**John Cage e a Pós-modernidade: reflexões sobre a música experimental e seu momento histórico**

Fernando Gonzalez[[1]](#footnote-1)

**Resumo**

O objetivo deste artigo é analisar elementos na obra musical do compositor norte-americano John Cage, com destaque especial para a peça 4’33”, compreendendo-a como uma manifestação artística fortemente ligada com a chamada pós-modernidade. Partimos das reflexões sobre a pós-modernidade oferecidas por Frederic Jameson, David Harvey e Terry Eagleton, buscando compreender a complexidade e alguns de seus elementos característicos, que fazem dela objeto de debate entre autores que a entendem como parte da modernidade e outros que a enxergam como um outro momento histórico. Buscamos, em seguida, pontuar brevemente os marcos histórico, político e cultural da consolidação da chamada música experimental, na metade do século XX, e o papel de destaque de Cage neste processo. Finalmente, procuramos refletir sobre a relação entre essa manifestação musical e seu momento histórico, tencionando suas características e particularidades no contexto da música como fenômeno comunicacional.

**Palavras-chave**

John Cage; música experimental; silêncio; pós-modernidade; comunicação

**Introdução**

O campo da música sempre foi lugar de polêmicas e debates. Seja pelo seu papel na consolidação de modos de estar e práticas performáticas, seja pelos embates de diferentes direcionamentos estéticos agenciados pelos regimes de gosto, o dissenso sempre esteve presente (muitas vezes chegando fisicamente às vias de fato), tanto entre os artistas e produtores quanto entre parcelas diferentes do público. As duas primeiras décadas do século XX viram se formar e eclodir diversos desses eventos em palcos europeus, todos em reação a quebras estilísticas muito mais violentas e chocantes do que os períodos de transição estética que haviam até então marcado a história da música ocidental: enquanto compositores como Gustav Mahler e Richard Wagner esticavam ao máximo os resquícios do estilo romântico, seus colegas Igor Stravinsky e Arnold Schoenberg experimentavam com ritmos, assinaturas de compasso e tonalidades, sendo muitas vezes recebidos com descrédito e espanto – como no ensaio para a estreia da Noite Transfigurada, Op. 4, quando Schoenberg, diz a história, teria ouvido dos membros do sexteto que interpretaria a obra que um acorde indicado na pauta não poderia ser tocado porque simplesmente “não existia”.

A proposta estética observada nas obras destes compositores, evidentemente, não surgiu do nada; todos os movimentos artísticos e suas variações e subdivisões se movimentam de acordo com o fluxo histórico, respondendo a demandas, reagindo a provocações e se reconfigurando conforme o relacionamento entre os membros do campo e a sociedade em geral – talvez venha daí a dificuldade em nomear ou classificar um momento artístico-estético no presente, sem a distância temporal necessária para se tentar olhar a fatia do processo como um todo.

Os níveis de dissonância na música cresciam constantemente desde os últimos anos do século XIX, quando Liszt compôs sua Bagatela sem Tonalidade e Satie concebeu os acordes rosa-cruzes de seis notas de *Les fils des étoiles.* [*Richard]* Strauss, é claro, entregou-se à dissonância em *Salomé.* Max Reger, compositor versado na ciência contrapontística de Bach, provocou escândalos semelhantes aos de Schoenberg em 1904, com uma música que se aproximava do atonal (Ross, 2007, p.72).

Estava em curso um processo de questionamento daquilo que se entendia por música – assim como, em muitos casos, uma reação de parcelas do público deixando claro que o que estava sendo interpretado no palco não se entendia como música. As reações exacerbadas registradas nas estreias de algumas dessas grandes obras, como a Sagração da Primavera, de Stravinsky, o Primeiro Quarteto de Cordas, de Schoenberg, e a canção Além dos Limites do Universo, de Alban Berg, indicam o que se poderia esperar como reposta a uma quebra estética violenta, muitas vezes sem precedentes, com a qual muitos não estavam preparados ou dispostos a lidar (ROSS, 2007; TARUSKIN, 2010a). Cerca de 40 anos mais tarde, uma renovação nas posturas em relação à música do passado, intensificada pela ressaca de duas guerras mundiais e cercada de alto viés ideológico, levaria a novos questionamentos e ao surgimento do que viria a ser considerado um novo gênero musical, a música experimental.

**Modernidade e Pós-modernidade**

O processo de quebras e descontinuidades do começo do século não se reduziu à esfera musical; mudanças profundas ocorridas nos campos das artes e ciências (muitas vezes iniciadas no século XIX, mas atingindo seu auge na primeira metade do século XX) conduziram as sociedades pós-industriais à passagem da modernidade para a chamada pós-modernidade. Fruto de um somatório de transformações estruturais, essa mudança nos modos de operação e estruturação emerge do turbilhão de um momento sociocultural marcado pelo peso de alterações sucessivas que, diversas vezes, parecem se consolidar e atropelar o tecido social antes que houvesse tempo de lidar com as anteriores (EAGLETON, 1996; JAMESON, 2007; ANDERSON, 2009; HARVEY, 2017; LYOTARD, 2018).

A consolidação e constante evolução dos chamados meios de comunicação de massa potencializaram e influenciaram uma miríade de modificações sociais, que se deram em paralelo e atravessadas pela crescente cultura midiática dos grandes centros urbanos. Somado às mutações paulatinas do sistema econômico, em especial as observadas a partir das décadas de 70 e 80, esse conjunto de práticas adaptadas a novos contextos desbancou em um momento dotado de especificidades e idiossincrasias, o que levou alguns autores a chamar essa nova temporalidade de período pós-moderno.

Embora o termo “pós-modernismo” tenha sido usado por alguns escritores dos anos 50 e 60, não se pode dizer que o conceito de pós-modernismo tenha se cristalizado antes da metade dos anos 70, quando afirmações sobre a existência desse fenômeno social e cultural tão heterogêneo começaram a ganhar força no interior e entre algumas disciplinas acadêmicas e áreas culturais, na filosofia, na arquitetura, nos estudo sobre o cinema e em assuntos literários (Connor, 2012, p.13).

Reconhecer essas evidências de descontinuidade não significa dizer, no entanto, que o período configura algum tipo de ruptura radical, que por sua vez acarrete algum tipo de mudança de paradigma. Passados mais de quarenta anos desde a publicação de um dos principais e mais importantes textos que tentam compreender o pós-modernismo, A Condição Pós-Moderna, de Jean-François Lyotard, temos a oportunidade única de olhar para trás dotados da visão retrospectiva e efetivamente analisar aquilo que se conceituava e afirmava sobre o período conforme ele se desenrolava.

Uma das principais características observadas no período, e talvez seu fato gerador por excelência – na visão do autor – é chamada crise das metanarrativas,

narrativas que subordinam, organizam e explicam outras narrativas; assim, qualquer outra narrativa local, seja de uma descoberta científica ou do crescimento e educação de uma pessoa, recebe sentido através da maneira como eco e confirma as grandes narrativas da emancipação da humanidade ou do alcance do puto Espírito autoconsciente (Connor, 2012, p.31).

Agora, os grandes discursos consolidados pela modernidade, que buscavam levar à compreensão da própria realidade e à legitimação da sociedade para si mesma, perdiam importância e protagonismo, não sendo mais ferramentas efetivas e unanimemente aceitas na busca da compreensão da realidade (ANDERSON, 2009; CONNOR, 2012; LYOTARD, 2018).

Na esteira do questionamento das antigas metanarrativas consolidadas, perdem credibilidade e passam a ser questionadas importantes e tradicionais instituições, pilares consideravelmente unânimes do modo de vida ocidental, em grande parte por transformações na forma de relacionamento entre pessoas e instituições e mudanças na forma de organização e dinâmica sociais. Dessa forma, a Igreja, por exemplo, antes vista nas suas mais variadas manifestações e denominações como um tipo de bastião em torno do qual se estruturava uma grande e importante parte da vida em sociedade, passa a ser sujeito – e muitas vezes até mesmo objeto – de profundas transformações que vão desde afetar e influenciar a forma como suas rotinas se desenrolam até tornar-se alvo de desconfiança de antigos fiéis.

No campo econômico, por sua vez, esse processo parece se desempenhar de forma mais multifacetada, gerando uma prole diversa e muitas vezes configurada em torno de relações até então pouco ou mesmo não exploradas no contexto dos mercados. Carreiras em companhias consideradas tradicionais – ainda que muitas vezes com data de validade em torno dos 50 anos de idade – convivem atualmente com os modelos flexíveis, sem carga horária de trabalho definida, muitas vezes em localidades variáveis e com a responsabilidade pelo resultado no colo do funcionário final. Chamado por muitos de uberização (neologismo criado com base na empresa de transporte por aplicativo Uber), esse processo retira entraves e amarras da relação tradicional, mas por outro lado oferece instabilidade atrelada à liberdade que anuncia – além de muitas vezes ser necessário a manutenção de jornadas de 10 a 14 horas diárias para um resultado satisfatório (JAMESON, 2007; HARVEY, 2017).

Seria, no entanto, esse somatório de transformações considerável o bastante para sustentar o entendimento de uma mudança de momento histórico, ou corresponderia esse contexto a nada mais do que um tipo de modernidade, ainda que tardia? Esse é o cerne do questionamento de autores que não abraçam a ideia, defendida por Lyotard, Anderson e Jameson, de um momento pós-moderno na história, como o alemão Jürgen Habermas.

Na perspectiva habermasiana, a pós-modernidade não parte realmente do fim da modernidade, mas antes de uma *renúncia* ao moderno, uma renúncia aos ideias de liberdade e emancipação característicos do Iluminismo. A pós-modernidade, com efeito, pelo viés de Habermas, está muito mais para um discurso de *antimodernidade,* do que para um discurso que representa, de fato, um época para *além da modernidade* [grifos do autor] (Costa, 2016, p.5).

Enquanto Habermas defende o projeto da modernidade, alegando que a verdadeira necessidade consiste em sua reformulação para os novos tempos, autores como Lemos (2013) vão além, sustentando sua crítica à pós-modernidade na ideia que a sociedade nem mesmo chegou a cumprir as promessas do período anterior, de tal forma que nem mesmo poderíamos nos considerar modernos, quanto mais pós-modernos.

A crítica mais interessante à ideia de pós-modernidade no âmbito deste trabalho talvez seja a trabalhada pelo sociólogo Sérgio Rouanet. Enquanto reconhece a miríade de transformações que vêm se desenvolvendo na sociedade e nos modos de produção e consumo ao longo das últimas décadas, Rouanet (2009) questiona se isso de fato constituiria uma ruptura com a modernidade – entendida por ele como um corte radical entre os dois períodos históricos – e entende algumas das características associadas à pós-modernidade como elementos tipicamente modernos. No entanto, uma das mais graves inquietações de Rouanet, em alguns momentos, parece ser com a abrangência, imprecisão e dissenso percebidos quanto ao conceito, ressaltando sua percepção, por alguns estudiosos, nas esferas da arquitetura e literatura, enquanto outros o percebem como algo difundido por toda a cultura, e apontando a noção, por um lado, de que a pós-modernidade seria um fenômeno ligado à segunda metade do século XX, enquanto por outro lado alguns fariam uma ligação com toda a história da humanidade. (ROUANET, 2009; COSTA, 2016).

Registra-se, contudo, em importante setor de nossa cultura, uma notável mudança nas formações de sensibilidade, das práticas e de discurso que torna um conjunto pós-moderno de posições, experiências, e propostas distinguível do que marcava um período precedente (Huyssen, 1991, p.20).

A postura que consideramos mais producente neste trabalho vem de uma tentativa de conciliar ambas as correntes teóricas principais quando falamos de modernidade ou pós-modernidade, a partir do entendimento de que, como sociedade, talvez estejamos parcialmente calcados nos dois momentos ao mesmo tempo (JAMESON, 2007; CONNOR, 2012). A sociedade, mesmo considerando aqui um recorte que foca a parcela ocidental pós-industrial, não é um corpo homogêneo. Avanços, retrocessos e diferentes dinâmicas de poder deslocam ideologias, práticas e direcionamentos que antes poderiam estar configurados de maneiras diferentes. Dessa forma, não nos parece realista esperar que a sociedade como um todo faça esta transição – no caso, da modernidade para a pós-modernidade – concomitantemente. Setores que, em suas relações negociadas, escolhem abraçar valores e práticas relacionados com as inegáveis transformações sociais registradas desde a segunda metade do século XX podem estar posicionadas em um ponto do espectro social diferente daquele onde se encontram grupos que preferem se segurar a valores tradicionais, a ideias associadas com a modernidade, e não adotar, na medida do possível, práticas associadas com o contemporâneo.

Entendendo o pós-modernismo como uma lógica cultural pela qual muitas das esferas sociais passam a operar, observa-se algumas características que se apresentam de forma relativamente coerente atravessando as diferentes manifestações pós-modernas. Se era possível observar uma certa coerência, ainda que não necessariamente unidade, na produção artística até então, essa agora fragmenta-se, dilui-se e espalha-se por diversas correntes, ideias e pulsões estéticas, que de tão dispersas muitas vezes não duram mais do que poucos momentos, atravessando produções diversas, como

(...) o momento, na música, de John Cage, mas também a síntese dos estilos clássico e “popular” que se vê em compositores como Phil Glass e Terry Riley e, também, o *punk rock* e a *new wave* (os Beatles e os Stones funcionando como o momento do alto modernismo nessa tradição mais recente e de evolução mais rápida) (Jameson, 2007, p.27).

**Música pós-moderna**

As principais transformações na estética musical no entorno da pós-modernidade viriam aparecer nos arredores da Segunda Guerra Mundial, como subproduto de uma declarada utilização político-ideológica da música de concerto. Aproveitando a massiva popularização do rádio (em 1939 o número de aparelhos vendidos chegava a 9 milhões na Grã-Bretanha e 27 milhões nos Estados Unidos), que permitia atingir um número até então inédito de pessoas quase que instantaneamente, os dois lados do conflito utilizam uma seleção musical específica para reforçar ou suprimir ideias e valores (STREET, 2003; HOBSBAWM, 2017). No caso do principal país do Eixo,

Desde o início, a música clássica era altissonante na formação da vida nazista. As manifestações do partido eram tão precisamente coreografadas com peças de Beethoven, Bruckner e Wagner que a música parecia ter sido composta para respaldar aquela pompa; era com truques como esse que Hitler gerava sua autoridade (Ross, 2009, p. 336).

Já do lado dos aliados, as principais estratégias desta guerra cultural seriam colocadas em prática depois de as últimas bombas terem sido detonadas. Parte da metodologia da ocupação norte-americana de Berlim incluía um processo de reposicionamento cultural, batizado nada sutilmente de Reorientação: seu objetivo principal era, no caso da música, oferecer uma nova proposta estética que substituísse aquilo que havia se tornado até então sinônimo da cultura alemã. “Antes mesmo do fim da guerra, compositores norte-americanos ajudaram a planejar a disseminação da cultura norte-americana na Europa pós-guerra[[2]](#footnote-2)” (Beal, 2006, p. 10).

Uma das principais e mais conhecidas atividades do processo de Reorientação foi a promoção dos chamados Cursos Internacionais de Verão para Nova Música, uma série de atividades voltadas para compositores de música contemporânea que incluía “cursos de composição e de instrumento, workshops, masterclasses, seminários, palestras públicas e performances ao longo de várias semanas[[3]](#footnote-3)” (Beal, 2006, p. 38). Realizados em Darmstadt, os cursos eram capitaneados pelo crítico musical e assessor cultural Wolfgang Steinecke e pelo primeiro prefeito do período pós-guerra, Ludwig Metzger, e custeados generosamente pela Administração do Governo Militar dos Estados Unidos. Essa pequena cidade alemã, que tivera quase 80% de sua estrutura destruída em 1944, receberia agora, cinco anos depois, alguns dos que nomes que entrariam para a história da música contemporânea e experimental, incluindo Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Hans Werner Henze, Pierre Schaeffer e Pierre Boulez (BEAL, 2006; ROSS, 2009; IDDON, 2015).

Enquanto alguns dos principais expoentes da música do século XX se reuniam na Alemanha para apresentar suas obras e travar debates sobre as mais diversas facetas da música, outro nome começava a fazer barulho do outro lado do Atlântico: John Cage. O compositor norte-americano, que viria a frequentar os eventos de Darmstadt alguns anos mais tarde, experimentaria em 1952 uma comoção comparável à causada pela estreia da Sagração da Primavera, com a estreia, na cidade novaiorquina de Woodstock, de sua obra 4’33” (ROSS, 2009; TARUSKIN, 2010b).

Na apresentação de estreia, o pianista e colega profissional de Cage, David Tudor, entraria no palco, se sentaria ao piano e fecharia a tampa do teclado, que permaneceria assim pelos próximos quatro minutos e trinta e três segundos – na verdade, a tampa seria aberta e fechada novamente duas vezes ao longo da peça, para indicar o fim do primeiro e do segundo “movimentos”. Desnecessário ressaltarmos as reações e polêmicas suscitados pela peça (que com certeza não receberia recepção muito diferente se, por exemplo, programada para uma temporada de orquestra brasileira, dado o desconhecimento do público em geral da obra de John Cage); parece-nos mais interessante a tentativa de traçar paralelos com alguns dos elementos que podem ser observados na obra em si, assim como na proposta estética a qual ela subscreve, e as características reconhecidas como pertencentes à pós-modernidade.

Fica evidente, em uma primeira análise, o caráter questionador da peça, não no sentido político usualmente relacionado ao termo, mas na direção de questionar a essência da música em si. O que faz de algo música? Poderíamos aplicar aqui a tradicional definição de Blacking (2000) que propõe a compreensão de música como sons humanamente organizados? Isso não entraria em conflito com outras organizações do som para uso humano, como o Código Morse, por exemplo? A execução da peça traz à tona os sons habitualmente considerados “acessórios” que povoariam os fundos da sala de concerto – assim como os que provavelmente silenciariam durante a execução de uma peça sonora, como, por exemplo, os questionamentos de membros da plateia, eventuais sussurros, conversas, risadas ou manifestações intempestivas. Se esses sons são parte do ambiente aural de uma sala de concertos, não poderiam ser considerados parte da música? Cage, com 4’33”, nos instiga a refletir sobre estas e outras perguntas, oferecendo como reposta nada mais do que o silêncio de um pianista imóvel. O compositor, dessa forma, coloca os conceitos de música, silêncio, som, barulho e ruído em quiasma, plantando as sementes de questionamentos futuros que estimulariam debates até então não resolvidos.

Outra questão colocada em suspenso é a da separação pelas muralhas erigidas entre as ideias de música clássica e música popular, em um movimento típico da pós-modernidade que resulta no

apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno, de Leavis ao *New Criticism* americano até Adorno e a Escola de Frankfurt (Jameson, 2007, p.28)

Não se pretende com isso sugerir alguma aproximação de 4’33” com os processos da chamada Indústria Cultural; muito pelo contrário, a peça parece aproximar-se muito mais da proposta estética – e, por que não, filosófica? – observada nas peças do que viria a ser chamado de música experimental, que guarda uma grande distância das lógicas identificadas como características do conceito homônimo proposto pelos autores da Escola de Frankfurt. No entanto, como classificar 4’33”, se trabalharmos no paradigma separatista instituído em meados do século XIX que organiza a produção musical em duas esferas distintas – formalizadas com objetivos sociais específicos (GONZALEZ, 2018)? A peça de Cage parece de fato transcender barreiras e se colocar em um não-lugar, quanto às possibilidades de classificação formal.

Toda a obra de Cage pode também ser entendida como um manifesto a favor de uma escuta musical mais democrática e inclusiva, liberada dos filtros do hábito, do gosto pessoal e de ideias preconcebidas a respeito de som, ruído, silêncio e música. Na sua concepção: “tudo o que fazemos é música”; portanto é preciso desenvolver no ouvinte uma nova postura de escuta, a qual o compositor-poeta designa com a alegre expressão *happy new ear*, trocadilho intraduzível (do inglês *year/ear*)vertido por Augusto de Campos como “feliz anouvido novo” (CASTRO, 2014, p.60).

Questionamos também, em decorrência direta da análise traçada, as possibilidades da peça integrar as instituídas lógicas de mercado da indústria fonográfica e, mais amplamente, das indústrias culturais (escolhemos entender que, na contemporaneidade, a figura da indústria cultural não só se fortaleceu como se multiplicou, capitaneada pela imensa diversidade de formas de consumo de seus produtos que, eles também, ganham contornos diversos com base na distância que estão de seus mecanismos tradicionais). Como fazer de 4’33” um produto, no sentido tradicional? Se a música gravada é parte tão importante da indústria fonográfica – considerando que uma das principais publicações do segmento da música clássica é exatamente uma revista que, além de reportagens, notícias e entrevistas, traz um guia com os principais lançamentos, analisados por especialistas – que lugar pode ser ocupado nessa lógica por uma peça baseada nos ruídos e no silêncio?

**Considerações finais**

A música, em sua dimensão social, se mostra como muito mais do que um bem simbólico. Atuando como uma intersecção de regimes de gosto, dinâmicas relacionais e modos de ser e estar, ela atua como agenciadora de discursos, estilos, costumes, práticas performáticas, entre outras diversas dimensões da vida em sociedade. Como tal, ela será sempre mais poderosa enquanto estiver conectada com o seu tempo presente e com o tempo de quem a consome.

Madonna, no meio da década de 1980, cantava defendendo o direito da mulher de exercer a soberania sobre seu próprio corpo e não se curvar perante um patriarcado dominante na sociedade; uma década mais tarde, George Michael chorava as vítimas da epidemia de AIDS que ainda assolava, em sua maioria, homens homossexuais. A música pop aprendeu muito bem a lição de se conectar com seu público e atuar como um poderosíssimo ente social, seja como plataforma para causas importantes, seja como elemento delineador de identidades, entre outros tantos usos aos quais se presta.

A produção da música clássica, por um bom tempo e por motivos diversos que não cabe a esse trabalho explorar, foi mantida fora dessa lógica, explorando repertório que, apesar de consagrado e de importância inegável para a história da música ocidental, corre o risco de ser relegado cada vez mais para grupos de interesses específicos se não for constantemente ressignificado.

Este artigo buscou compreender e evidenciar uma relação de contemporaneidade observada entre a obra do compositor norte-americano John Cage e o tempo no qual ela foi produzida, ressaltando aspectos que não só a conectam com o seu momento presente, mas também que motivam e potencializam reflexões atuais e futuras. Esse talvez seja o caminho para manter uma produção simbólica relevante, além da apreciação estética, de forma que ela possa realizar a sua potência muitas vezes transformadora no tecido social.

**Referências**

ANDERSON, Perry. **As Origens da Pós-Modernidade***,* Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009

BEAL, Amy C. **New Music, New Allies:**American Experimental Music in West Germany From the Zero Hour to Reunification, Los Angeles: University of California Press, 2006

BLACKING, Jon. **How Musical is Man?**, Londres, Reino Unido: University of Washington Press, 2000

CASTRO, Gisela. **Música Serve para Pensar:** Comunicação em rede, consumo e escuta musical, São Paulo, 2014

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna:**Introdução às teorias do contemporâneo, São Paulo: Edições Loyola, 2012

COSTA, Everton Garcia. Pós-modernidade ou antimodernidade? Um reflexão em torno do debate moderno/pós-moderno. **Sinais***,* Vitória, n. 19, p.125-144, jan./jul.. 2016

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo***,* Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1996

GONZALEZ, Fernando. A busca por lucro simbólico e diferenciação na cisão entre música clássica e música popular. **Anais do Comunicon 2018**. São Paulo. Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2018

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna***,* São Paulo: Edições Loyola, 2017

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio***.* Tese (Doutorado em teoria literária) – Curso de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. 2008

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

HUYSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno, In: HOLANDA, Heloísa Buarque. **Pós-Modernismo e Política***,* Rio de Janeiro: Rocco, 1991

IDDON, Martin. **New Music at Darmstadt***:* Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez, Cambridge: Cambridge University Press, 2013

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo:**a lógica cultural do capitalismo tardio, São Paulo: Editora Ática, 2007

LEMOS, André. **A comunicação das coisas**: teoria ator-rede e cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna***,* Rio de Janeiro: José Olympio, 2018

MENEZES, Flô. **Música Maximalista***:* Ensaios sobre a música radical e especulativa, São Paulo: Editora UNESP, 2009

NYMAN, Michael. **Experimental Music:**Cage and Beyond, Nova York: Cambridge University Press, 1999

PEREIRA, Carlos Arthur Avezum. O silêncio na obra de John Cage:uma poética musical em processo. **Anais do III SIMPOM – Simpósio Brasileiro de pós-graduandos em música***,* Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo***,* São Paulo: Companhia das Letras, 2009

ROSS, Alex. **O resto é ruído:** escutando o século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

STREET, John. Fight the power: the politics of music and the music of politics. **Government and Opposition***,* Cambridge, Reino Unido, v. 38, n. 1, p.113-130, 2014

TARUSKIN, Richard. **Music in the early Twentieth Century**. New York: Oxford University Press, 2010a

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **Music in the Late Twentieth Century**. New York: Oxford University Press, 2010b

1. Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing, ESPM-SP, ffernando.gonzalez@gmail.com [↑](#footnote-ref-1)
2. “Even before the end of the war, American composers had helped plan for the dissemination of American culture in postwar Europe,” no idioma original. [↑](#footnote-ref-2)
3. “(…) composition and instrumental courses, workshops, master classes, seminars, public lectures, and performances over a period of several weeks,” no idioma original. [↑](#footnote-ref-3)