JOHN CAGE E A VIDA COMO ARTE DE ESCREVER ANARQUISTA

John Cage and life as art writing anarchist

*Gustavo Simões**

RESUMO

O ensaio apresenta o percurso anarquista de John Cage associando-o a suas experimentações artísticas libertárias.

Palavras-chave: Anarquia; anarquismos; resistências.

ABSTRACT

This essay shows the trajectory of the anarchist John cage and how it relates to his libertarian artistic experimentation.

Keywords: Anarchy; anarchism; resistance.

Percursos anárquicos

A recusa incisiva à autoridade superior é o que situa a anarquia. *Anarchy* é o título de um dos livros do artista anarquista John Cage, considerado por historiadores e pesquisadores da arte como um dos mais importantes inventores da segunda metade do século XX. No início do século passado, no Brasil, Edgar Leuenroth indicou anarquia como “não governo, não autoridade (...) organização social que se rege sem a necessidade da existência de governo, de

* Gustavo Simões é pesquisador no Nu-Sol e doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP.
Email: gusfimoes@gmail.com

chefe, de poder” (Leuenroth, 1963: 30). Tanto o artista Cage, como o jornalista Leuenroth, prosseguiram as reflexões instauradoras de Pierre Joseph-Proudhon, reconhecendo, como fazem os anarquistas, que a recusa da autoridade superior não se confunde com liberdade absoluta.

Em 1840, Pierre Joseph-Proudhon declarou-se anarquista, quando “ninguém naquela época, sonhava atacar a unidade e reivindicar a federação” (Proudhon, 1986: 163); mostrou que desde a emergência da sociedade, a ordem, tenha ela a forma patriarcal ou hierárquica, baseou-se no princípio de autoridade que, segundo ele, nada mais é que o governo (Proudhon, 2011).¹ Mais tarde, ainda sobre o combate a autoridade, Sébastien Faure, militante libertário responsável, no início dos anos 1890, pela retomada do jornal *Le Libertaire*, e, no começo do século XX, pela invenção da experiência educacional anarquista *La Ruche*, completou: “não há, nem pode haver, um credo ou catecismo libertário (...) Ao mesmo tempo, pode haver, e realmente há, muitos tipos de anarquistas, mas todos têm uma característica comum que os distingue do resto da humanidade[:] (...) a recusa da Autoridade nas organizações sociais e a [repulsa] a tudo que origina instituições baseadas nesse princípio” (Faure in Woodcock, 1981: 58).

John Cage, bem como Proudhon, Faure, Leuenroth e tantos outros militantes, muitas mulheres e homens anônimos, não cessou de lutar contra a autoridade hierarquizada. Conta-se que no final da vida, nos anos 1990, após receber o convite para tornar-se professor

1 Para Pierre Joseph-Proudhon: “ser governado significa ser vigiado, inspecionado, espiado, dirigido, valorado, pesado, censurado, por pessoas que não tem o título, nem a ciência, nem a virtude. Ser governado significa, por cada operação, cada movimento, cada transação, ser anotado, registrado, listado, tarifado, carimbado, apontado, coisificado, patenteado, licenciado, autorizado, apostrofado, castigado, impedido, reformado, alinhado, corrigido. Significa, sob o pretexto da autoridade pública, e sob o pretexto do interesse geral, ser amestrado, esquadrinhado, explorado, mistificado, roubado; ao menor sinal de resistência, ou a primeira palavra de protesto, ser preso, multado, mutilado, vilipendiado, humilhado, golpeado, reduzido ao mínimo sopro de vida, desarmado, encarcerado, fuzilado, metralhado, condenado, deportado, vendido, traído e como se isso não fosse suficiente, desarmado, ridicularizado, ultrajado, burlado. Isto é o governo, esta é a sua justiça, esta é a sua moral” (Proudhon, 2003: 10).

convidado de poesia na universidade de Harvard, mesma solicitação feita ao poeta e.e.cummings na década de 1950, e perguntado sobre como se sentia com tamanha honraria, respondeu que não muito diferente do que antes. A resposta, distante de qualquer retórica, reafirma um percurso de décadas, pois, como expôs um dos pesquisadores de sua obra, Richard Kostelanetz: “Ele nunca disse que uma posição anterior era agora inaceitavelmente radical. (...) Sua arte, como eu observei antes, sempre explicitou as características anarquistas” (Kostelanetz, 1993: s/p).

Antes mesmo de afirmar seu anarquismo no pós-Guerra, a partir do seu encontro com Judith Malina e Julian Beck e de suas experiências na Black Mountain College, são inúmeros os exemplos de recusa a autoridade afirmados por John Cage. Em 1938, em Seattle, o então jovem e ainda desconhecido compositor, a convite de Bonnie Bird, chegou a Cornish School, instituição dedicada ao ensino de artes. Na escola, durante a temporada de verão de 1939, aos 26 anos de idade, propôs diferentes cursos, além de compor “Imaginary Landscape No.1”², musicar poemas de cummings³ e acompanhar musicalmente as apresentações de bailarinos matriculados na escola.

Na Cornish, para realizar com Sylvila Fort “Bachanalle”⁴, em 1940, o compositor solicitou uma orquestra de gamelão, reunião de instrumentos indonésios. Diante da resposta negativa — além do palco do teatro não comportar tantos instrumentos, a Cornish não destinava nenhum centavo para as apresentações dos alunos — e insatisfeito tanto com o piano como com seus próprios instrumentos de percussão, decidiu intensificar algumas experiências de alteração do som do piano levadas a cabo pelo compositor Henry Cowell nos anos 1920. Porém, diferente de Cowell, em vez de mexer somente nas cordas do piano, o jovem compositor incorporou ao instrumento objetos não convencionais à prática da música, na ocasião, um prato de torta e um livro: “eu achei fascinante *preparar* um piano. (...) Foi como caminhar pela praia apanhando conchas. Convidei Mark

2 Ouvir/Ver “Imaginary Landscape No1”. <https://www.youtube.com/watch?v=GLDxqnksY80>

3 Ouvir/ Ver John Cage a partir da poesia de e.e. cummings <https://www.youtube.com/watch?v=nxZyxRSjMOI>

4 Ouvir/Ver “Bachanale” em <https://www.youtube.com/watch?v=E8fRMKv7r54>

Tobey e Morris Graves para ouvirem e eles ficaram extasiados” (Cage in Kostelanetz, 2003: 63).

Mais de dois séculos depois da sua criação, financiada pela nobreza de Florença, na Itália, o piano foi decisivamente alterado por um compositor. Em pleno século XX, a atitude vital redimensionou o uso do *sabot*, calçado que certos trabalhadores atiraram em máquinas visando emperrá-las no século anterior, contestando seus padrões contra o desemprego regular de operários. Todavia, diferenciou-se da sabotagem, a ação direta diante da imposição de novas tecnologias por proprietários. John Cage atacou precisamente o velho uso de um instrumento com o objetivo de desvelar possibilidades inéditas capazes de produzir outros sons, livres no espaço.

Dois anos antes do episódio na Cornish, em 1936, em Los Angeles, John Cage ouviu de Arnold Schoenberg:

para escrever música, você precisa ter sensibilidade para a harmonia’. Então ele disse que eu sempre encontraria um obstáculo, que seria como se eu chegasse a um muro pelo qual eu não podia passar. Eu disse: ‘nesse caso, vou dedicar minha vida a bater com a cabeça contra o muro (Cage, 1986: 114).

Assim rompeu com o criador do dodecafonismo, autor de “Pierrot Lunaire”, entre outras obras, um artista valorizados nos anos 1930, como um dos mais importantes do planeta.

Para se candidatar às aulas com Schoenberg, no início de 1934, com 22 anos, Cage cruzou os Estados Unidos e recebeu aulas preparatórias, em Nova York, com Adolph Weiss. Visando se manter financeiramente na cidade enquanto duravam as lições, foi entregador para uma farmácia e lavador de paredes no Brooklyn. Weiss, ao notar a dedicação do estudante, depois de uma visita à quitinete que ele alugava, sem eletricidade e com roupas penduradas com pregos na parede, ofereceu-lhe um emprego como copista de partituras. Quando viajava, deixava as chaves do apartamento para que o jovem, enfim, praticasse ilimitadamente ao piano para apresentar-se a Schoenberg.

Após a temporada de aulas com Weiss, no mesmo ano, o jovem retornou de carro com Henry Cowell a Los Angeles, na costa oeste. Durante dois anos, além de frequentar os cursos que Schoenberg ministrava em sua própria residência, matriculou-se em aulas oferecidas por ele na University of Southern Califórnia (UCLA). Muitas vezes, levava o professor de carro para diversas atividades e o acompanhava como convidado em importantes *premières*, como as de “Four String Quartet”⁵.

Contudo, para Cage, o autoritarismo de Schoenberg, aos poucos, foi se tornando insuportável. Além de ouvir do compositor acerca da gravidade da sua falta de conhecimento sobre a história da música e de que raros seriam aqueles, entre os que frequentavam as suas aulas, os destinados a escrever notações, ocorreu a conversa, descrita acima, decisiva para a ruptura. Contra o muro da harmonia, afastando-se da autoridade de Schoenberg, não se reconhecendo mais como discípulo, Cage passou a experimentar os instrumentos de percussão, dando início a um percurso ruidoso e libertário que se afirmaria ao longo das décadas seguintes.

Os dois episódios, *khreial* para os cínicos como veremos mais adiante, mostram como John Cage, ainda com vinte anos, antes mesmo de se declarar libertário, por meio de enfrentamentos diretos no interior da música, perseguiu o risco de enfrentar a autoridade. Contudo, ainda comentado de modo superficial por biógrafos e militantes, o anarquismo de John Cage começou a tomar forma na segunda metade dos anos 1940, quando, depois de romper com Schoenberg e retornar a Nova York, afastou-se das *soirrés* e holofotes da casa de Peggy Guggenheim, separou-se de Xenia Kashevaroff e afirmou o amor livre ao lado do coreógrafo Merce Cunningham. Nesse instante, além da descoberta da Black Mountain College, coexistiu com jovens artistas anarquistas como Judith Malina e Julian Beck do The Living Theatre.

Foi no início dos anos 1950, empolgado pelos encontros transformadores do final da década anterior, que Cage apresentou “4’33”, uma das experimentações estéticas mais comentadas da segunda metade do século XX, pouco tempo depois da incorporação

5 “Four String Quartet”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L85XTLr5eBE>

do *I-Ching* às suas invenções envolvendo o que chamará de indeterminação. É importante definir o termo indeterminação. Para além das operações com o *I-Ching*, a indeterminação supõe também a singularidade de cada apresentação musical, ou seja, mais do que lidar com a incerteza na hora da consulta do oráculo é também a afirmação da singularidade de cada apresentação. Em *De segunda a um ano*, depois de elencar algumas experimentações, John Cage concluiu: “indeterminação na execução. Cada execução é única, tão interessantes para compositores e executantes quanto para o público” (Cage, 1986: 134). Em outra ocasião, argumentou que o acaso ainda poderia ser utilizado para manter a fixidez, caso de “Music of Changes”, na qual, Cage indicou com precisão o que deveria ser feito por David Tudor, diferente dos rumos tomados a partir de “Variations I”, onde deixou a obra livre de prescrições e indicações de como ser devidamente executada. No percurso de John Cage, observo que estão presentes tanto o acaso como a indeterminação. Contudo, a partir da década de 1950, é interessante observar que ao mesmo tempo em que passa a experimentar o anarquismo, o artista se refere com maior atenção à indeterminação, sobretudo, pelo incessante exercício de diluição da sua autoridade como compositor e aumento da liberdade do intérprete diante de suas proposições. David Tudor, na ocasião da *première*, subiu ao palco de um velho galpão e durante 4 minutos e 33 segundos não executou uma nota sequer, liberando a sala de concertos para o que a música durante séculos havia excluído: ruídos como cadeiras rangendo, tosses, o barulho da chuva que naquele instante caía sob o telhado, instaurando uma nova dimensão ao silêncio convencional reverenciado às audições pela história da música erudita.

Cada vez mais reconhecido por suas invenções, dois anos depois de “4’33”, no momento em que libertários eram perseguidos pela polícia de Joseph Mcarthy e para ele a cidade de Nova York “parecia uma prisão”, Cage decidiu trocar as avenidas de Manhattan por uma vida simples. Ao lado de artistas com quem conviveu na Black Mountain College e militantes libertários como o anarcoindividualista James Martin, e levando uma vida elementar nas matas de Stonypoint, ao norte do estado de Nova York, deparou-se com os cogumelos e as pedras, duas paixões que jamais abandonou.

Quase quinze anos depois, ao retornar a Manhattan, no início dos anos 1970, e afetado pela leitura de Henry David Thoreau, durante a Guerra do Vietnã, o artista passou a investigar possibilidades do que chamou desmilitarização da linguagem. Como apresentação efetiva da desmilitarização, propôs, em 1974, “Empty Words”, leitura de textos de Thoreau alterados pela indeterminação que aboliam o significado do texto em favor da experiência do próprio som da combinação entre vogais e consoantes. Na estreia, de costas para uma plateia de aproximadamente quinhentas pessoas, o artista foi protegido pelo poeta Allen Ginsberg dos objetos lançados em sua direção. Em 1975, declarou:

começa a se tornar evidente para nós que precisamos de uma sociedade na qual a comunicação não seja praticada, na qual as palavras se tornem *nonsense*, assim como acontece entre amantes, e na qual as palavras se tornem o que elas eram originalmente: árvores e estrelas (...) (Cage, 2009: 341).

Em especial, no intervalo entre 1960 e 1980, Cage escreveu e publicou diversos textos e livros nos quais apresentou sua perspectiva ético-estética anarquista. Nessas experimentações, assim como em outras sonoras e plásticas, não somente declarou o libertarismo como também produziu as obras de maneira liberadora. Com *Anarchy*, antologia de mesósticos produzida em 1988, sublinhou a vitalidade de existências anarquistas como as de Liev Tolstói, Mikhail Bakunin, Piotr Kropotkin e Emma Goldman, libertária que, a partir da leitura de *Living My Life*, marcou nos últimos anos algumas de suas invenções.

Caminhos livres

Em 1984, momento em que John Cage intensificou algumas de suas experimentações anárquicas, o filósofo Michel Foucault elaborou seu último curso. Intituladas *A coragem da verdade*, as aulas do filósofo no Collège de France indicaram que a relação entre modo de vida e irrupção da verdade, característica dos filósofos cínicos, longe de desaparecer, prosseguiram ao longo dos séculos. Foucault citou a existência de práticas religiosas de franciscanos, dominicanos ou valdenses na Idade Média, estes últimos sem domicílio fixo que, circulavam aos pares “como os apóstolos (*tanquam Apostolicum*), seguindo nus a nudez de Cristo” (Foucault, 2011: 160). Entretanto, para apresentar a marca viva do cinismo, nos séculos XIX e XX, dedicou-se menos às práticas religiosas do que à análise de alguns movimentos revolucionários e os questionamentos proferidos por certos artistas modernos.

Situando o cinismo presente nos movimentos revolucionários, *A coragem da verdade* diferenciou três modos. No interior de tais forças, primeiro encontramos o cinismo que chamou de vida revolucionária na sociedade secreta; segundo, na outra extremidade, o militantismo, menos na forma de uma socialidade secreta e mais da organização visível, reconhecida, instituída. Por fim, o filósofo concluiu com a apresentação da terceira expressão do militantismo, o “testemunho pela vida”, ao qual dedica maior atenção e que, segundo ele, podemos encontrar a partir do final do século XIX, no nihilismo russo, no anarquismo europeu e estadunidense.

Para Foucault, esse estilo de existência próprio do militantismo revolucionário, presente no anarquismo, assegura um modo de vida que “está em ruptura, deve estar em ruptura com as convenções, os hábitos, os valores da sociedade. E ele deve manifestar diretamente, por sua forma visível, por sua prática constante e sua existência imediata, a possibilidade concreta e o valor evidente de uma outra vida, uma outra vida que é a verdadeira vida” (Foucault, 2011: 161).

Em *Anarquismos & Educação*, Edson Passetti e Acácio Augusto, descreveram por meio de extensa pesquisa em arquivos e periódicos, como desde a ultrapassagem do século XIX, libertários

não somente introduziram uma nova estética, mas, concomitantemente a isto, deram à vida uma outra forma. Segundo eles, a partir da perspectiva de educação afirmada por anarquistas em documentos datados da primeira metade do século XX, inclusive no Brasil, podemos observar a irrupção de novas maneiras de se relacionar com as crianças, os amigos, os amores, os prazeres, os trabalhos, provocando a emergência de outros costumes como

o amor livre; a escola sem distinção de sexo e baseada no talento de cada um; o jeito de alfabetizar crianças e adultos, segundo suas predisposições intelectuais; o fortalecimento de uma imprensa própria; suas deliciosas festas, suas contestadoras peças teatrais encenadas por trabalhadores e trabalhadoras, suas refeições coletivas (Passeti; Augusto, 2008: 12).

Priscila Vieira, em *A coragem da verdade e a ética do intelectual em Michel Foucault*, argumenta que cínicos e anarquistas interessam a Foucault não somente porque a partir deles a “história do pensamento filosófico e político tradicional, que relegou ações revolucionárias fundamentais às margens, pode ser problematizada”. (Vieira, 2013: 96). O intuito do filósofo em seus últimos estudos, prossegue ela, foi exatamente destacar, na segunda metade do século XX, “modos de produção da subjetividade que não estão atrelados às técnicas de direção da consciência cristãs, às relações coercitivas de poder características da modernidade, e ao partido político” (Ibidem: 191).

Junto a algumas práticas religiosas e ao militantismo como testemunho pela vida, Foucault notou que a atitude cínica pode ser encontrada também na arte, ou melhor, na existência de alguns artistas, a partir do século XVIII, em especial sob dois aspectos. Primeiro, a atitude cínica se desvela com a própria noção de vida de artista, isto é, noção de que “a arte é capaz de dar à existência uma forma em ruptura com toda outra” (Foucault, 2011: 164). Expõe como exemplo Benvenuto Cellini, pintor italiano perseguido pelo

papado durante a Renascença já comentado por Oscar Wilde em *Alma do Homem sob o Socialismo*.

Foi um papa quem o confinou [Cellini] na prisão, e o manteve lá até que se exasperasse de raiva, e criasse visões irreais para si mesmo, e, vendo o sol dourado entrar em sua cela, ficasse tão enamorado dele que procurasse fugir, e se esgueirasse de torre a torre, e, saltando através do ar vertiginoso da madrugada, se mutilasse, e, escondido sob as folhas de parreira com que o cobria um vinhateiro, fosse conduzido numa carroça para alguém que, amante das coisas belas, cuidou dele. Corre-se perigo com os papas (Wilde, 1996: 39-40).

Ainda no século XVI, Cellini registrou uma autobiografia onde se pode observar a noção “facilmente admitida de que o artista não pode ter uma vida totalmente parecida com a dos outros” (Foucault, 2011: 164).

Entretanto, mais recentemente, sobretudo, a partir, do século XIX, o filósofo apontou uma outra maneira pela qual a arte se tornou um veículo do cinismo: “quer se trate da literatura, da pintura ou da música [a arte] deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência” (Foucault, 2011: 165).

Apesar de não ser citado por Foucault, como artista radical e anarquista, Cage se insere no que o filósofo definiu como uma atualização cínica, sobretudo, por seu percurso ético-estético, isto é, os caminhos pela vida sempre aliados a invenções contundentes. Para os cínicos, na vida existem dois caminhos. Um é a estrada longa e que não exige muito esforço, trilha cujo destino final é o *lógos* atingido por meio dos discursos e do aprendizado destes mesmos discursos. O outro, mesmo breve, é árduo, leva até o cume, mas com muitos obstáculos. É este que apresenta o percurso do exercício, das práticas de despojamento e de resistências. A distinção entre esses dois

caminhos, segundo Foucault, foi importante para diferenciar a prática dos cínicos das doutrinas filosóficas surgidas na Grécia.

Desde Antístenes, os cínicos afirmaram o *caminho breve* como maneira de ir adiante. Mais do que pela leitura ou escrita, a transmissão do cinismo passava por atitudes que adquiriam variadas formas,

seja ela de anedotas breves, chamadas *khreial* e que contavam, em algumas palavras, um gesto, uma réplica, uma atitude de um cínico numa situação dada, seja de *apomnemáita* (recordações) relatos mais longos nos quais todo um episódio da vida cínica era contado” (Foucault, 2011: 185).

Dessa maneira, concluiu Foucault que diferente de uma “tradicionalidade de doutrina”, os cínicos evidenciaram uma prática da filosofia que “não se dá como objetivo atualizar um núcleo de pensamento primitivo, mas rememorar elementos e episódios de vida” (Ibidem).

Frédéric Gros, comentando as considerações de Foucault, expôs que diante da valorização da ação, os cínicos não raras vezes descuidavam da arte de escrever. Por isso restou pouco material para a consulta acerca de um pensamento estritamente cínico. Todavia, completou, se não foi pelo discurso, o cinismo “chegou até nós essencialmente através das anedotas, das histórias, das tiradas e réplicas cáusticas” (Gros, in Foucault, 2011: 310). E foi por meio dessa indigência teórica, assinalou, que Foucault recuperou o cinismo como o momento de “uma reavaliação radical da verdade filosófica” (Ibidem) interessada, a partir da própria existência, em transformar radicalmente o mundo. Como percepção desse aparente descuido com a arte de escrever e afirmação de uma vida radical, em seu mais recente livro, *Mac e seu contratempo*, o escritor catalão Enrique Vila-Matas comentou um episódio de Petrônio descrito por Marcel Schwob. Uma noite, ao saber de sua condenação à morte pelo imperador Nero, o escritor romano fugiu com Siro.

Carregaram por turnos o pequeno alforje de couro que continha suas roupas. (...) Dormiram ao ar livre, percorreram caminhos, não se sabe se roubaram... Na verdade, começaram a viver as dezesesseis aventuras que Petrônio escrevera previamente. (...) Foram magos ambulantes, charlatães rurais e companheiros de soldados vagabundos (...).

Conclui Vila-Matas: ‘Petrônio esqueceu completamente a arte de escrever quando viveu a vida que havia imaginado’” (Vila-Matas, 2018, pp.121-122).

Entretanto, a partir dessa elaboração ética e estética, acompanhando o pensamento e os deslocamentos de Foucault, porém, um pouco distante de Gros, observo que tanto os cínicos como os anarquistas, em vez de descuidarem da escrita, afirmaram uma outra arte de escrever. Como expôs Edson Passetti (2004), anarquistas, desde o século XIX, mesmo em constante movimento, não cessaram de produzir breves anotações, cartas, fragmentos de acompanhamento de revoltas e revoluções. Christian Ferrer (2012) indicou que, no início do século XX, além de animarem o autodidatismo, cada libertário se munia de uma “biblioteca de ideias”, inclusive os analfabetos. “Às vezes, a única bagagem que os anarquistas carregavam em suas migrações era sua biblioteca básica. Deve ter existido poucos movimentos políticos menos anti-intelectuais que o libertário” (Ferrer, 2012: 34).

Foi também por meio de uma escrita, em especial de seu *Diário: Como Melhorar o Mundo (você só tornará as coisas piores)*, que John Cage, depois da II Guerra Mundial, intensificou e multiplicou as possibilidades de experimentação da anarquia. Para Augusto de Campos, longe de um descuido literário, os diários de Cage, mais próximos da “tradição extraordinária dos Diários de Emerson e de Thoreau” situam-se “no pólo oposto ao dos articuladores de discursos normativos e sistemas fechados” (Campos, 1984, 65). Para apreender tais escritos é preciso lê-los simultaneamente às atitudes, aos gestos de recusa e enfrentamento, aos silêncios dimensionados pelo artista.

A historiografia contemporânea do próprio anarquismo tem sido, em geral, “muito tradicional e pouco criativa”, mantendo, como mostrou Margareth Rago, “os mesmos enquadramentos disciplinares hoje altamente disciplinados” (Rago, 2001: 27). Contudo, diferente de certa historiografia, a história-efetiva dos libertários se assemelha à dos cínicos em um aspecto fundamental: ambas se constituem mais por *ação direta* do que propriamente conteúdo doutrinário. Anarquistas e cínicos, do passado e do presente, tomam a vida como a própria matéria do texto, para sobressair demolições-invenções em cada acontecimento da existência contra a história factual e a dialética, tão apreciadas pela História.

Com “4’33” John Cage escandalizou a História da música ao evidenciar que o silêncio está repleto de ruídos e sons livres. O escândalo que foi e ainda é a vida de inúmeros anarquistas, mulheres e homens, escancara que breves textos, anotações, fragmentos, assim como atitudes, gestos, ações diretas, também são uma maneira de escrever. Estas escritas que são diferentes, distintas, longe de serem descuidadas, reiteram precisamente a vitalidade de outros cuidados, uma arte outra.

Referências

- CAGE, John (2009). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- CAGE, John (1986). *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat e revisão de Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec.
- CAGE, John. *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*. New York: Siglio, 2015.
- CAMPOS, Augusto (1984). *Paul Valery: A serpente e o pensar*. São Paulo, Brasiliense.
- FERRER, Christian (2012). Os antípodas. O futuro das publicações anarquistas de outrora. *verve*, São Paulo, Nu-Sol, vol.21, pp. 13-21.

FOUCAULT, Michel (2011). *A coragem da verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes.

GROS, Frédéric (2004). “A parrhesia em Foucault”. In: *Foucault: a coragem de verdade*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola.

LEUENROTH, Edgar (2007). *Roteiro da Libertação Social*. Rio de Janeiro: Editora Mundo Livre, 1963. Rio de Janeiro: Achiamé.

PASSETTI, Edson (2004). Vivendo e revirando-se: heterotopias libertárias na sociedade de controle. *verve*. São Paulo, Nu-Sol, vol. 4, pp 32-55.

PASSETTI, Edson; AUGUSTO, Acácio (2008). *Anarquismos e educação*. Belo Horizonte: Autêntica.

PROUDHON, Pierre-Joseph. *Proudhon*. Organização de Paulo-Edgar A. Resende e Edson Passetti. São Paul, Ática, 1986.

PROUDHON, Pierre-Joseph. *A propriedade é um roubo e outros escritos anarquistas*. Seleção de Daniel Guérin. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 2011.

RAGO, Margareth (2001). *Entre a história e a liberdade*. São Paulo: Unesp.

RESENDE, Paulo-Edgar A.; PASSETTI, Edson (1986). *Proudhon*. Organização de Paulo-Edgar A. Resende e Edson Passetti. São Paulo: Ática, 1986.

KOSTELANETZ, Richard (1989). *John Cage on Pedagogy: An Ur-Conversation. Social Anarchism*. Baltimore: Vacant Lots Press, vol. 14, 1989, s/p.

KOSTELANETZ, Richard (1993). *The Anarchist art of John Cage*. Disponível em <http://sterneck.net/john-cage/kostelanetz/index.php>

KOSTELANETZ, Richard. (2003) *Conversing with Cage*. New York: Routledge.

WILDE, Oscar (1996). *A alma do homem sob o socialismo*. Porto Alegre: L&PM.

VIEIRA, Priscila (2013). *A coragem da verdade e a ética do intelectual em Michel Foucault*. Tese de doutorado (História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Unicamp, Campinas, 2013.

VILA-MATAS, Enrique (2018). *Mac e seu Contratempo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

RECEBIDO EM: 15/06/2019
APROVADO EM: 18/06/2019