre Projects Consultants), abrigaria duas salas de teatro (uma de grande porte e outra de médio porte), e a instalação das sedes definitivas da Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim e da São Paulo Companhia de Dança, em uma área construída de 70m², e seria realizado pelo escritório de arquitetura suíço Herzog & de

⁹ Disponível em: <http://www.eduardosrur.com.br/#!multiplos/csip> (acesso em 11/01/2015).

Meuron – responsável, entre outros, pela construção da galeria Tate Modern, em Londres (Cf. Revista Infra, 2012; Carvalho, 2014). O projeto, que integrava um programa de revitalização da região, conhecido como Nova Luz, foi paralisado no início de 2014, com um total aproximado de R\$120 milhões gastos, entre desapropriações e pagamentos de arquitetos, e não há definição sobre sua retomada (Cf. Carvalho, 2014).

O projeto do Complexo Cultural Luz, embora abandonado, articula-se a uma série de ações espalhadas pelas grandes cidades do planeta que pretendem, por meio das artes (especificamente, pela implantação de museus, galerias, teatros, salas de concerto, etc.), *revitalizar* regiões *degradadas*. A Tate Modern, por exemplo, foi instalada em 2000 em uma antiga central elétrica às margens do rio Tamisa, em Bakside, desativada na década de 1980. “A Tate ocupa, sim, o centro de uma estratégia que faz uso de organizações criativas para revitalizar a área central de Londres. O projeto, revela [Donald] Hyslop [diretor de Regeneração e Parcerias Comunitárias da Tate], é sustentado por alianças entre as esferas pública, privada e política, que tentam encontrar um ponto de equilíbrio entre as necessidades das comunidades locais, os trabalhadores e os turistas” (Gonçalves Filho, 2014). Projeto similar é o de instalação de uma filial do famoso museu Guggenheim (cuja matriz está localizada em área nobre de Manhattan, ao lado do Central Park) na cidade basca de Bilbao, Espanha, também como parte de um projeto de revitalização da região.

Na cidade do Rio de Janeiro, a criação do MAR – Museu de Arte do Rio, também se integra a um programa de “requalificação” da zona portuária, a Operação Urbana Porto Maravilha. Com ênfase em um projeto educativo, que compreende o funcionamento da Escola do Olhar – que oferece cursos de história do Rio de Janeiro, história da arte, formação de professores e mediadores e curadoria – o MAR tem como diretor cultural o curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff, que já foi curador em instituições como o Museu Nacional de Belas Artes (RJ) e MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York).

Parte II

como melhorar o mundo (você só tornará as coisas piores): o anarquismo ecológico de John Cage

no future!

Em agosto de 1990, foi conflagrada a guerra do Golfo, ação militar liderada pelos Estados Unidos com o apoio da ONU, sob a justificativa de libertação do Kuwait da invasão de tropas iraquianas sob o comando de Sadam Hussein. Segundo Keneth Silverman, o artista anarquista John Cage encarou a guerra ocorrida durante o governo do republicano George Bush como ultrapassada, “expressão de desespero nacionalista num momento de expansão da globalização” (Silverman, 2010: 396).

Mesmo próximo de completar oitenta anos, dois depois de publicar os mesósticos de *anarchy*, em 1990, Cage seguiu adiante com seus trabalhos, articulando anarquismo com uma perspectiva ecológica singular, ligada menos a reivindicações militantes pelo futuro do planeta, como recomendou o relatório da ONU, “Nosso Futuro Comum” (1987), do que a invenção de espaços no presente. Atento as resistências ecológicas, a partir do início da última década do século XX, o artista passou a corresponder-se com jovens punks, “no future”, integrantes de okupas, sobretudo, na Alemanha, país que concentrou com maior força o movimento antinuclear desde os anos 1970.

No início de 1990, Cage recebeu de um *squatter* localizado ao oeste de Berlin, a seguinte mensagem: “seu espírito já está aqui”. Pouco tempo depois, uma associação de ocupações de Hanau, cidade a quase 30 km de Frankfurt, escreveu ao artista solicitando o apoio frente a decisão de reintegração de posse emitida pelo Estado. O espaço para experimentações de outros modos de existência, constituído por uma cozinha comunitária, espaços de sociabilidade libertários e de apresentações sonoras que iam do punk a experiências estéticas não-musicais recebeu rapidamente o retorno de Cage com o pedido de um mapa da cidade. Pelo *i-ching*, ao acaso, o inventor marcou cinco localizações no mapa, nas quais, os jovens gravaram sons dispersos.

A mistura das cinco gravações resultou na invenção de *Five Hanau Silence*, combinação de sons do tráfego de motocicletas, trens, a partida do motor de um carro, aviões voando em diferentes altitudes, sirene de ambulância ou dos bombeiros, entre outros. Acompanhando *Five Hanau Silence*, uma breve publicação comentou que “não há hierarquia – cada som é singular”, concluindo que o trabalho de Cage fortalecia a luta dos *squatters* por uma “vida vivida sem dominação” (Silverman, 2010: 396). *Five*

Hanau Silence, assim como outras de suas últimas invenções, articularam de maneira única anarquismo e ecologia. Contudo, a singularidade desta combinação no percurso ético-estético de Cage foi ganhando forma décadas antes por meio do seu antimilitarismo, no intervalo entre o ocaso da segunda guerra mundial e a guerra do Vietnã.

anarquismos pós 2ª guerra mundial

A partir dos anos 1940, novas práticas revigoraram o anarquismo nos Estados Unidos, pondo em xeque a apressada argumentação de James Joll de que “em meados do século XX, o anarquismo, nos Estados Unidos transformou-se num sonho que os intelectuais discutiam ou num símbolo de revolta contra a sociedade da abundância” e que, portanto, “deixou de ser uma força social eficaz” (Joll, 1964: 263). Nesta década, periódicos como *Retort* e *Politics* sedimentaram as movimentações por direitos civis que irromperam na década seguinte. Somado à emergência desses periódicos, Paul Goodman, participou, ainda nos anos 1940, da publicação *why* e da rearticulação de refugiados espanhóis expulsos pela ditadura espanhola de Franco. Por fim, em 1947, Julian Beck e Judith Malina inventaram o *Living Theatre*, teatro vivo que buscou como um de seus primeiros parceiros, precisamente, John Cage.

Nos anos 1940 e 1950, frente à devastação causada pela guerra, parte dos anarquistas que viviam nos Estados Unidos decidiram retomar experiências coletivas afastadas das cidades, antecipando algumas das experiências *beats* dos anos 1950 e *hippies* da década de 1960. Em *Anarquia e Arte*, Allan Antliff mostrou como Holley Cantine e Dachine Rainer, editores do periódico *Retort*, mudaram-se ainda em 1945, para Woodstock, vilarejo animado desde o início do século XX, por práticas anárquicas. Cantine enfatizou, contudo, que a decisão não era a proposta de “uma retirada do mundo”. Segundo Antliff, “ele [Cantine] previu que a expansão do anarquismo por meio do exemplo inspiraria operários a abandonar as ‘instituições existentes, fazendo com que elas desabassem’” (Antliff, 2009: 111).

Cage participou ativamente deste momento nos Estados Unidos, sobretudo, a partir da coexistência, nos anos 1950 e 1960, com alguns artistas anarquistas em Stonypoint, comunidade próxima a New York. Em meados dos anos 1960, a ecologia experimentada na convivência anárquica foi potencializada pela descoberta de Henry David Thoreau. Todavia, antes desta descoberta, nos anos 1960, mesmo apoiando os movimentos antimilitaristas contra a guerra do Vietnã, frente ao “power” reivindicado

tanto pelo movimento negro quanto pelos hippies, alertou que “poder não é uma boa palavra (mesmo se a utilizamos associada a flores)” (Silverman, 2010: p. 211). Nesta época, já envolvido com embates ecológicos, se entusiasmou com as formulações tecnológicas de Buckminster Fuller, porém, ao mesmo tempo constatou que com a tecnologia sob domínio dos governos e proprietários “nós envenenamos nossas refeições, poluímos o ar e a água, matamos pássaros e o gado, eliminamos florestas, empobrecemos, corroemos a terra” (Idem: 218).¹⁰

through thoreau

Em “História da Anarquia: das origens ao anarco-comunismo”, o arquivista libertário Max Nettlau, ao deter-se na singularidade do que denominou de “libertários anglo-saxões”, mostrou como sob o efeito de certas agitações posteriores as lutas pela independência dos Estados Unidos e da reedição da “Justiça Política” de William Godwin, medrou em solo estadunidense as perspectivas de embate que o historiador definiu como *anarquismo individualista* e *espiritualismo libertário*, este último, segundo ele, tendo Thoreau como a principal procedência.

Edson Passetti, no ensaio “Natureza, pensamento e política” mostrou como a tese de Max Nettlau é vital, pois incita nos anarquistas “a crítica aos monopólios e à punição governamental, provocando uma política que funde liberdades e democracia, visando possibilidades de ultrapassagem do regime da propriedade para o da liberdade e da anarquia” (Passetti, 2014: p. 6). Contudo, enquanto para os anarquistas a aproximação estratégica com certo liberalismo radical expresso por Emerson e Thoreau afirma a democracia como meio, para neoliberais a democracia permanece como fim, “a conservação da propriedade e da punição permanecem constitutivas do governo do Estado” (Idem). Por fim, concluiu Passetti, “se Emerson e Thoreau podem ser vistos, segundo Nettlau, como libertários, um fluxo afluente ao anarquismo, eles permanecem tangenciais na medida em que assumem a providência divina e relativizam a propriedade” (Idem: p. 7).

Cage descobriu Thoreau em 1967, durante uma visita a Cincinnati para comprar cogumelos cultivados pelo escritor Wendell Berry. “Depois do jantar, Berry trouxe os diários de Thoreau. Muito cedo em sua vida, aos 22 anos, Thoreau percebeu que o

¹⁰ Por fim, sugeriu a substituição das energias extraídas do carvão e do petróleo e considerou enviar parte do lixo radioativo para o sol, visto que, segundo ele, talvez o astro pudesse lidar de modo ecológico com tais resíduos.

silêncio não existe. Ele tinha consciência do silêncio e do fato que ele não existe, de que o silêncio na verdade são os sons” (Cage *apud* Lopes, 1996: 97). Se por um lado, a partir do contato com Fuller, Cage fez coro às críticas contra a poluição e a destruição do meio ambiente planetário, sua incorporação das considerações de Thoreau foi distinto do uso corrente ou histórico de parte dos ecologistas que fizeram do escritor um guru do abandono da civilização.¹¹ Cage descreveu que a partir dos seus escritos notou que Thoreau “ouvia, assim me pareceu, da mesma forma que os compositores ouvem hoje usando a tecnologia. Prestava atenção a cada som, fosse ele ‘musical’ ou não, assim como eles; explorou os arredores de Concord com a mesma avidez com que eles exploraram as possibilidades oferecidas pela eletrônica” (CAGE *apud* TERRA: 2000: 87).

Anarquizando Thoreau, isto é, incorporando os escritos do século XIX, as próprias experiências antimilitaristas e outras práticas de liberdade anarquistas que irromperam no ocaso da 2ª guerra mundial, Cage produziu no início dos anos 1970, *Mureau*, combinação ao acaso de sons e leitura do *Journal* publicado por Thoreau no século anterior. Em “O futuro da música” (1974), comentou o efeito transformador da incorporação do escritor e ativista do século XIX. “Estão implícitos no uso das palavras (quando se passam mensagens) a instrução, o governo, a coação e, finalmente, o exército. Thoreau disse que, ao ouvir uma sentença, ele ouvia pés marchando” (Cage, 2009: 341), concluiu.

Estimulado por experimentações não-sintáticas, a partir da leitura de Thoreau, Cage dedicou-se a arriscada invenção de *Empty Words*. Após um ano de pesquisas, suas “palavras vazias”, formaram uma apresentação de dez horas constituída de quatro blocos de leituras da obra de Thoreau, na qual, abandonava pouco a pouco as palavras e frases em detrimento do som dos fonemas, realizando a “transição da literatura para a música” (Silverman, 2010: 264). Para ele, “um texto que não significa nada, pode ser lido em qualquer parte do mundo. Esta é a vantagem da escrita não-sintática”, (Idem), concluiu.

¹¹ Edivaldo Vieira mostra em “O corpo na transversal do tempo: da sociedade disciplinar a sociedade de controle ou da analítica de um corpo que cai”, que nos anos 1970, Estados Unidos, “as forças que atuam movidas por uma concepção da tecnologia como força quase sagrada não constituem uma ‘unanimidade’, ao contrário, deparam-se com resistências múltiplas e heterogêneas” (Vieira, 2006: 144). Vieira cita Theodore Kaczynski, matemático formado em Berkeley que renunciou a sua atividade, a civilização da sociedade industrial, refugiando-se não em Walden, mas, em uma cabana construída na região montanhosa de Montana, norte dos Estados Unidos. Ao longo de quase duas décadas, identificado como *Unabomber*, apontado pelo governo como o terrorista mais perigoso dos Estados Unidos até setembro de 2001, instalou bombas em universidades e aeroportos do país, no que Vieira denominou como “luta solitária e nihilista contra a sociedade tecnológica” (IDEM: 156)

A contundência de *Empty Words* provocou violentas reações. Em 1974, mesmo ano em que publicou “Futuro da Musica”, ao apresentar a performance de costas para o público, safou-se de agressões físicas graças a outros artistas como o poeta Allen Ginsberg que formaram um cordão em sua volta para protegê-lo de objetos arremessados pela platéia. Ao apresentar *Empty Words* em Milão além de atirarem objetos, alguns presentes na audiência gritavam: “burguês”, “assassino”, “Viva Verdi” (Idem: 267).

Concomitante a tais experimentações, no início dos anos 1970, Cage associou-se a “Thoreau Society” e visitou Walden algumas ocasiões. Para além da incorporação estética do escritor a suas invenções, Cage deixou explícito variadas vezes que as afirmações políticas de Thoreau também o interessavam sobremaneira. Em *a year from monday*, publicado em 1967, recordou práticas de atualização do que Thoreau denominou como desobediência civil ainda no século XIX: “se prestarmos atenção à prática de não-ser-governado, observaremos que ela está crescendo (...) A queima dos cartões de convocação. Haight-Ashbury. A evasão de impostos. Catorze mil americanos renunciaram à cidadania em 1966.” (Cage, 1985: 167).

Simultâneo ao avanço das questões ecológicas anárquicas, Cage também transformava a própria vida. Em meados dos anos 1970, tornou-se macrobiótico por recomendação de Yoko Ono e John Lennon, criou um comitê especial para defender o “New York community garden” além de propor experimentações sonoras como “Litany for the Whale” (1980, <https://www.youtube.com/watch?v=ZJYkJxGPLao>) e “Renga with Apartment House”, invenção sobre o bicentenário da Independência dos Estados Unidos sobre a qual comentou: “esta terra pertence ainda aos índios”. Sobre o vazamento de energia nuclear na central de Three Mile Island (1979), na Pensilvânia, comentou: “o fato de existirem diferentes nações faz com que cada nação deseje ter como propriedade bombas atômicas para destruírem umas as outras. Isto certamente poderá destruir a todos nós. Portanto, não precisamos de nações” (Cage *apud* Silverman, 2010: 319).

espaços e outros passos livres

Desde o ocaso da segunda guerra, isto é, da convivência com os anarquistas, passando pela descoberta de Thoreau, pelos acontecimentos dos anos 1960 e 1970 até os anos 1990, quando se aproximou dos *squatters* alemães, Cage avançou com suas questões anárquicas. Na década de 1980, se aproximou de outro artista com perspectiva

ecológica singular, Joseph Beuys, com quem participou de “mr. orwell”, trabalho de Nam June Paik. Somado a isto dedicou-se com afinco a pesquisa com pedras explicitadas na invenção de pinturas e sons como “Ryoanji” (<https://www.youtube.com/watch?v=9J3WpovGDtc>). “As plantas me introduziram as pedras e talvez tenham sido as pedras que me apresentaram os sons fixos como os alarmes das casas e que atualmente comecei a prestar a atenção” (Cage *apud* Silverman, 2010: 326). Ouvir tanto os sons móveis das ruas como os fixos, feitos por um refrigerador funcionou, segundo ele como uma “escultura”, “uma definição de um espaço”. (Idem).

Contudo, se desde os anos 1940 até a década de 1990, Cage apurou sua perspectiva ético-estética anarquista com questionamentos ecológicos, em suas invenções sonoras ou escritas não há qualquer menção as reuniões de cúpulas da ONU, documentos oficiais e metas para o futuro relacionadas ao meio ambiente. Como anarquista, encarniçado do espaço, a perspectiva ecológica assumida por ele foi a transformação da vida e da Terra, a partir do e no presente.

Desde o século XIX, libertários se afastaram do tempo e da espera pelo futuro. Um dos principais alvos dos revoltados durante a Comuna de Paris eram precisamente os relógios espalhados pelas ruas principais das cidades. Cristian Ferrer, ao comentar algumas publicações anarquistas neste momento mostrou como para eles, “o futuro previsto supunha uma inversão cultural muito anterior, de maneira que, quando chegasse o grande momento, até a última pessoa na Terra já estaria transformada em anarquista. Assim, o tempo da promessa era o daqueles dias e não um sonho para um dia quem sabe” (Ferrer, 2012: 16).

Em “outros espaços”, conferência concedida a arquitetos em 1967, Michel Foucault mostrou como a partir dos acontecimentos do século XIX, noções de tempo tais como “crise” e “estagnação” cederam lugar as experiências realizadas no espaço. Na conferência o filósofo apresentou a irrupção de posicionamentos que “suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas” e distinguiu estes posicionamentos entre utopias – “posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa” – o que denominou de heterotopias – “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécie de utopias efetivamente realizadas (...) lugares que estão fora de todos os lugares” (Foucault, 2006: 415).

Em *Relâmpagos com claros: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*, Beatriz Carneiro mostrou como a noção de Foucault das heterotopias se materializava desde o início do século XX, nas artes plásticas, “pela justaposição de coisas não usualmente encontradas e por um desafio às formas narrativas (...) No Brasil, Hélio Oiticica mostrava em meados dos anos 1960, a Tropicália; nos Estados Unidos, as colagens da *pop art* consolidavam tendências; na Alemanha, Beuys criou um ambiente para explicar quadros para uma lebre morta, entre outros” (Carneiro, 2003: 44).

Edson Passetti argumentou que é possível ver os anarquistas também no interior desta realização heterotópica apresentada por Foucault, visto que, os libertários são reconhecidos pela dessacralização dos espaços onde atuam, vivendo em associações, “inventando formas de vida livre, na casa, no amor, na amizade, com os filhos, os amigos”. Passetti associou as heterotopias apresentadas pelo filósofo francês a certas práticas anarquistas e formulou a noção de heterotopias anarquistas, isto é, “invenção de lugares, de existências, demandando crítica à sociedade e gestação de nova sociedade” (Passetti, 2002: 163).

Assim como outros anarquistas, de 4'33 até as parcerias com os jovens dos *squatters*, a questão do espaço e da linguagem animou os percursos ético-estéticos de Cage. Em 1988, a publicação do livro de mesósticos *anarchy*, que consistiu em experiências tipográficas radicais no espaço das páginas dedicadas aos anarquistas que transformaram sua existência, tal animo é nítido. Ao comentar sobre 4'33, considerada como uma das principais invenções estéticas do século XX, Cage revelou que a experiência havia mudado sua mente “no sentido de apreciar todos esses sons que eu não componho. Descobri que essa peça é a que está acontecendo a todo momento. Eu queria que as pessoas descobrissem que os sons ambientes muitas vezes são mais interessantes do que os sons que escutamos numa sala de concerto”(Cage *apud* Lopes, 1996: 101).

Em 1991, numa de suas últimas experiências estéticas, Cage tornou-se o curador de uma exposição no Museu de Arte Contemporânea de Pittsburgh. Ao constatar que “está presente a idéia de tornar-se menos oprimido pelos museus e outras apresentações”, a partir de experiências ao acaso com o *i-ching* mudou diariamente os objetos de lugar e como estavam dispostos. Por três semanas o trabalho curatorial ofereceu aos espectadores diferentes modos de exposição, a cada dia diferente, como qualquer sistema vivo (Silverman, 2010: 397), concluiu.

como melhorar o mundo (você só tornará as coisas piores), escreveu Cage em 1967, antecipando com humor o crescimento da sintaxe ecológica que irromperia em 1972 e se ampliaria nas décadas seguintes por meio de cúpulas internacionais organizadas pela ONU e movimentações da chamada sociedade civil. O comentário humorado chama a atenção ainda hoje para a governamentalização da ecologia, cada vez mais distante das resistências e mais próximas da elaboração e racionalidade própria da política das instituições estatais.

Diante da atualidade libertária de Cage fica a pergunta: quem desconserta este concerto?

Bibliografia

- Allan Antliff. *Anarquia e Arte: Da Comuna de Paris a Queda do Muro de Berlim*. São Paulo, Madras: 2009.
- Antonio Gonçalves Filho. “Cidades Mutantes / Cultura como alavanca”. In: *O Estado de S. Paulo – Caderno 2*. Edição de 5/12/2014.
- Beatriz Carneiro. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo, Imaginário: 2004.
- Cristian Ferrer. “os antípodas – o futuro das publicações anarquistas de outrora”. In *verve*. São Paulo: Nu-Sol, vol. 25, 2014.
- Edivaldo Vieira. “O corpo na transversal do tempo: da sociedade disciplinar a sociedade de controle ou da analítica de um corpo que cai”. Tese de Doutorado defendida em 2006, orientada por Edson Passetti. São Paulo, PEPG-PUC/SP: 2006.
- Edson Passetti. “Natureza, Pensamento e Política”. In *revista ecopolítica*. São Paulo, Nu-Sol/FAPESP, vol. 7 : 2013.
- _____. “heterotopias anarquistas”. In *verve*. São Paulo, Nu-Sol, vol.2 : 2002.
- Fabio Cypriano e Marco Aurélio Canônico. “Entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio”. In: *Folha de São Paulo – Ilustrada*. Edição de 28/02/2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237631-leia-a-integra-da-entrevista-com-paulo-herkenhoff-diretor-do-museu-de-arte-do-rio.shtml> (acesso em 07/12/2014).
- James Joll. *Anarquistas e Anarquismo*. Tradução de Manuel Vitorino Dias Duarte. Lisboa, Dom Quixote, 1964.
- John Cage. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat e revisão de Augusto de Campos. São Paulo, Hucitec: 1985.
- Mario César Carvalho. “Alckmin paralisa projeto de complexo cultural na cracolândia”. In: *Folha de São Paulo – Cotidiano*. Edição de 17/03/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/03/1426440-alckmin-paralisa-projeto-de-complexo-cultural-na-cracolandia.shtml> (acesso em 07/12/2014).
- Max Nettlau. *A história da anarquia: das origens ao anarco-comunismo*. São Paulo, Hedra: 2012.
- Michel Foucault. *Outros Espaços*. In *Ditos & Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo, Forense: 2006, pp, 411-422.
- Orlando Franco Maneschy (org.). *Amazônia, lugar de experiência*. Belém: Ed. UFPA, 2013.

Paulo Herkenhoff (org.). *Amazônia: ciclos de modernidade (catálogo da exposição homônima, sob curadoria de Herkenhoff, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de Brasília)*. São Paulo: Zureta, 2012.

Rodrigo Garcia Lopes. “John Cage”. In *vozes e visões: panorama da arte e cultura norte-americanas hoje*. São Paulo, Iluminuras: 1996.

Revista Infra. “Governo de São Paulo apresenta projeto do Complexo Cultural Luz”. Publicado em 22/03/2014. Disponível em: <http://www.revistainfra.com.br/portal/imprime.asp?secao=1&codigo=12309&edio=> (acesso em 07/12/2014).

Keneth Silverman. *Begin Again: a biography of John Cage*. Illinois, Northwestern University Press: 2010.

Sites consultados

Lithany for the whale: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJYkJxGPLao>

Ryoanji: <https://www.youtube.com/watch?v=9J3WpovGDtc>

Eduardo Srur: <http://www.eduardosrur.com.br/>

Flávia Vivacqua: <https://flaviavivacqua.wordpress.com/>

NEXO CULTURAL: <http://www.nexocultural.com.br/>

Porto Maravilha: <http://portomaravilha.com.br/web/sup/OperUrbanaApresent.aspx#>