

## Entre a vanguarda e o experimentalismo: o surgimento da Música Teatro

**Fernando de Oliveira Magre<sup>1</sup>**  
USP/PPGMUS - MESTRADO  
SIMPOM: *Musicologia*  
fernandomagre@usp.br

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo avaliar que fatores contribuíram para o aparecimento da Música Teatro, um gênero híbrido que relaciona elementos sonoros e visuais a partir de técnicas composicionais musicais, gerando obras cênicas muitas vezes inusitadas e cômicas. Embora o ideal de relacionar de forma igualitária os elementos cênicos e musicais persiga a arte ocidental desde, pelo menos, o conceito de Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner, passando ainda por compositores como Stravinsky e Schoenberg, foi apenas a partir dos anos 60 que essa concepção foi formalizada e se tornou um gênero de fato. De acordo com nossas pesquisas, colocamos a hipótese de que a Música Teatro surgiu a partir do embate entre o *Happening* dos experimentalistas norte-americanos (sobretudo a obra e o pensamento de John Cage) e o Serialismo europeu. A partir de levantamentos bibliográficos, percebemos que a passagem de Cage em 1958 pelos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* em Darmstadt foi fundamental para a reconfiguração do pensamento musical ocidental. Vários compositores salientam que essa passagem de Cage, David Tudor e o grupo Fluxus pela Europa foi crucial para desestabilizar a estética serialista dominante. Dentre eles, Mauricio Kagel e Gilberto Mendes, dois dos principais criadores do gênero Música Teatro, descrevem longamente como foram atingidos pelo pensamento *cageano* e como isso se refletiu em suas obras naquele momento e posteriormente. A partir dessas declarações levantamos a possibilidade de o gênero ter surgido não do desenvolvimento ou saturação da Ópera, como comumente é apontado, mas sim do choque entre a Vanguarda e o Experimentalismo. Tal contato proporcionou um campo fértil para o desenvolvimento de novas linguagens musicais, dentre as quais, a Música Teatro.

**Palavras-chave:** Música teatro; *Happening*; John Cage; Experimentalismo; Vanguarda.

### Between Vanguard and Experimentalism: the Emergence of Music Theater

**Abstract:** The current paper aims at analyzing which factors contributed to the arising of Music Theater, a hybrid genre that links visual and sonorous elements from musical composition techniques, producing non-representative scenic works often unusual and comic. Although the ideal of correlating equally the scenic and musical elements pursues western art since the concept of Wagner's Total Work of Art (*Gesamtkunstwerk*), still going through composers like Stravinsky and Schoenberg, it was only in the 1960's that this concept was

---

<sup>1</sup> Este artigo é resultado parcial da pesquisa de Mestrado em andamento intitulada *A Música Teatro de Gilberto Mendes: Em busca de uma linguagem composicional*, sob orientação da prof. Dra. Silvia Maria Pires Cabrera Berg. A pesquisa possui apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

formalized and became a genre indeed. According to our researches, we are stating the hypothesis that the Music Theater emerged from the clash between the *Happening* of American experimentalists (especially John Cage's work and thought) and the European Serialism. From literature surveys, we realized that the passage of Cage in the *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (1958) at Darmstadt was essential to the reconfiguration of western musical thought. Several composers emphasize that the passage of Cage, David Tudor and the Fluxus group in Europe was crucial to destabilize the dominant serialist aesthetics. Among them, Mauricio Kagel and Gilberto Mendes, two of the main creators of the Music Theater genre, describe at length how they were affected by Cagean thinking and how it reverberated in their works at that time and later. From these declarations we raised the possibility of the genre has not emerged from the Opera development or saturation, as it is often pointed out, but the clash between the Vanguard and Experimentalism. Such contact provided a fertile ground for the development of new musical languages, among which, the Music Theater.

**Keywords:** Music Theater; Happening; John Cage; Experimentalism; Vanguard.

## 1. Introdução

O século XX é marcado por correntes artísticas que ora se sucedem rapidamente, ora ocorrem de maneira paralela. No âmbito musical, firmaram-se dois polos a partir dos anos 50, sendo um deles a vanguarda europeia em pleno desenvolvimento da linguagem serial, centrada em nomes com Boulez e Stockhausen e o outro, o experimentalismo norte-americano representado, sobretudo, por John Cage.

Nesse período da história, observa-se uma crescente negação da ideia de arte como representação do mundo.

O novo conceito proposto pela vanguarda rejeita a ideia da arte como representação. Enquanto produtora de uma realidade específica, a arte renuncia a traduzir em figuras realidades alheias ao seu próprio universo. O real já se encontra implicitamente contido na obra de arte vanguardista, na qualidade de opção sobre o uso dos materiais que a história oferece, e que podem ser valores, mitos, instrumentos técnicos, etc., sempre tomados como possibilidades da forma e não como referentes de alusões simbólicas. (BÜRGER, 2008, p. 8.)

Na música, uma das ressonâncias desse novo pensamento foi o gradual desinteresse por formas representacionais como a Ópera, que, embora tenha permanecido nas salas de concerto, passou a ser considerada por alguns compositores como uma forma ultrapassada. No entanto, ainda durante a primeira metade do século XX, houve diversas tentativas de aproximar a música de outras linguagens artísticas, especialmente das artes cênicas, mas a partir de concepções distintas do processo de criação operístico. São exemplos

disso a ideia de *Obra de Arte Total* de Wagner e obras como *Die Glückliche Hand* de Schoenberg e *A história do soldado* de Stravinsky.

Todas essas tentativas foram importantes para a ampliação das relações entre a música e outras artes. No entanto, é a partir do trabalho dos compositores experimentalistas, centrados na figura de Cage, que esse tipo de obra híbrida começará a ser ampliada.

Esses compositores desenvolvem uma linguagem que se opõe ao controle da música dodecafônica e serial, e passam a utilizar elementos como o acaso e a indeterminação como técnicas composicionais. Na concepção de Cage, “uma ação experimental é aquela cujo resultado é imprevisível” (CAGE, 1973, p. 39, tradução nossa)<sup>2</sup>. Nyman corrobora a afirmação do compositor:

Compositores experimentais, em geral não estão preocupados com a prescrição de um *objeto-tempo* em que materiais, estruturas e relacionamentos são calculados e arranjados antecipadamente, mas estão mais excitados pela perspectiva de delinear uma situação em que sons podem ocorrer, um processo gerador de uma ação (sonora ou outra), um campo delineado por determinadas regras composicionais. (NYMAN, 1999, p. 4, tradução nossa).<sup>3</sup>

Em 1952, foi realizada no *Black Mountain College* uma espécie de performance denominada *untitled event*. A ação foi concebida por John Cage e consistia em uma série de atividades artísticas (David Tudor tocando piano, Merce Cunningham dançando, leitura de textos por Cage, Charles Orson e Mary J. Richards, exposição de pinturas por Robert Rauschenberg) acontecendo simultaneamente no mesmo ambiente, sem necessariamente haver ligações entre elas. Trata-se do primeiro *happening*, uma forma artística multissensorial que rapidamente ganhou adeptos nos Estados Unidos.

## 2. O Happening

Dentro das expressões artísticas inseridas no termo “experimentalismo”, nos interessa especificamente o *Happening*, por se tratar de uma forma artística intermediária. O *Happening* combina expressões artísticas diferentes em eventos de estruturas flexíveis, normalmente concebidos e organizados de maneira aleatória. “De uma ação controlada e proposta pelo artista, direcionada à participação do público, o *happening* se tornaria uma ação junto ao espectador e, em sua forma mais radical, sem diferenciação entre artista e espectador (RIBEIRO, 2010, p. 124-

<sup>2</sup> An experimental action is one the outcome of which is unforeseen (CAGE, 1973, p. 39).

<sup>3</sup> Experimental composers are by and large not concerned with prescribing a defined *time-object* whose materials, structuring and relationships are calculated and arranged in advance, but are more excited by the prospect of outlining a situation in which sounds may occur, a process of generating action (sounding or otherwise), a field delineated by certain compositional ‘rules’ (NYMAN, 1999, p. 4).

125), perseguindo o ideal *cageano* de “derrubar a oposição entre produção e recepção, entre compositor e expectador”. (MAUCERI, 1997, p. 198, tradução nossa)<sup>4</sup>.

O principal ponto do *Happening* está na busca pela dissolução dos limites entre vida e arte. Esse ideal é perseguido durante boa parte da primeira metade do século XX, e no *Happening* ele é materializado através da incorporação de elementos e ações da vida cotidiana e através da abertura à participação do público na constituição da obra.

Alan Kaprow (1993), um dos primeiros artistas a trabalhar com *Happenings*, aponta uma série de características que nos permitem compreender melhor esta forma artística. São elas: 1. A linha entre o *Happening* e a vida cotidiana deve ser dissolvida o máximo possível, de modo a não haver distinções entre uma e outra; 2. “Temas, materiais, ações e associações evocadas devem ser obtidas de qualquer lugar, exceto das artes, suas derivações e meio social” (KAPROW, 1993, p. 62, tradução nossa)<sup>5</sup>; 3. O *Happening* deve ser executado ao longo de um espaço disperso, algumas vezes em movimento ou mudando de ambiente; 4. “O tempo, intimamente ligado às coisas e aos espaços, deve ser variável e independente da convenção de continuidade” (Ibid., p. 63, tradução nossa)<sup>6</sup>; 5. A composição de todos os materiais, ações, imagens e seus tempos e espaços devem ser realizadas de modo prático e livre de formas padronizadas e fechadas; 6. “*Happenings* não devem ser ensaiados e devem ser performados por não profissionais, apenas uma vez”. (Ibid., p. 63, tradução nossa)<sup>7</sup>; 7. O *Happening* não se constitui como espetáculo para ser assistido, e sim para ser vivenciado. Desse modo, não deve haver uma audiência estática, pois a obra se constitui em contato com o espectador, que participa ativamente da construção da obra. “Um happening com apenas uma resposta empática por parte de uma audiência sentada não é de todo um happening; é um simples teatro”. (Ibid., p. 64, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Após os primeiros experimentos realizados por Cage, Kaprow e outros, o *Happening* popularizou-se Estados Unidos, sendo praticado por muitos artistas. A partir de 1954, John Cage e David Tudor passam a fazer apresentações na Europa, o que culminará na participação de Cage, em 1958, do *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* em Darmstadt. Essa participação será crucial para a reconfiguração da música contemporânea europeia.

<sup>4</sup> To collapse the opposition of production and reception, of composer and auditor (MAUCERI, 1997, p. 198).

<sup>5</sup> Themes, materials, actions, and the associations they evoke are to be gotten from anywhere except from the arts, their derivatives, and their milieu (KAPROW, 1993, p. 62).

<sup>6</sup> Time, closely bound up with things and spaces, should be variable and independent of the convention of continuity (Ibid., p. 63).

<sup>7</sup> Happenings should be unrehearsed and performed by nonprofessionals, once only (KAPROW, 1993, p. 63).

<sup>8</sup> A happening with only an empathic response on the part of a seated audience is not a Happening at all; it is a simply stage theater (Ibid., p. 64).

### 3. Cage em Darmstadt

Attinello (2008) defende que a conferência proferida por Cage em 1958 e sua atividade durante o mesmo período na Europa foram fundamentais para a mudança no pensamento composicional europeu. Para o autor, embora o projeto inicial de Darmstadt estivesse mais voltado para uma música moderna quase tonal, por volta dos anos 50 a cidade passou a ser o grande centro da música serial, principalmente devido às figuras de Boulez e Stockhausen. Attinello (2008, p. 31) denomina esse momento serial como Primeiro Projeto de Darmstadt, caracterizado como alto modernismo. A partir da participação de John Cage em 1958, o autor entende que a escola *darmstadtiana* iniciou um processo de transição em direção ao Segundo Projeto. Esse novo momento, que o autor chama de pós-modernismo, é marcado pelo questionamento e desconstrução da estética serial.

Em sua tese de doutorado, Mikawa (2012) descreve brevemente a aproximação entre Cage e Kagel e como aquele influenciou a obra deste. Kagel teve seu primeiro contato com o pensamento e obra de Cage em 1958 em Darmstadt, sendo apresentados dias depois do festival por ocasião de outro evento.

Em um breve artigo no mesmo ano, Kagel relata suas impressões sobre a passagem de Cage por Darmstadt, em que afirma que o compositor teria contribuído para o “desmoronamento dos modernos mitos seriais instituídos pelos acadêmicos do dodecafonismo” (KAGEL, 1958 in BORIO; DANUSER, 1997, p. 484, tradução nossa).<sup>9</sup>

A influência da personalidade complexa de Cage produziu nos últimos anos verdadeiras revoluções de conceito, e a importância de sua contribuição teórica pode ser medida talvez nas obras de alguns jovens compositores europeus. Dele provém a forma “aberta” ou aleatória, em que o intérprete pode escolher na execução a ordem do discurso de diversas estruturas características. Podem servir como exemplos *Klavierstück XI* de Stockhausen, a Terceira Sonata para piano de Boulez, ou os *Mobiles* para dois pianos de Henri Pousseur. Suas propostas sobre a técnica de forma aleatória, suas novas velhas inquisições sobre o tempo, e suas afirmações sobre a necessidade de mais liberdade recreativa, têm incorporado problemas de uma significação muito maior que o ordenamento de uma série de doze sons. Na música contemporânea começou um novo ciclo. (KAGEL, 1958 in BORIO; DANUSER, 1997, p. 484 tradução nossa.)<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Al desmoronamiento de los modernos mitos seriales instituídos por los académicos del dodecafonismo. (KAGEL, 1958 in BORIO; DANUSER, 1997, p. 484).

<sup>10</sup> La influencia de la compleja personalidad de Cage, ha producido ya en los últimos años verdaderas revoluciones de concepto, y la importancia de su aporte teórico puede medirse quizás en las obras de algunos jóvenes compositores europeos. De él proviene la forma “abierta” o aleatoria, en la cual el intérprete puede elegir en la ejecución, el orden de discurso de diversas estructuras características. Para ejemplos pueden servir *Klavierstück XI* de Stockhausen, la Tercera Sonata para piano de Boulez, o los *Mobiles* para dos pianos de Henri Pousseur. Sus proposiciones sobre la técnica del azar, sus nuevas viejas inquisiciones sobre el tiempo, y sus

O relato acima demonstra como a passagem de John Cage pelo Curso foi marcante para Kagel. Durante esse período, Kagel foi responsável por estreitar algumas obras do norte-americano em diversas regiões da Europa, ao passo que David Tudor também frequentemente interpretava obras de Kagel. Os compositores ainda mantiveram a aproximação através de correspondências.

Mikawa (2012) indica que Kagel fica impressionado com algumas obras que Cage faz em parceria com dançarinos, mas que seu interesse se concentra mais na concepção teórica do que na concepção estética do compositor.

De qualquer forma, o estabelecimento de contatos musicais, artísticos e privado entre Kagel e Cage permitiu-lhes intercambiar ideias e estéticas de composição musical, não apenas técnicas e métodos composicionais. No decurso desse intercâmbio, eles puderam reconhecer suas diferenças teóricas e estéticas. Esta pode ser uma razão pela qual eles nunca colaboraram musicalmente. Ao mesmo tempo, no entanto, ambos os compositores devem ter compartilhado ao menos uma convicção estética: a de que o estímulo recíproco entre música e pensamento dá um novo impulso à criação musical. (MIKAWA, 2012, p. 179-180, tradução nossa.)<sup>11</sup>

Durante esse período de intenso contato com Cage, Kagel compõe suas primeiras obras com incursões cênicas, que posteriormente receberiam a alcunha de teatro instrumental. Essas obras marcam o início de uma linguagem que o compositor desenvolveu ao longo de toda sua trajetória musical e que o tornou reconhecido como um dos pais do gênero. Caberia uma análise mais detalhada dessas obras para determinar exatamente quais são as influências do compositor, mas é notável que o choque inicial provocado por Cage em Darmstadt, e o contato entre os compositores foi fundamental para a concepção dessa nova linguagem.

Ligeti foi outro compositor que foi tocado pelas ideias de Cage e, principalmente, pelo trabalho do grupo Fluxus. Embora posteriormente tenha se posicionado contra o pensamento dos experimentalistas, afirmando que todos os *happenings* são diletantes (LIGETI, 1974 *apud* DROTT, 2004), Ligeti chegou a compor algumas obras de caráter experimental, como o seu *Poème Symphonique* para 100 metrônimos (1962). Além disso, é

---

afirmaciones sobre la necesidad de una mayor libertad recreativa, han incorporado problemas de una significación mucho mayor que el ordenamiento de unas series de doce sonidos. En la música contemporánea há comenzado un nuevo ciclo (KAGEL, 1958 in BORIO; DANUSER, 1997, p. 484).

<sup>11</sup> At any rate, the establishment of musical, artistic, and private contacts between Kagel and Cage allowed them to exchange their ideas and aesthetics of musical composition, not just compositional techniques and methods. In the course of this exchange, they could recognize their theoretical and aesthetic differences. This may be a reason why they never collaborated musically. At the same time, however, both composers must have shared at least one aesthetic conviction: that the reciprocal stimulus between music and thought gives further impetus to musical creation (MIKAWA, 2012, p. 179-180).

desse período *Aventures*, obra com incursões cênicas que, de acordo com Drott (2004), se encaixa na crescente tendência entre compositores de explorar a dimensão gestual e não-semântica da linguagem.

Outro compositor que foi profundamente afetado por essa efervescência de ideias foi Gilberto Mendes, que em 1962 participou do Festival em Darmstadt. O compositor relata que ele e Willy Corrêa de Oliveira foram ao Festival buscando aprofundar os conhecimentos na linguagem serial, mas que, ao chegarem lá, perceberam “um clima de mudança no ar” (MENDES, 1994, p. 70). Mendes atribui esse clima de mudança à passagem de Cage alguns anos antes pelo Festival. Da mesma forma que os compositores da segunda escola *darmstadtiana*, Gilberto Mendes também absorveu partes do pensamento de Cage e começou a operar modificações em sua linguagem composicional. Paralelamente a Kagel, Schnebel e, em menor medida, Berio e Ligeti, Gilberto Mendes também passou a explorar potencialidades cênicas. Isso culminou na obra *Cidade* de 1964, possivelmente primeira obra de Música Teatro<sup>12</sup> brasileira e que dá início a uma linguagem que o compositor desenvolveu ao longo de toda sua trajetória composicional.

De acordo com Rebstock (2012), ao compreenderem que os processos e estratégias composicionais são separáveis do material musical, os compositores do pós-guerra passaram a ter a sua disposição um leque de novas possibilidades, dentre as quais, a possibilidade de se compor com gestos. Serão esses compositores os responsáveis pelo desenvolvimento da Música Teatro, uma linguagem composicional que se apropria do caráter absurdo e cômico do *happening* e relaciona com uma técnica composicional altamente controlada, herdada do serialismo.

#### 4. A Música Teatro

A Música Teatro é um gênero limítrofe que transita entre os campos da música e do teatro, frequentemente ainda incorporando elementos de outras expressões artísticas. Embora seja um gênero multifacetado e, portanto, difícil de categorizar, é considerado pertencente ao campo musical por ter sido desenvolvido por músicos e por, normalmente, ser concebido e estruturado a partir de técnicas composicionais musicais.

---

<sup>12</sup> Inicialmente, os termos *Music Theater* (inglês) e *Musiktheater* (alemão) foram traduzidos para o português como Teatro-Musical. No entanto, esse termo também servia para denominar expressões cênico-musicais de cunho popular, como o musical ao estilo da Broadway. Para resolver esse impasse terminológico, o poeta Florivaldo Menezes (*A ODISSEIA...*, 2006, cap. 13) propôs, em 2006, o termo Música Teatro para se referir às obras cênicas de Gilberto Mendes. Desde então, o compositor adotou a denominação e gradativamente o termo vem sendo usado por pesquisadores e compositores para se referirem às obras dessa natureza. Em respeito à vontade do compositor, e por considerarmos este termo mais adequado, adotaremos ele em nossa pesquisa.

Tendo em vista o cuidado necessário que se deve ter ao utilizar esta ou aquela terminologia, nesta proposta de pesquisa a Música Teatro é entendida como:

teatro musicalmente dirigido (ou seja, decisivamente ligado à organização e ao tempo musical) em que, pelo menos música, linguagem, vocalização e movimento físico coexistem, interagem ou ficam lado a lado em alguma forma de igualdade<sup>13</sup> (SALZMAN; DÉSI, 2008, p. 5, tradução nossa.)

Embora a Música Teatro não seja um gênero homogêneo, haja vista a infinidade de poéticas inseridas na denominação, Matthias Rebstock (2012) aponta cinco características constituintes desse tipo de obra. A primeira característica diz respeito à organização de materiais musicais e cênicos a partir de técnicas composicionais musicais. Isso indica uma mudança de paradigma na construção de peças cênico-musicais, pois na Ópera, até então, música e cena eram concebidas dentro de suas próprias materialidades, sendo as relações intermediáticas construídas posteriormente, ao combina-las na performance.

A segunda característica é a equidade entre todos os elementos constituintes da peça, de modo que todas as mídias envolvidas tenham igual importância. Isso não significa dizer que música e cena terão o mesmo destaque constantemente, mas sim que, em princípio, nenhum elemento deve dominar de modo a reduzir os outros a meras ilustrações ou reforços deste.

A terceira característica aponta que muitas vezes as estratégias composicionais não são percebidas na performance, mas são importantes na medida que, sem elas, a obra não chegaria àquele resultado. Nesse sentido, para uma melhor compreensão de uma obra de Música Teatro, é necessário que o processo de criação também seja observado.

A quarta característica apontada por Rebstock (2012) consiste em diferenciar o processo de criação da Música Teatro do teatro convencional. Enquanto que no teatro convencional o trabalho de criação musical normalmente é separado da criação cênica, na Música Teatro esses elementos são criados e operados juntos. Além disso, há uma maior liberdade para o performer contribuir com a composição.

Por fim, a quinta característica aponta que obras dessa natureza normalmente se concretizam apenas na performance, de modo que a partitura não é capaz de registrar e representar toda a obra, mas apenas serve como um roteiro, constituindo o meio necessário para facilitar a performance.

---

<sup>13</sup> Music theater is theater that is music-driven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality (SALZMAN; DÉSI, 2008, p. 5).



Embora os *Happenings* frequentemente apresentem elementos sonoros e visuais em plena correspondência, até então esses elementos não estavam sendo compostos, mas tão somente acumulados em situações performáticas, obtidas a partir do acaso e da indeterminação. A Música Teatro, embora possa apresentar resultados semelhantes ao do *Happening*, articula e opera os elementos cênicos e musicais de forma diferente, valendo-se de técnicas composicionais para tal. Dessa confluência de pensamentos, surgem peças cênico-musicais altamente controladas, por vezes estruturadas de forma quase serial, mas que trazem consigo uma aura de absurdo e inusitado, devido à inesperada manipulação de elementos visuais a partir de técnicas musicais.

## 5. Considerações finais

Pode-se perceber a partir desse estudo que o intercâmbio entre correntes musicais foi um aspecto fundamental para o desenvolvimento da Música Teatro. Este artigo pretendeu suscitar tais hipóteses que serão devidamente pesquisadas posteriormente. No entanto, a partir do levantamento bibliográfico, nos foi possível lançar outro olhar sobre a Música Teatro, que frequentemente é compreendida apenas como desenvolvimento ou saturação da Ópera. Apesar de esta ser uma hipótese interessante e talvez a mais óbvia, observamos que o gênero estudado pode também ter surgido por outra via, não como desenvolvimento da Ópera, mas sim como resultado do choque entre linhas estéticas divergentes.

Embora John Cage não tenha sido um compositor de Música Teatro, suas obras experimentais e, sobretudo, seu pensamento estético difundido na Europa propiciaram aos compositores do pós-guerra possibilidades composicionais até então não imaginadas.

Ao propor que a Música Teatro surge como um embate entre o caráter absurdo e cômico do *Happening* e o controle da música vanguardista, pudemos ampliar a compreensão e a visão sobre o gênero. Talvez isso nos permita, futuramente, encontrar na Música Teatro características e técnicas que não seriam possíveis encontrar sem passar pela contextualização aqui exposta.

## Referências

A ODISSEIA MUSICAL DE GILBERTO MENDES. Direção e produção: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Berço Esplêndido Produções, 2006.1DVD.

ATTINELLO, Paul. Postmodern or modern: A different approach to Darmstadt. *Contemporary Music Review*. Londres: Routledge. V. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

DROTT, Eric. Ligeti in Fluxus. *The Journal of Musicology*. California: University California Press. V. 21, n. 2, p. 201-240, 2004.

KAGEL, Mauricio. John Cage en Darmstadt. In: BORIO, Gianmario e DANUSER, Hermann (Org.). *Im zenit der moderne: Die internationalen ferienkurse für neue music Darmstadt 1946-1966*. Freiburg: Rombach Verlag, 1997.

KAPROW, Allan. The Happenings are dead: Long live the happenings! (1966). In: KELLEY, Jeff (Ed.). *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1993.

MAUCERI, Frank. From experimental music to musical experiment. *Perspectives of New Music*. V. 35, n. 1, p. 187-204, 1997.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: Edusp, 1994.

MIKAWA, Makoto. *Anarchy in the unity: Compositional and aesthetic tensions in Mauricio Kagel's Antithese für einen darsteller mit elektronischen und öffentlichen klängen* (1962). 2012. Tese (Doutorado em Música) – The University of Western Ontario, Canadá.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2. Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Mattias e ROESNER, David (Ed.). *Composed Theatre: Aesthetics, practices, processes*. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

RIBEIRO, Fernando César. Action painting, happening e performance art: da ação como fator significante à ação como obra nas artes visuais. *Visualidades*. Goiânia: UFG. V. 8, n. 2, p. 113-137, jul-dez. 2010.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. *The new Music Theater: Seeing the voice, hearing the body*. Londres: Oxford University Press, 2008.