



Silêncio no YouTube: registros, performances e diásporas de 4'33" de John Cage

Fernando Gonzalez¹

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar os registros de performances, interpretações e reapropriações de 4'33", obra do compositor norte-americano John Cage, disponíveis no YouTube. Partimos das reflexões sobre música experimental oferecidas por Jennie Gottschalk e Michael Nyman, detalhando com especial destaque a posição ocupada pela peça de Cage nesse contexto e seu significado para a proposta estética do experimental. Analisa-se, em seguida, os registros disponíveis na rede social digital, seus contextos de produção, suas aparentes propostas estéticas e os possíveis rastros evidenciados, com especial destaque para as performances localizadas fora do que poderíamos entender como o *mainstream* da música clássica contemporânea – ou seja, interpretações oferecidas por orquestras e grupos de câmara em salas de concerto e por pianistas profissionais em recitais tradicionais. Buscamos, também, uma compreensão mais profunda da peça, resgatando os contextos pessoais e profissionais que levaram ao seu surgimento e o que podemos apreender, a partir dela, da obra de John Cage como um todo. Propõe-se, finalmente, questionamentos sobre as possibilidades de mercantilização da obra, a partir de uma reflexão sobre as possíveis configurações da música experimental como mercadoria na sociedade de consumo.

Palavras-chave

Comunicação; Música experimental; Silêncio; John Cage

Introdução

O campo da música experimental é um reino no qual coexistem e se articulam iniciativas com diversas propostas estéticas, que muitas vezes se apresentam como desafios, do ponto de vista da experiência de consumo, até mesmo para os ouvintes iniciados. Algumas características, apesar da diversidade de sua produção, parecem ser comuns a diversas obras e autores, seja considerando alguns dos procedimentos empregados, seja considerando a maneira como esses elementos são articulados no fazer musical.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP. Contato: ffernando.gonzalez@gmail.com



Uma das obras mais emblemáticas, que mesmo mais de meio século depois de sua criação segue sendo objeto de controvérsias e se apresentando como um desafio para alguns ouvintes, é 4'33", do compositor norte-americano John Cage. Seu lugar como obra performática e sua proposta questionadora que lança luz sobre algumas questões muito caras a Cage se mantêm atuais, e alguns desses questionamentos – assim como outros suscitados a partir deles – seguem sem resposta.

O objetivo deste trabalho é analisar alguns dos registros de performances, interpretações e reapropriações de 4'33" disponíveis no YouTube. A partir de reflexões sobre música experimental de Gottschalk (2016) e Nyman (1999), buscamos compreender a posição ocupada pela peça de Cage nesse contexto e seu significado para a proposta estética do experimental. Analisando alguns dos vídeos observados, pretende-se evidenciar seus contextos de produção, suas aparentes propostas estéticas e o que eles podem sugerir sobre a maneira como a obra é encarada fora dos circuitos específicos de músicos contemporâneos e experimentais.

Música experimental e tentativas de definição

A música experimental não é uma manifestação estética fácil de ser definida. O experimentalismo sempre foi algo muito próxima da produção musical e muitas vezes foi o motor que impulsionou algumas das maiores quebras estéticas e temáticas que possibilitaram a evolução da linguagem musical ao longo da linha do tempo. Alguns autores e compositores, apesar disso, ensaiam tentativas de definição (na maioria das vezes assumidas como elas mesmas experimentais e nunca definitivas) que, de um ponto de vista metodológico, nos ajudam a organizar as ideias e ter uma clareza um pouco maior sobre o que estamos falando quando falamos sobre música experimental.

Analisando a produção de compositores dessa vertente a partir da década de 1970, Gottschalk (2016) identifica alguns pontos comuns que poderiam ser utilizados para compreender melhor essa proposta estética. Cinco arcos temáticos e procedimentais, de acordo com a autora, podem ser encontrados nessas peças e estariam ligados a sua proposta; são eles os conceitos de indeterminação, mudança, experiência, pesquisa e não-subjetividade. Um dos mais



emblemáticos talvez seja a ideia de indeterminação, “possivelmente o mais declarado e central aspecto da música experimental²” (Gottschalk, 2016, p.2).

A ideia de indeterminação ocupa um lugar de destaque na proposta estética do experimental, sendo explorada através de diversos procedimentos e atuando em grande medida como um dos principais conceitos que exigem dos ouvintes uma postura aberta e livre de expectativas quanto ao que se está prestes a consumir. Trabalha-se também, nesta orientação, com o acolhimento das diferentes maneiras que os diversos ouvintes podem receber a peça consumida, entendendo que o experimental não se efetiva da mesma maneira e no mesmo momento em todos os ouvintes (Wolff, 2018); abre-se espaço, dessa forma, para o papel que a subjetividade do ouvinte pode desempenhar nesse consumo, admitindo as influências dos valores, práticas, costumes e repertórios de cada um.

A noção de indeterminação se apresenta como basilar para a ideia de um procedimento de caráter experimental, se o entendemos como um processo cujo resultado é de alguma forma desconhecido, incerto ou imprevisível, e ela pode se manifestar de diferentes formas e em diversos momentos. Dentre as diversas abordagens empregadas pelos compositores para buscar um processo criativo verdadeiramente indeterminado e independente de expectativas e vieses destaca-se a utilização de técnicas como lançamento de dados, geradores de números aleatórios e até mesmo consultas ao *I Ching*, o Livro das Mutações (Nyman, 1999; Lucier, 2012; Gottschalk, 2016).

Apesar de a indeterminação se mostrar geradora de resultados interessantes quando aplicada como método, através de algum dos procedimentos já mencionados, parece haver um certo descompasso na ideia quanto à questão da liberdade de expectativas, que aparenta atuar somente até um ponto do caminho. Se, por um lado, compositores experimentais que utilizam a aleatoriedade se diferenciam dos métodos tradicionais, uma vez que não buscam colocar no papel um guia para a reprodução daquilo que ouvirem nas suas cabeças, por outro lado existem, a partir do momento em que as obras se encaminham para direções específicas, ideias quanto a, por exemplo, sua execução e interpretação. Young (2018), por exemplo, comenta a frustração de Cage quanto aos rumos tomados por uma orquestra que executaria uma de suas peças compostas com métodos aleatórios.

² “Indeterminacy is perhaps the most overt and central trait of experimental music,” no idioma original.



John Cage era uma pessoa nobre e enquanto ele tinha David [Tudor], ele tinha o intérprete mais nobre de todos os tempos. Ele poderia escrever peças aleatórias das mais diversas, entregá-las a David e ter uma performance do nível de uma obra-prima. No entanto, ele entregaria a peça para uma orquestra, e muitas vezes ele admitiu “Estou muito desmotivado com o que estão fazendo, sabia? Eles estão fazendo isso, estão fazendo aquilo...”³ (Young, 2018, p.65).

Grande parte da difusão dos procedimentos de composição que trazem a indeterminação como elemento central se deve à influência de Cage, tanto em seus contemporâneos quanto nos compositores das gerações seguintes.

Previsto nas ideias sobre indeterminação e independência de expectativas está o segundo arco associado à música experimental, a ideia de mudança. Gottschalk (2016) trata esse conceito, no entanto, não quanto às mudanças às quais as obras estariam sujeitas, mas em relação à subjetividade do público, imputando às peças experimentais a habilidade de operar possíveis alterações no aparato perceptivo de quem as consome.

Na música experimental, mudanças reais acontecem no reino dos pensamentos e experiências humanas. O experimentalista não está tentando mudar o mundo musical, mas mudar o modo de pensar de um ou mais ouvintes durante a – e possivelmente depois da – performance. (...) Há infinitas possibilidades de como essas mudanças de pensamento podem ocorrer, e uma delas seria uma mudança na percepção dos ouvintes⁴ (Gottschalk, 2016, p.2).

Indo ao encontro de ideias de Marx e Engels (2007), que versam sobre a capacidade de as formas de produção e reprodução material da vida influenciarem as consciências, tanto individuais quanto coletivas, os efeitos associados à mudança são projetados na subjetividade dos ouvintes, atuando como um veículo para que as possibilidades de mudanças em outras áreas da vida se tornem mais atraentes ou mesmo possíveis.

Para Wolff, uma peça experimental pode expandir a percepção de possibilidades dos ouvintes. Ela pode funcionar como uma analogia para sugerir que outras coisas – nossas vidas como são vividas e as políticas que as moldam – também poderiam ser diferentes⁵ (Gottschalk, 2016, p.3).

³ “John Cage was a noble person, and as long as he had David [Tudor], he had the noblest performer of all time. He could write extraordinarily aloof chance works, hand them to David, and have a performance that was a masterpiece. Then, he would give it to an orchestra, and many times he actually admitted, you know, ‘I’m very discouraged about what they are doing, you know. They’re doing this, they’re doing that.’” no idioma original.

⁴ “In experimental music, real change occurs in the realm of human thought and experience. The experimentalist is not trying to change the musical world, but to change the thinking of one or more listeners during – and possibly after – the performance. (...) There are limitless possibilities for how that rethinking can occur, one of which is a shift in the listener’s perception,” no idioma original.

⁵ “For Wolff, an experimental work can expand the listener’s perception of possibilities. It can function as an analogy to suggest that other things, too – our lives as they are lived and the politics that shape them – could be different,” no idioma original.



A diminuição do protagonismo da subjetividade do compositor é outro elemento destacado entre as características associadas à produção experimental, chamado por Gottschalk (2016) de não-subjetividade. Apesar de a composição ainda ser identificada como um processo pessoal e autoral, a ideia de subjetividade, no tocante às especificidades da individualidade daquele que produz a peça, deixa de influenciar ativamente no processo, abrindo espaço para outros tipos de experiência de escuta.

Um dos pontos que inicialmente parecem dos mais contraditórios é: para que o ouvinte tenha uma experiência rica, subjetiva e diferenciada, o compositor de música experimental constantemente sente a necessidade de remover sua própria subjetividade – gostos, associações, julgamentos, emoções – o máximo possível do processo de composição da obra⁶ (Gottschalk, 2016, p.3).

Noções quanto a arte e seu processo de criação herdadas da modernidade – e mais especificamente do romantismo musical – tratam constantemente a obra como um reflexo de seu criador, que despeja nela sua individualidade e faz dela uma expressão de sua própria personalidade.

Considerando o papel desempenhado pelas noções de indeterminação e ausência de expectativas, assim como a postura aberta a mudanças, associadas à estética experimental, faz sentido entender que, ao contrário dessas noções tradicionais, o trabalho de composição se afaste da subjetividade de seu produtor. Reconhecendo o papel do paradigma estético do modernismo romântico na produção musical do século XX, Dunn (2008) entende a coexistência de outras propostas, que oferecem outras possibilidades obedecendo a outros procedimentos. “Uma das mais importantes é uma tradição experimental que bifurcou para longe da crença predominante na Europa do século XIX de que a música deve expressar ‘individualidade’ e ‘emoção’”⁷.

Dessa forma, sob menor influência das idiosincrasias do compositor – a liberdade total de sua subjetividade é algo que merece análise e consideração mais detalhadas, o que fugiria do objetivo deste trabalho – a peça pode se abrir para desempenhar outros papéis e integrar outras experiências no seu consumo.

⁶ “One of the points that initially seems most contradictory is that in order for a listener to have a rich, subjective, differentiated experience, a composer of experimental music often feels a necessity to remove her own subjectivity – tastes, associations, discernment, emotions – as much as possible from the process of making the work,” no idioma original.

⁷ “One of the most important of these is an experimental tradition that bifurcated away from the predominantly European 19th-century belief that music must express ‘self’ and ‘emotion’,” no idioma original.



Quando a música experimental é apresentada de maneira efetiva, ela fala sobre nossas interações com o mundo. Isso vai do cerne – aquilo que já conhecemos – para as margens – aquilo que não conhecemos – e de volta para o centro, para que essas novas realidades sejam apresentadas em paralelo a, ou algumas até substituindo, nossa percepção prévia das nossas próprias vidas. Este trabalho não sugere “outros” mundos, mas, ao contrário, fortalece nossas relações com esse mundo⁸ (Gottschalk, 2016, p.4).

A abertura para o inesperado, imprevisto e novo, que mais do que simplesmente notado deve ser experimentado, é tratado como um processo de expansão da percepção e das possibilidades do mundo à nossa volta. Essa noção de experiência é destacada como um dos conceitos mobilizados e trabalhados na proposta experimental, paralelamente à ideia do processo de composição da peça musical como um processo de pesquisa, no qual se experimenta e analisa metodologicamente as possibilidades e resultados da proposta estética.

As possibilidades abertas pelos processos de produção e pelas experiências de consumo, fazem com que muitos compositores utilizem da sua atividade como um laboratório para explorar questões estéticas, fazendo da pesquisa um dos procedimentos correntes do trabalho. “Um compositor de uma peça experimental constantemente desenha um processo ou uma interação através da qual uma questão particular pode ser, se não respondida, pelo menos analisada mais diretamente⁹” (Gottschalk, 2016, p.3).

Apesar dos movimentos realizados na direção de buscar uma definição – encontrados principalmente nos escritos de Nyman (1999) e Gottschalk (2016), mas também presentes em Cage (2013) e de forma mais pulverizada em Lucier (2012) – a música experimental parece ainda ser algo que se define pela prática, se sustentando em um arcabouço de referências historicamente reconhecidas e consagradas.

Diversas das características associadas à estética experimental, assim são consideradas por serem observadas em peças identificadas como representantes dessa proposta. Se isso, por um lado, pode acabar por acarretar em um efeito de endogenia no campo, atribuindo a seus membros a capacidade de ditar aquilo que pode ou não ser parte dele, por outro acaba por dotar

⁸ “When experimental music is effectively made and presented, it speaks to our interaction with the world. It goes from the center – what we already know – to the margin – what we don’t know – and back again, so the new realities are present along with, or sometimes even in place of, our previous perceptions of our own lives. This work does not suggest “other” worlds, but instead strengthens relations with this world,” no idioma original.

⁹ “A composer of experimental work will often design a process or an interaction through which a particular question can be, if not answered, at least more directly considered,” no idioma original



esse mesmo campo de um caráter mais aberto, uma vez que ele não se define por propriedades objetivas e enumeráveis.

Grande parte dessas características pode ser rastreada até uma obra emblemática, considerada informalmente como a peça que inaugura o gênero, 4'33", do norte-americano John Cage.

Na apresentação de estreia da peça, 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 (Gonzalez, 2019, p.7).

Interpretações, reinterpretações e apropriações de 4'33"

As pesquisas por 4'33" no Youtube oferecem algumas categorias de resultados relevantes que podemos classificar em três grandes grupos. O primeiro é composto pelas interpretações da peça por orquestras, grupos de música de câmara e solistas em recitais de instrumento solo de aparência profissional ou semi-profissional. Integram este grupo a apresentação da orquestra japonesa K2Orch, com regência de Yusuke Ichihara, o recital do pianista William Marx, no teatro McCallum da cidade californiana de Palm Desert, o recital do pianista Kyle Shaw no *Krannert Center for the Performing Arts*, na Universidade de Illinois, e o concerto da *RC Chamber Orchestra*, com regência de Randall Speer, no Randolph College, no estado norte-americano de Virginia. Também faz parte do grupo o registro de uma interpretação oferecida por David Tudor, gravada no fim do século passado, ao fim da qual ele comenta brevemente o clima da primeira apresentação, na década de 1950 na cidade novaiorquina de Woodstock.

O segundo grupo reúne vídeos explicativos, registros de aulas ou palestras, que versam sobre a natureza da obra, buscam explicar suas nuances e complexidades ou se engajam nos debates suscitados por ela, como a questão do silêncio e do ruído na música. Reunimos nesse grupo a palestra do professor Julian Dodd no TEDx da Universidade de Manchester, um programa do canal de televisão chinês *China Television News*, no qual o escritor Hao Guangcai fala sobre a peça e seu compositor, um vídeo discutindo a essência de uma performance artística e um vídeo da pianista e doutora em musicologia Raquel Aller que pretende explicar e divulgar a obra. Merece destaque como item desta categoria um vídeo no qual o próprio Cage fala sobre expressividade na música, no silêncio e nos ruídos da vida cotidiana.



O terceiro grupo, aquele mais interessante para o tipo de análise que este artigo se propõe a fazer, reúne as reinterpretações, apropriações e paródias envolvendo a chamada peça silenciosa. Os vídeos desta categoria merecem, por conta do protagonismo que sua proposta recebe neste trabalho, mais espaço para uma descrição mais completa de cada um. Destacamos, da lista de resultados, os seguintes itens:

1. John Cage – 4’33” (como tocar – aula de cavaquinho)¹⁰: compartilhada há cinco anos e com mais de 19 mil visualizações, a videoaula do canal TV Cifras se apresenta inicialmente com caráter pedagógico. Seguindo a linha dos outros vídeos do canal, a proposta do vídeo é introduzida pelo professor do instrumento, que discorre brevemente sobre a peça e seu compositor e até mesmo explica o arranjo a partir do qual preparou a versão para cavaquinho solo. O instrutor, então, passa a demonstrar a peça e, em seguida, anuncia que irá ensinar sua interpretação. A publicação mantém o tom jocoso, em parte por em nenhum momento se assumir como paródia, em parte por incluir na peça um caráter performático advindo de diferentes posturas que deveriam ser assumidas ao longo dos diferentes movimentos de 4’33”. A particularidade da peça, até então no reino do não-dito, é finalmente verbalizada, e em seguida tecem-se breves comentários sobre a importância do silêncio no contexto da música, principalmente no formato de pausas ao longo da execução. Ao final da aula, verbaliza-se também um detalhe que adiciona outra camada de significado ao vídeo, que se trata, a verdade, de uma brincadeira de primeiro de abril.

2. NOLA The Cat Performs John Cage’s 4’33”¹¹: o vídeo mais assistido da lista, com 160 mil visualizações desde 2016, foi compartilhado pelo perfil do programa de televisão *The Late Show with Stephen Colbert*. Ao longo de toda a duração da peça (Nola aparentemente escolheu interpretar 4’33” sem pausas entre os movimentos) uma gata permanece sentada em um tapete minúsculo, em frente a um microfone, sem proferir som algum. Passados os quatro minutos e trinta e três segundos, uma cena genérica de aplausos de uma plateia encerra a publicação.

3. John Cage’s 4’33” FIRST EVER 100% FC¹²: com pouco mais de 9 mil visualizações nos últimos três anos, o vídeo é uma paródia de um conteúdo típico de gameplay – categoria muito popular de vídeos compartilhados habitualmente por jovens enquanto jogam jogos específicos de videogame – o jogo, neste caso, um dos diversos simuladores lúdicos de guitarra muito

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=nGJP7QKHS4s&>

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=YpZekJDrbvc>

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=3KyIjW8O2aY>



populares na primeira década dos anos 2000. A sessão começa normalmente, indicando que será demonstrado algo interessante para aqueles que acompanham o vídeo. Começa, em seguida, a fase equivalente a 4'33", durante a qual nenhuma nota é demandada e o jovem mexe no telefone celular, bebe refrigerante à base de cola (em uma homenagem talvez acidental a Gilberto Mendes) e até mesmo abandona seu lugar por alguns segundos.

4. John Cage's 4'33" Performed on a Refrigerator (with uninvited guest: Nimbu)¹³: um refrigerador é o instrumento escolhido na interpretação registrada neste vídeo com pouco mais de 18 mil visualizações nos últimos sete anos. As portas do refrigerador e do freezer, em gestos similares aos utilizados na versão da obra para piano solo, são fechadas e abertas para marcar o início e o fim dos três movimentos – participa do vídeo também o gato Nimbu, que aproveita as portas abertas para explorar os compartimentos do eletrodoméstico e roubar uma embalagem de comida de um dos andares da geladeira.

O grupo de vídeos destacados como representativos desta categoria traduz o tom dado para o conteúdo que se pretende, de alguma forma, realizar algum tipo de apropriação humorística ou paródia da interpretação da obra de Cage. O foco é habitualmente voltado para o que é considerado inusitado na peça, a ideia de que uma composição musical poderia ser formada inteiramente por intervalos silenciosos. Evidencia-se o elemento de um tipo de estética DIY, apontando para um caráter mais informal e amador dessas representações, que não buscam em nenhum momento passar por algum tipo de interpretação profissional ou semiprofissional. Nisso, essas peças destoam dos vídeos tradicionalmente voltados para a interpretação, ainda que amadora, de peças musicais, que no geral buscam emular (no caso da música clássica) a estética do recital romântico, seja na disposição dos elementos, no posicionamento da câmera para sugerir o ponto de vista da plateia ou na postura do intérprete.

Seguindo uma das propostas de Cage, acolhe-se nestas interpretações, aparentemente, o inesperado, não havendo nenhum tipo de interrupção das interferências externas não programadas, sejam elas provindas de um animal de estimação, sejam elas de dispositivos eletrônicos.

Evidencia-se, no geral, um povoamento do imaginário pelo elemento inusitado da obra de Cage, indicado não só pela variedade do conteúdo produzido e compartilhado, mas também pelo número de visualizações dos vídeos – especialmente considerando que, quem já tem

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=Gjj9VBcLQJ8>



conhecimento do caráter da peça, ao clicar em um vídeo possui noções consideravelmente bem definidas do que vai encontrar pela frente. Estariam os debates suscitados pelo compositor presentes quanto efetiva-se o consumo deste tipo de conteúdo? Acredita-se que um estudo de recepção focado em aspectos estéticos e comunicacionais poderia render frutos interessantes e complexificar o lugar ocupado pela peça na contemporaneidade.

Cage, com 4'33", coloca em quiasma os conceitos de música, silêncio, som, barulho e ruído, plantando as sementes de questionamentos futuros que estimulariam debates até então não resolvidos. O compositor também questiona, ao mesmo tempo, a natureza dos sons aceitáveis como parte de uma peça musical, assim como a existência do silêncio como ausência de quaisquer sons – talvez seja mais interessante pensar no silêncio como a ausência de sons intencionais ou motivados.

A peça questiona também noções de gravação musical, em uma época na qual o ímpeto de registrar, compartilhar e publicar parece sempre urgente e disseminado. Estaria na performance a dimensão mais importante de 4'33", ou existiria propósito na gravação de uma peça silenciosa? Em uma iniciativa controversa, a gravadora auto descrita como independente *Mute*, lançou em 2019 um box comemorativo em homenagem à peça, com covers de 58 artistas que reinterpretem a peça original. O box inclui cinco discos de vinil com as 58 faixas de 4 minutos e 33 segundos de silêncio, cada uma gravada por um dos artistas participantes, um livreto de 36 páginas com imagens e textos informativos, capas individuais para cada LP, um certificado de autenticidade (numerado e assinado) e cinco “velas com o aroma do silêncio”. O produto, com as gravações de artistas associados à gravadora (o que em si já funciona como uma estratégia para movimentar o consumo desses artistas), pode ser adquirido no site da própria empresa pelo valor de £220, ou aproximadamente R\$1.500 na cotação atual.

Considerando a importância do momento da performance – em seus mais variados elementos, como a presença de outros ouvintes, a inatividade do artista, o ambiente sonoro que se constitui por conta de uma plateia desconfortável - para a efetivação da proposta da peça, o produto parece encontrar viabilidade para a sua circulação e consumo primariamente por conta de um desejo de propriedade.



Considerações Finais

Realizar uma pesquisa exploratória sobre 4'33" significa uma imersão em um reino de especificidades estéticas e de experiência de consumo que muitas vezes caminham na contramão do percurso que realiza a sociedade ocidental contemporânea, intensamente espetacularizada e midiaticizada.

Diversos são os propósitos por trás da peça, desde aqueles que motivaram sua criação até aqueles que a ela foram associados ao longo do tempo. Um deles, sem dúvida, é experimentar a imobilidade e inatividade daqueles quem demos nossa total atenção e protagonismo no momento da apresentação.

Assistir e analisar diversos registros, por mais que difiram em caráter e tragam objetivos secundários por trás de seu compartilhamento, torna-se assim um exercício de solidão e introspecção, algo a que muitos de nós têm sido forçados nesses tempos de isolamento e distanciamento social por conta da pandemia da Covid-19.

O potencial estético de bens simbólicos que operam pela ordem do questionamento e, muitas vezes, até mesmo do desconforto segue sendo objeto de análise em outros trabalhos. Dentre estes, 4'33" ocupa uma posição privilegiada. Através do desassossego suscitado pelos períodos expandidos de silêncio nas mais diversas situações pode-se refletir sobre elementos da nossa subjetividade, assim como sobre algumas das idiossincrasias que adquirimos como sociedade. Atividade indispensável em tempos tão densos, complexos e por vezes até mesmo sombrios, mas que trazem dentro de si o potencial para a mudança e superação de antigas fraturas que se mostram cada vez mais evidentes e insustentáveis na atualidade.

Referências

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

DUNN, D. Acoustic Ecology and the Experimental Music Tradition. *NewMusicBox*, Nova York, 9 de jan. de 2008. Disponível em: < <https://nmbx.newmusicusa.org/acoustic-ecology-and-the-experimental-music-tradition/>>. Acesso em: 3 de mar. de 2020

GONZALEZ, F. John Cage e a Pós-modernidade: reflexões sobre a música experimental e seu momento histórico. IN: 15º Encontro Internacional de Música e Mídia, 2019, São Paulo. Anais do 15º Encontro Internacional de Música e Mídia, São Paulo, 2019

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

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



16• ENCONTRO INTERNACIONAL
DE MÚSICA E MÍDIA

MÚSICA DECENA
MÚSICA EMCENA



MARX, K. ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007

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

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

YOUNG, L. Lamonte Young. In: LUCIER, A. *Eight Lectures on Experimental Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2018