**Disputas de capital e dinâmicas de gênero musical no contexto da música experimental**

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

**Resumo**

Questões peculiares sobre nomenclatura e definição, assim como questionamentos que circulam em torno destas, não são novidade no reino da música de concerto. O objetivo deste trabalho é refletir sobre disputas e dinâmicas de capital envolvidas na nomenclatura e classificação da música, no contexto da produção e consumo da música experimental. Buscamos, também, fomentar a reflexão sobre o que se entende por gênero musical nesse contexto, assim como propor uma análise da música experimental, compreendida aqui como objeto estético anti-hegemônico, enquanto gênero musical. Partimos, para isso, de reflexões sobre a terminologia utilizada no contexto da música de concerto, para classificação de alguns de seus principais períodos históricos e dinâmicas interpretativas. Buscamos, em seguida, pensar sobre questões relativas à noção de gênero musical, ao lado de Janotti Jr e Sá (2019), traçando relações com as ideias de Gottschalk (2016) em sua classificação de categorização da música experimental como manifestação estética. Empreendemos, por fim, uma proposta de análise da música experimental a partir da metodologia oferecida por Janotti Jr. (2003), com o objetivo de refletir sobre as possibilidades de classificá-la como gênero musical.

**Palavras-chave**

Comunicação, Consumo, Gênero musical, Capital simbólico, Música experimental

**Introdução**

Questões peculiares sobre nomenclatura e definição, assim como as incertezas e questionamentos que circulam em torno delas, não são novidade no reino da música de concerto. Grande parte destes questionamentos é intensamente justificado e encontra respaldo entre diferentes grupos de ouvintes e parte considerável da terminologia utilizada parece ter sido escolhida por aproximação, por melhor exprimir aquilo que o falante quer dizer abrindo o menor espaço possível para confusões ou desentendimentos.

A própria terminologia “música de concerto” em si pode ser vista como problemática. Considerando que “concerto” é uma das principais formas exploradas nessa produção (assim como sinfonias, trios, quartetos, quintetos peças corais, para instrumento solo e orquestras de câmara), deveria essa nomenclatura ser destinada primariamente para as peças com um solista que ganha destaque frente a uma orquestra? Ou poderíamos utilizar música de concerto, como escolhemos neste trabalho, para fazer referência à produção de um grupo canônico de compositores dos séculos XVII-XX?

Esta expressão talvez traga em si problemas discursivos, considerando a relação estabelecida entre um gênero musical específico e a ideia de um concerto, que diferiria de um show por conta de uma suposta elevação e atmosfera de adoração e devoção – interessante ainda pensar que essa dicotomia é algo consagrado no nosso idioma, enquanto no inglês e no francês, por exemplo, ela simplesmente não existe; um parisiense pode tanto ir a um *concert de rock* como de *musique classique.*

O objetivo deste trabalho é refletir sobre algumas das disputas e dinâmicas de capital envolvidas na nomenclatura e classificação da música, no contexto da produção e consumo da música experimental. Buscamos, também, fomentar a reflexão sobre o que se entende por gênero musical nesse contexto, assim como propor uma análise da música experimental, compreendida aqui como objeto estético anti-hegemônico, enquanto gênero musical.

**Dilemas discursivos e embates de capital**

A nomenclatura mais comumente utilizada para fazer referência ao gênero musical em questão talvez seja a mais problemática. Optar pela expressão “música erudita” é trazer atrás de si toda uma miríade de pré-julgamentos e associações de valor muitas vezes cristalizadas pelo tempo. Determinar algo específico como erudito, afinal, traz como condição implícita a ideia de que tudo o que está fora desse grupo não seria erudito e, consequentemente, menos elaborado, sério ou mesmo de menor valor.

Escolher, por outro lado, sua variante soft “música clássica” também não significa estar livre de cadafalsos etimológicos e armadilhas semânticas. O termo, até onde se sabe, surgiu somente por volta do século XIX, em uma tentativa de consagrar o período que começava com Johann Sebastian Bach e terminava com Ludwig van Beethoven, ou seja, o intervalo entre os séculos XVII e XIX. Entende-se, além disso, que a expressão também foi utilizada, ainda no século XIX, como uma estratégia para definir diferentes públicos e circuitos de consumo musical; surgia, então, a dicotomia música clássica X música popular. Associar-se a esses dois grandes gêneros musicais rendia diferentes categorias de distinção a distintos grupos, conforme esses surgiam e se estabeleciam no tecido social (GONZALEZ, 2019).

O passar das décadas veria o significado do termo se expandir até abarcar a produção que chega até meados da primeira metade do século XX, levantando mais uma peculiaridade: a utilização de diferentes nomenclaturas para diferentes períodos da produção musical. Enquanto é muito comum se referir a todo o gênero como música clássica, entende-se que o que se denomina como classicismo abarca, na música, o período de meados do século XVI a meados do século XVIII, sendo precedido pelo período barroco e seguido pelo romantismo. Dessa forma, ao mesmo tempo em que é possível considerar a ópera Alcina, de Georg Friedrich Haendel, que teve sua estreia em 1735, como música clássica, também é possível se referir a ela como uma peça de música barroca.

Quando chegamos ao século XX, as coisas ficam um pouco mais complexas. O contexto do fim do romantismo, como movimento artístico na música, compreende também o esgotamento do sistema tonal, que no momento era muito mais interessante de ser superado por trazer toda uma miríade muito mais ampla de implicações e conceitos que permeavam a atividade composicional. Os últimos suspiros do romantismo, assim, se dão em um cenário de quebras diversas e violentas que apontaram para diversos cenários e propostas estéticas distintas. Uma das mais conhecidas delas talvez seja a Sagração da Primavera, de Igor Stravinsky, cuja polêmica estreia já entrou para os anais das anedotas musicais mais conhecidas (ao lado da suposta sovinice de Beethoven e do carisma com o sexo oposto de Franz Liszt). Não é possível, no entanto, apesar dos artifícios utilizados por Stravinsky ao longo da peça, afirmar que ela se trata de música atonal. Compreende-se, logo, que ela faz parte de um momento de expansão daquilo seria aceitável sob a regras do sistema tonal, no mesmo estilo das escalas de tons inteiros de Claude Debussy, por exemplo. O compositor francês, aliás, é o autor da peça que, na opinião de Griffiths (2011), pode ser considerada como um ponto de partida da música moderna, o *Prélude à l’Aprés-Midi d’um Faune*, que data do período entre 1892 e 1894.

Uma das principais características da música moderna, na acepção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII. Neste sentido, o *Prélude* de Debussy incontestavelmente anuncia a era moderna. Suavemente, ele se liberta das raízes da tonalidade diatônica (maior-menor), o que não significa que seja atonal, mas apenas que as velhas relações harmônicas já não têm caráter imperativo (p.7).

Da mesma forma, mesmo considerando seu afastamento do sistema tonal, não possível dizer que a Sagração da Primavera é uma peça do romantismo. A composição acaba sendo colocada, ao lado de tantas outras peças que apresentam propostas que, apesar de diferirem do romantismo, não chegam a quebrar completamente com o tonalismo, na denominação “música moderna”, ou “música do século XX” – uma expressão que entra para o conjunto de nomenclaturas problemáticas ao lado da sua sucessora cronológica, a “música contemporânea”.

Considerando a ligação da música contemporânea com o tempo presente, sua definição é algo que, na prática, ainda possui fronteiras relativamente difusas. A falta de uma categorização formal pode ser observada em diversas esferas, desde o que se encontra em programas de concerto que se apresentam como dedicados à música contemporânea, quanto em álbuns e lista de reprodução disponíveis para o consumo dos ouvintes em plataformas de streaming. Enquanto, nos anos 1980, o Concerto para Violoncelo No. 1 em Mi bemol maior, Op.107, de Dmitri Shostakovich pudesse ser considerado música contemporânea, em 2020 a peça, composta no fim da década de 1950, claramente passou para a categoria de música do século XX. A ideia de música contemporânea, portanto, apresentaria uma ligação com a relação estabelecida entre o contexto de seu consumo e o momento de sua produção. A maioria esmagadora das peças escritas por compositores ainda vivos, por exemplo, é costumeiramente classificada embaixo desse guarda-chuva, tanto pelas instituições promotoras dos concertos que trazem estas peças quanto por catálogos de gravadoras - muitas vezes rádios e serviços de streaming trazem esta alcunha para categorizar esse tipo de produção.

Assim como a classificação das peças de acordo com o período em que foram compostas, a ideia de se referir a essa música como contemporânea parece trazer como condição obrigatória o desprezo de outros gêneros e propostas estéticas – que, por questões cronológicas, também poderiam ser classificadas como peças de música contemporânea, se considerarmos que a ideia de contemporaneidade se refere ao período no qual vivemos atualmente.

**A noção de gênero musical**

Gêneros e classificações musicais parecem operar, como grande parte das dinâmicas de atribuição de identidade, pela definição de fronteiras mais ou menos explícitas delimitando aquilo que pode ou deve fazer parte de um grupo. Considerando sua complexidade,

(...) antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiências estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo que permitem a construção de assinaturas específicas que se tornam as maras distintivas do artista (Janotti Jr; Sá, 2019, p.131).

Quando se classifica algo como rock, dessa forma, entende-se que o conjunto de manifestações alinhadas com algumas regras estéticas e comportamentais específicas de produção e fruição musical deve ser considerado como pertencente a este gênero. “Os gêneros musicais são porosos, um mesmo artista pode fazer parte de gêneros diferentes, e os perfis de internautas também são construídos e reconstruídos de forma dinâmica” (Cortez; Alzamora, 2015, p.208). No entanto, em geral inexistem nesse contexto outras obras ou artistas que, apesar de apresentarem aderência com estas regras, são desconsiderados por estarem associados como um outro tipo de circuito musical – mesmo se considerarmos as polêmicas quanto às quase infindáveis subdivisões do rock, todas estas de alguma forma permanecem embaixo do grande guarda-chuva que é o gênero.

Quando uma orquestra prepara séries de concertos de música contemporânea (ou, como é muitas vezes utilizado, música nova) utilizando como elemento agregador peças escritas por compositores vivos, é peculiar observar a exclusão, pelas instâncias artístico-burocráticas que definem tanto a programação das temporadas quanto os regentes e solistas convidados para os concertos ao longo do ano, de diversos artistas e peças que poderiam teoricamente entrar nessa classificação. Talvez seja mais interessante ainda observar que alguns musicistas, mesmo que não tradicionalmente identificados com esse universo da música de concerto, conseguem furar essa bolha. É o caso, por exemplo, da islandesa Björk, que aparece como parte de um concerto da série de música contemporânea da Orquestra Filarmônica de Nova York, ao lado de nomes como Unsuk Chin, Jennifer Higdon, Nico Muhly e Esa-Pekka Salonen.

As relações complexas em torno das noções de gênero musical sempre se deram de forma dinâmica, resultando em implicações que vão muito além de questões propriamente musicológicas, como apontam Janotti Jr e Sá (2019):

A discussão é importante para nossa reflexão, dentre outros motivos, por apontar os aspectos extramusicais presentes na categorização por gênero musical e, ao mesmo tempo, pelo caráter tensivo desta noção. Ou seja, longe de serem definitivas ou imanentes ao universo musical, a discussão demonstra que a noção de gênero musical supõe conflitos, negociações e rearranjos sucessivos (p.130).

Reconhece-se, evidentemente, o caráter comercial da noção de gênero musical, que possibilitou em última instância a organização dos álbuns em categorias específicas nas prateleiras das lojas de discos para facilitar sua comercialização. Compreende-se, da mesma forma, as limitações associadas a este aspecto de sua aplicação, seja pela categorização forçada que delimita e resume relações muito mais complexas em torno de artistas que transcendem classificações estanques, seja pela reunião de manifestações que não possuem coesão interna para justificar seu agrupamento, dando origem a fenômenos esquizofrênicos como a etiqueta world music (que de fato só faz sentido de um ponto de vista comercial-eurocêntrico-colonialista).

**Uma proposta de classificação**

Reconhecendo e enfatizando a dimensão do caráter extramusical das noções de gênero na música, Janotti Jr (2003) oferece uma metodologia de estudo desses com base em três eixos analíticos, a saber:

regras econômicas que envolvem práticas de consumo e endereçamento dos produtos musicais, regras semióticas que abarcam os processos de produção de sentidos, intertextualidades e paratextualidades, e regras técnicas e formais tais como as técnicas de execução e habilidades específicas, a valorização de certos instrumentos musicais, o ritmo, a harmonia, a melodia e as relações entre palavras e sonoridades (Janotti Jr e Sá, 2019, p.130).

Seria possível empreender em uma análise da música experimental a partir deste direcionamento, na tentativa de compreender esta manifestação estética como gênero musical? Partindo em ordem inversa e começando pela terceira regra oferecida por Janotti Jr. (2003), podemos encontrar algumas pistas das possíveis regras técnicas e formais do que se entende como experimental nos eixos discutidos por Gottschalk (2016) e discutidos em trabalhos anteriores (GONZALEZ, 2020).

Apesar de não acreditarmos ser possível - pelo menos não neste momento na história - definir propriamente um estilo nos moldes como se pode pensar o estilo do classicismo ou do romantismo, existem algumas características estéticas da música experimental, no que tange sua execução e sonoridade, que podem ser ressaltadas como fortemente presentes em diversas das peças. Uma das mais evidentes é a total liberdade do formalismo tonal, estando elas independentes das regras que regulam relações entre alturas e tonalidades, não existindo nenhum tipo de progressão esperada. Isso, por sua vez, resulta constantemente em uma imprevisibilidade das peças, já que, não havendo regras que indiquem o provável percurso harmônico, qualquer caminho pode ser definido pelo compositor – ou até mesmo pelo intérprete.

A experimentação tímbrica é outro elemento constante. Instrumentos tradicionais são explorados das mais variadas e criativas formas por seu potencial sônico, o que muitas vezes envolve a utilização de outras de suas partes que não aquelas originalmente destinadas primariamente para a produção do som (como a utilização do corpo do piano como instrumento de percussão) e o emprego de acessórios não previstos inicialmente na prática destes (como a inserção, entre as cordas do piano, de objetos que possam resultar em timbres completamente distintos quando atingidas pelos martelos). Reafirmando a dissolução de fronteiras entre o que se entendia como som, música e ruído, o procedimento de utilizar como instrumentos musicais objetos que nunca se destinaram a esse propósito também se apresenta como um mecanismo comum. Um dos exemplos mais conhecidos talvez seja o Poema Sinfônico para 100 metrônomos, composto pelo compositor húngaro György Ligeti no começo da década de 1960, que converte o aparelho originalmente destinado para marcar o ritmo durante a prática musical em um instrumento de caráter percussivo. *Imaginary Landscape No. 4*, criada em 1951 por John Cage, se destina a 24 musicistas e 12 aparelhos de rádio, e, mais recentemente, o britânico Dan Jones compôs a *Music for Seven Ice Cream Vans*, que combina e sobrepõe as melodias utilizadas pelos caminhões de sorvete para anunciar sua chegada - algo muito popular principalmente na cultura norte-americana. Os aplausos, por fim, que sempre fizeram parte de algum momento da performance musical (e são, inclusive, objeto de polêmica no reino da música clássica quando executados antes do final do último movimento de uma peça), foram utilizados pelo alemão Steve Reich como matéria para uma peça de percussão, que parte da mesma célula rítmica e vai apresentando ligeiras variações ao longo de pouco menos de quatro minutos.

O potencial melódico das palavras também é algo explorado por alguns compositores. Notadamente, Steve Reich, em uma fase com fortes influências do minimalismo, apresentava peças que consistiam na repetição de certas palavras, muitas vezes do mesmo termo, que a partir de um certo ponto de saturação começavam a soar diferente para os ouvintes (da mesma forma que após um grande número de repetições, por exemplo, da palavra “árvore”, podemos começar a ouvir o termo “vorear”). De forma similar, o norte-americano David Lang frequentemente emprega a voz humana em suas peças, muitas vezes desacompanhada de qualquer outro instrumento, e a utiliza explorando diferentes técnicas de canto que não necessariamente se apresentam como o mais difundido. Nesta proposta, talvez uma das manifestações mais comuns seja o chamado *Sprechgesang* e o *Sprechstimme*, ou canto-falado e vocal-falado, muito associados com compositores da Segunda Escola de Viena e com seu membro mais famoso, Arnold Schoenberg – diz-se, inclusive, que Schoenberg teria empregado esta técnica em seu ciclo de canções *Pierrot Lunaire* para atender ao desejo de cantar em sua estreia da atriz Albertine Zehem, que encomendara a peça e seria desprovida de grandes habilidades vocais.

Quanto ao segundo eixo, que versa sobre “regras semióticas que abarcam os processos de produção de sentidos, intertextualidades e paratextualidades” (Janotti Jr e Sá, 2019, p.130), podemos mais uma vez, em uma primeira análise, retornar aos arcos de Gottschalk (2016) para recordar principalmente os elementos de não-subjetividade e indeterminação; estes apontam para uma não-intencionalidade no processo de criação de sentidos, a partir do momento em que a peça não segue um roteiro específico e se afasta propositalmente da subjetividade do compositor, não sendo mais, como fora até o romantismo, um reflexo de sua personalidade ou intencionalidade.

Uma segunda camada de sentido, no entanto, pode ser apreendida a partir da proposta estética da música experimental. Esta inclui precisamente os mecanismos anti-hegemônicos e não-massivos empregados na sua composição e execução, como parte de uma definição de sua própria identidade como vanguardista, contestadora, imprevisível e, talvez, independente dos ditames do mercado – independência esta que se apresenta como questionável em diversos níveis; seria possível, na contemporaneidade, ser de fato completamente independente do mercado e dos mecanismos da indústria cultural e ainda atingir uma parcela considerável do público que permita a manutenção da atividade musical como principal atividade profissional? Podemos depreender destas evidências uma proposta política desta postura, adiantando o que se pretende discutir com mais detalhes no próximo subcapítulo deste trabalho. Existiriam implicações simbólicas resultantes de uma postura desafiadora, seja do ponto de vista político, seja do ponto de vista estético? Haveria, na constituição estética de algumas peças experimentais, a noção de que oferecer um produto que utiliza linguagens pouco identificadas com os mecanismos da indústria cultural pode atuar como um mecanismo de outorga de capital simbólico? Buscamos apresentar este debate na próxima seção deste capítulo, para discutir algumas das possíveis ligações entre política e estética assim como o surgimento, através da estética do experimental, de uma nova forma de partilha do sensível.

O terceiro eixo de análise dos gêneros musicais envolve o que Janotti Jr e Sá (2019) descrevem como “regras econômicas que envolvem práticas de consumo e endereçamento dos produtos musicais” (p.130). Acredita-se que as questões envolvidas neste eixo demandam análise e reflexões mais detalhadas, que fugiriam do âmbito deste artigo e que se pretende explorar em trabalhos futuros. Podemos considerar, no entanto, que apesar de sua proposta estética muitas vezes apontar para a direção contrária, a música experimental em grande medida depende das regras mercadológicas já estabelecidas para sua produção e circulação. A constituição de circuitos de consumo, mesmo que estes se proponham a ser distintos do que é distribuído de forma massiva e produzido em série, ainda assim demanda o estabelecimento de dinâmicas de mercado que, por fazerem parte de um contexto maior (em uma sociedade fortemente ligada à indústria cultural), não conseguem se apresentar inteiramente livres ou isolados destes.

**Considerações finais**

Faz-se necessário, também, reconhecer que, em grande parte por conta da centralidade do consumo no processo de fruição musical, as divisões dos gêneros musicais de caráter inicialmente comercial acabaram se convertendo em elementos geradores de práticas, conceitos e significados. Observa-se, em diversas destas dinâmicas, fortes evidências da centralidade do conceito bourdieusiano de *habitus*. A partir do momento em que a categorização transcende seu aspecto mais notadamente comercial e passa a abarcar noções de costumes, estilos de vida, práticas de consumo e compartilhamento de vivências, equiparam-se certas características a certos grupos sociais – neste caso definidos pela proximidade dos gêneros musicais que consomem majoritariamente – e depreendem-se daí diversas expectativas e imagens pré-concebidas. Destacando a importância do consumo neste processo, Soares (2005) entende esta categorização como a localização do ouvinte em certos circuitos dados:

Estamos falando de estruturas de reconhecimento de determinados produtos que se articulam a sonoridade e imagéticas específicas em circulação. A noção de gênero musical imbricada ao princípio do consumo cultural pode ser percebida através da ocupação e da geografia de certas espacialidades do consumo (p.4).

Quando definimos uma pessoa como emo ou pagodeiro estamos falando sobre muito mais do que somente seu gênero musical preferido; estamos, na verdade, cristalizando uma imagem social complexa em torno de expectativas de práticas e estilos de vida associados com o fato de escutar tal tipo de música. Isso inclui a frequência a certos lugares, o consumo de certos produtos, a utilização de vestimentas e acessórios e até mesmo, em alguns casos, expectativas quanto à localização em certas classes sociais.

A divisão em classes operada pela ciência conduz à raiz comum das práticas classificáveis produzidas pelos agentes e dos julgamentos classificatórios emitidos por eles sobre as práticas dos outros ou suas próprias práticas: o *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida (Bourdieu, 2015, p.162).

Considerando a atuação do conceito de *habitus* como “princípio unificador e gerador de práticas” (Bourdieu, 2015, p.97), entende-se que ele atua diretamente na manutenção e reprodução das atitudes, inclinações e condicionamentos que contribuem com a definição destas classes. A determinação da região ocupada no campo social a partir destas redes de fatores ao invés de simples características objetivas permite, também, compreender as quase infinitas variações, maiores ou menores, nos perfis dos indivíduos (BOURDIEU, 2015).

A existência do conceito de *habitus* implica no reconhecimento de um sistema de valoração que classifica e organiza práticas e propriedades (sejam elas materiais, intelectuais, simbólicas, imateriais ou quaisquer outros tipos que podem ser analisados) que, de alguma forma, seriam importantes para cada grupo em questão. Considerando, por exemplo, o *habitus* compartilhado por aqueles que têm como principal ocupação a carreira acadêmica, podemos entender a manutenção de uma grande e diversa biblioteca como um elemento provedor de lucro simbólico e destaque no campo. Da mesma forma, de acordo com o *habitus* desenvolvido por musicistas de jazz, ganha muito valor a presença ao longo dos anos em shows importantes, acompanhada ou não de uma coleção de ingressos e eventuais programas de concertos. Esta vivência acumulada, aliás, com certeza representa para este grupo um elemento de muito mais destaque do que uma considerável biblioteca, que seria motivo de inveja para o grupo dos acadêmicos. Reconhece-se, desta forma, a coexistência de diferentes tipos de capital que circulam entre os diferentes grupos sociais; estes, convém lembrar, não são mutuamente excludentes: é inteiramente possível, por exemplo, o acúmulo de ambos por um trompetista que também exerce carreira de pesquisa e docência no meio universitário. No entanto, cada um assume o seu próprio valor a partir da circulação em seu meio específico.

**Referências**

ALZAMORA, G. C.; CORTEZ, N. M. P. Agenciamento semiósico e intersubjetividade: perfil do gosto e gênero musical nos ambientes de streaming de músicas online. **Revista Eco-Pós**. v. 18, p. 205-213, 2015

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Zouk, 2015

CAGE, John. **Silence**: Lectures and Writings by John Cage. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.

GONZALEZ, Fernando. A busca por lucro simbólico e diferenciação na cisão entre música clássica e música popular. **Temática**. João Pessoa. v. 15, n. 8, p. 1-15, ago. 2019

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **Silêncio no YouTube**: registros, performances e diásporas de 4’33” de John Cage. In: 16° ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA - Online - ISBN: 978-65-5872-048-5, 2020. Disponível em: <https://www.doity.com.br/anais/16musimid/trabalho/155991>. Acesso em: 27/08/2021 às 15:28

GOTTSCHALK, Jennie. **Experimental Music since** **1970**. Nova York: Bloomsbury Publishing, 2016.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. São Paulo: Zahar, 2011

JANOTTI JR, Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro. UFRJ. v.6, n.2, p.31-46, 2003

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galaxia** (São Paulo, online), n. 41, p. 128-139, mai-ago., 2019

LUCIER, Alvin. **Music 109**: notes on experimental music, Middletown: Wesleyan University Press, 2012

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

SOARES, Thiago. O videoclipe no horizonte de expectativas do gênero musical. **Ecompós**. Brasília, v. 4, p. 1-18, dez. 2005.

WOLFF, Christian. Christian Wolff, In: LUCIER, A. **Eight Lectures on Experimental Music**. Middletown: Wesleyan University Press, 2018

1. Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero e Doutorando em Comunicação e Práticas de Consumo na ESPM-SP. Integra os grupos de pesquisa CNPq Comunicação e Sociedade do Espetáculo e Juvenália: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero na comunicação e no consumo. Pesquisa comunicação, consumo, cultura, estética, música e teoria crítica. ffernando.gonzalez@gmail.com [↑](#footnote-ref-1)