

Happening e música-teatro: ensaio sobre deslocamentos entre corpo, som e cena

Mndo. Jônatas da Silva Pereira

Universidade Federal do Pará – jonataspee02@gmail.com

Dr. Elder dos Santos Oliveira Junior

Universidade Federal de Pelotas – elderoliveira@ufpel.edu.br

Resumo: Este trabalho investiga as aproximações entre o happening e a música-teatro, tomando o gesto como operador central na articulação entre som e cena. Parte-se do entendimento de que as práticas artísticas dos séculos XX e XXI promovem um deslocamento da obra enquanto objeto acabado para a valorização do processo, do corpo e do acontecimento. Nesse contexto, o som deixa de se restringir à organização temporal para se afirmar como ação, presença e experiência. A partir do diálogo com autores como John Cage, Allan Kaprow e Gilberto Mendes, bem como das reflexões desenvolvidas no âmbito do Grupo de Pesquisa Arte Sonora, evidenciam-se convergências entre essas práticas na dissolução de fronteiras entre linguagens, na centralidade do corpo e na ênfase no instante. Observa-se que o gesto, ao assumir função composicional, reconfigura as relações entre escrita, performance e recepção, instaurando uma escuta que ultrapassa o domínio do audível. Portanto, a música-teatro, ao incorporar princípios do *happening*, se constitui como prática expandida, na qual o sentido emerge no entre, no encontro e na experiência situada.

Palavras-chave: Happening. Música-teatro. Gesto. Performance. Evento.

Abstract: This paper investigates the convergences between happening and music-theatre, considering gesture as a central operator in the articulation between sound and scene. It is based on the understanding that artistic practices of the 20th and 21st centuries promote a shift from the artwork as a finished object toward the valorization of process, the body, and the event. In this context, sound is no longer restricted to temporal organization but is affirmed as action, presence, and experience. Through a dialogue with authors such as John Cage, Allan Kaprow, and Gilberto Mendes, as well as reflections developed within the Arte Sonora Research Group, convergences are identified in the dissolution of boundaries between languages, the centrality of the body, and the emphasis on the instant. Gesture, when assuming a compositional function, reconfigures the relationships between writing, performance, and reception, establishing a mode of listening that goes beyond the audible domain. It is concluded that music-theatre, by incorporating principles of happening, constitutes itself as an expanded practice in which meaning emerges in the in-between, in the encounter, and in situated experience.

Keywords: Happening. Music-theatre. Gesture. Performance. Event.

1 INTRODUÇÃO

As práticas artísticas que ocorreram nos Séculos XX e XXI podem ser percebidas como a expansão dos campos dos saberes, na busca por novos/outros fazeres artísticos, a encontrar outras poéticas. Opera-se, nesse contexto, um deslocamento significativo do olhar frente à centralidade da obra acabada, cedendo espaço ao olhar para o processo, para a valorização dos espaços envolventes, dos instantes e do acontecimento (*i.e. happening*) os quais os fazeres se põem, tornando-se experiências estéticas (Henning; Oliveira, 2025), seja de estar, de ouvir, de permanecer, do trocar (*i.e. interagir*) ou integrar. Entre partituras, palcos e espaços do cotidiano, a criação artístico musical passa a afirmar-se como um corpo em movimento, atravessado por gestos, acasos e encontros que tencionam a previsibilidade do fazer artístico.

O Grupo de Pesquisa Arte Sonora¹ vem refletindo sobre muitos aspectos que nos são caros para este texto. Importa-nos perceber como se dão esses instantes, como são tensionados os saberes, quais as restrições dos corpos que persistem e quais as que se extinguiram. Quais expressões são possíveis para além do ouvir. O corpo em movimento nos é caro pois ouvimo-lo da mesma forma em que ouvimos de olhos fechados o som, por uma via acusmática. Em síntese: nos debruçamos sobre a seguinte pergunta: *sob quais aspectos somos envolvidos e nos engajamos durante um happening, para além do som?*

Nesse sentido, o som deixa de se configurar apenas como matéria organizada no tempo, passando a constituir-se também como ação, presença e acontecimento. Nessa perspectiva, Elder Oliveira (2015) evidencia o gesto como elemento estruturante do processo composicional: são os gestos que delineiam o conteúdo musical inscrito, orientando a performance e instaurando uma zona de comunicação sensível entre intérpretes e ouvintes. É nesse contexto que o *happening* emerge como uma prática decisiva: a partir das experiências de John Cage no Black Mountain College e das proposições de Allan Kaprow, o *happening* dissolve fronteiras entre arte e vida, composição e improvisação, espectador e participante (Cage, 2012; Kaprow, 2003), obra ‘aquela’, obra ‘outra’ e acontecimento. Mais do que um gênero, ele se afirma como um modo de pensar e

¹ Vide: <https://wp.ufpel.edu.br/artesonora/>. Acesso em 06 de julho de 2026.

fazer arte, no qual o evento efêmero prevalece sobre a obra fixada e na qual o corpo e o espaço tornam-se materiais constitutivos da experiência estética.

No Brasil, essas ideias encontram ressonância nas experiências do Grupo Música Nova, que, influenciado tanto por Cage quanto pelos debates de Darmstadt, incorporou princípios do *happening* em suas práticas, tencionando os limites entre composição, performance e ação (Magre, 2015). Esse movimento revela uma transição significativa: procedimentos inicialmente ligados à experimentação performativa passam a dialogar também com a escrita musical e com novas formas de apresentação.

É nesse campo de deslocamentos que se insere a música-teatro: distinta do teatro musical tradicional, a música-teatro propõe uma integração mais orgânica entre som, corpo e cena, na qual o músico deixa de ser apenas intérprete para tornar-se também agente performativo (Menezes, 2006). Trata-se de uma prática que problematiza a separação entre música e teatro, abrindo espaço para obras em que gestos, espacialidades e vocalidades são tão relevantes quanto os materiais sonoros em si.

Inscrevemos este ensaio nesse horizonte teórico e no campo da *Artistic Research*, entendida como uma perspectiva em que prática artística e produção de conhecimento se desenvolvem de forma integrada (Assis; D'errico, 2019). Desse modo, interessa-nos menos estabelecer categorias fixas entre o *happening* e a música-teatro do que compreender os processos, gestos e acontecimentos que emergem de suas práticas. Questionamos de que modo princípios caros ao *happening*, como a centralidade do corpo, a indeterminação e a diluição das fronteiras entre linguagens, passam a incidir de modo decisivo na constituição de práticas que articulam som e cena no âmbito da performatividade.

Para tanto, iniciamos o texto com uma discussão sobre o gesto como elemento que estimula a ideia musical, entendido como operador central na articulação entre som e cena. Em seguida, examina o conceito de *happening* e sua recepção no contexto do Grupo Música Nova. Por fim, aborda características da música-teatro, propondo pontos de convergência entre essas práticas.

Em consonância com os princípios éticos de transparência na pesquisa, explicita-se que a Inteligência Artificial foi utilizada exclusivamente como ferramenta de apoio na elaboração deste artigo. Seu emprego limitou-se à busca por referenciais, à revisão linguística e ao aperfeiçoamento da escrita acadêmica, permanecendo sob responsabilidade dos autores todas as decisões analíticas, interpretações, argumentos e conclusões. Nesse sentido, a ferramenta foi compreendida como recurso auxiliar ao processo de pesquisa, e não como substituta da autoria intelectual. Conforme destacam Ana Soares (2024), a Inteligência Artificial pode contribuir para acelerar e otimizar atividades da pesquisa acadêmica, favorecendo a identificação de padrões, a organização de dados e a eficiência dos processos investigativos.

2 O GESTO COMO OPERADOR NA ARTICULAÇÃO ENTRE SOM E CENA

O gesto surge como núcleo pulsante onde som e cena se encontram: não um mero sinal de execução, mas um ato que compõe no instante, que inscreve temporalidades e abre sentidos. Ler o gesto é, portanto, acompanhar uma partitura que se escreve no corpo uma escrita efêmera que transforma o intérprete em autor do presente. Fernando Magre organiza os traços cênicos em categorias técnicas, expressão corporal, cenário, objetos de cena, iluminação, projeção, caracterização e mostra como a expressão corporal funciona como mediadora entre o material sonoro e a cena (Magre, 2017, p. 48–61).

Nessa leitura, o corpo do intérprete é simultaneamente fonte sonora e índice semântico: respiração, articulação motora e deslocamento espacial alteram timbre, duração e textura, ao mesmo tempo em que produzem significados cênicos. Assim, o gesto deixa de ser mero executante para tornar-se procedimento composicional

Como observa Oliveira, “(...) o gesto que pode ser observado numa performance musical, pode também assumir um papel importante na composição musical” (Oliveira, 2015, p. 5). Em sua análise, o gesto não apenas organiza eventos sonoros, mas funciona como mediador entre tempo e espaço, assumindo simultaneamente funções comunicativas e composicionais; por isso, suas múltiplas operações comunicar, produzir som, entre outros interagem de modo recíproco e dinâmico. Também enfatiza a dimensão imagética do gesto: “as imagens das ações podem ser gatilhos das imagens do som em nossas mentes” (Oliveira, 2015, p. 7), o que reforça a noção de que

o gesto articula representação motora e formação sonora, condicionando tanto a produção quanto a recepção.

Dessa forma, o gesto deve ser tratado como procedimento composicional: um dispositivo que, por meio da materialidade corporal, reconfigura notação, decisão interpretativa e relação com o público, constituindo o evento estético como campo de coautoria entre escrita, corpo e cena.

Pereira (2025) traça um percurso analítico que nos permite inverter a relação habitual entre gesto e grafia: após o *happening*, os participantes não apenas executam formas preexistentes, mas “grafam” no corpo as formas que viveram, produzindo assim uma escrita pelo corpo, vive-se primeiro, escreve-se depois.

Nesse horizonte, o gesto não se encerra em si, mas atua como força organizadora do acontecimento. Ao deslocar a música do plano estritamente audível para o campo da experiência, instaura relações e inscreve sentidos que atravessam corpo, espaço e tempo. O que se configura, portanto, não é apenas uma ação isolada, mas um conjunto articulado de dimensões que sustentam o acontecer artístico. Nesse contexto, torna-se necessário reconhecer os elementos que estruturam o *happening*, compreendidos por Kaprow (1993) como uma rede de relações que se realiza no próprio acontecimento. Nessa direção, Pereira e Oliveira (2025) observam que práticas fundamentadas no *happening* tendem a dissolver as fronteiras entre criação e recepção, fazendo com que voz, corpo, gesto e espaço constituam uma experiência compartilhada, em que a obra se realiza na interação entre os participantes.

3 HAPPENING: CORPO, ACONTECIMENTO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Pensar o *happening* implica deslocar a arte de um regime de observação para um regime de implicação, no qual não há exterioridade possível para o sujeito diante do acontecimento. Trata-se de uma prática que convoca o corpo à ação, dissolvendo as fronteiras entre quem realiza e quem assiste, e instaurando uma experiência que se dá na contaminação entre gesto, ambiente e presença. Nesse horizonte, o *happening* não se organiza a partir de uma plateia, mas da adesão

física e situacional dos participantes, que passam a compor a própria materialidade do evento, como sugere Kaprow:

Um happening é para aqueles que fazem acontecer neste mundo, para aqueles que não querem ficar parados somente olhando. Se você estiver envolvido, não poderá estar do lado de fora espiando. Você tem que estar envolvido fisicamente. Sem uma plateia, você acaba se liberando para o movimento, usando todos os tipos de ambientes, se misturando no mundo do supermercado, nunca se preocupando com o que aqueles que estão sentados nos assentos estão pensando, e você pode espalhar a sua ação pelo mundo todo quando quiser (Kaprow, 1966, p.6).

A citação de Allan Kaprow (1966), presente em *Como fazer um happening*, nos apresenta, de forma direta e provocativa, aspectos centrais dessa prática artística. Ao afirmar que o *happening* é destinado “àqueles que fazem acontecer”, Kaprow desloca o foco da obra enquanto objeto para a ação enquanto experiência vivida. Não se trata, portanto, de uma arte para ser contemplada à distância, mas de uma proposição que exige envolvimento, presença e disponibilidade do corpo.

Nesse sentido, o *happening* se configura como uma arte da implicação. A distinção entre artista e espectador se dissolve à medida que todos os envolvidos passam a compor a própria tessitura do acontecimento. Estar “dentro” deixa de ser uma escolha estética para se tornar uma condição fundamental da experiência. Como sugere Kaprow, não há exterior possível: aquele que participa já está inevitavelmente implicado no fluxo da ação.

Além disso, ao propor a ausência de uma plateia tradicional, o *happening* rompe com a lógica frontal convencional. Essa ruptura não apenas liberta o performer de expectativas normativas, mas também desloca a ação para espaços não institucionalizados como o supermercado citado instaurando uma relação direta com o cotidiano. O mundo, nesse contexto, deixa de ser cenário para se tornar matéria ativa da obra.

É importante enfatizar a dimensão filosófica do *happening*. Nesse horizonte, emerge uma questão que atravessa e sustenta essa prática: *o que é vida e o que é arte?* Ao tencionar esses limites, Allan Kaprow propõe um deslocamento radical ao afirmar: “Faça com que não esteja claro, nem mesmo para você, se o *happening* é vida ou arte” (Kaprow, 1966 p. 2). Peter Bürger (1993), diz que os movimentos históricos de vanguarda buscaram romper a separação entre arte e vida ao colocar em questão a autonomia da obra de arte e aproximá-la da práxis vital. Nessa perspectiva, o

happening pode ser compreendido como uma das manifestações que radicalizam esse projeto ao transformar a experiência artística em acontecimento. Tal afirmação não opera apenas como provocação, mas como princípio estruturante: o *happening* não busca representar a vida, mas confundir-se com ela, dissolvendo fronteiras e instaurando uma zona de indeterminação onde experiência e criação se tornam indissociáveis.

Além disso, desde o seu surgimento, os *happenings* quase não se constituem a partir de registros estruturados, como partituras ou sistemas formais de notação. Tal ausência não se configura como lacuna, mas como princípio constitutivo da própria linguagem. Trata-se de uma prática que se esquia à fixação e resiste à lógica da reproduzibilidade.

Nesse sentido, destaca-se uma de suas características fundamentais: o *happening* não pode ser reiterado em sua forma original. Uma vez realizado, esgota-se no próprio ato de sua ocorrência. O que permanece não é a obra enquanto objeto, mas o rastro de uma ação situada algo que se deu em determinado espaço e tempo e que, ali mesmo, se dissipou.

Essa condição evidencia a dimensão efêmera do *happening*, cuja existência se ancora no instante e na presença. Sua permanência não se dá pela materialidade, mas pela memória, pelo corpo que experienciou, pelo tempo que o atravessou. Conforme aponta Magre (2024), essa aura de efemeridade não se apresenta de forma isolada, mas se articula a outras características da prática, reafirmando seu compromisso com o acontecimento e com a experiência irrepetível.

O Grupo Música Nova desempenhou papel fundamental na consolidação do *happening* no Brasil, articulando práticas que ampliam os limites entre música, cena e ação. No interior desse contexto, destacam-se as experiências desenvolvidas por Damiano Cozzella (1928–2018) e Gilberto Mendes (1922–2016).

Fortemente influenciados pela obra e pelo pensamento de John Cage, esses compositores passaram a conceber criações em que o gesto, a ação e a dimensão cênica não se subordinam ao som, mas se afirmam como elementos composicionais em igual grau de relevância.

Magre aponta que, tratam-se de “(...) tipos de criação em que elementos cênicos e gestuais passam a ser utilizados como recursos composicionais em mesmo nível de importância dos elementos sonoros e musicais” (Magre, 2024, p.5). Tal perspectiva evidencia uma inflexão

significativa no pensamento musical, aproximando-o de práticas como o *happening*, nas quais a experiência se constrói na confluência entre diferentes linguagens e na ativação do corpo como lugar de articulação estética.

Os *happenings* promovidos pelos compositores, instrumentistas e poetas envolvidos com o Grupo Música Nova causaram grandes polêmicas na vida paulistana, especialmente entre os anos de 1965 e 1966 (Magre, 2024, p. 7). Um dos acontecimentos mais marcantes desse período ocorreu no João Sebastião Bar, espaço que reunia diferentes manifestações artísticas e favorecia o encontro entre música, performance e experimentação. Essas experiências revelam um deslocamento da obra musical para uma prática em que gesto, presença cênica e relação com o público passam a integrar a própria construção do acontecimento artístico. Nesse contexto, *Kreutzer 70*, de Gilberto Mendes, constitui um exemplo significativo para compreender como esses elementos se articulam na prática composicional, razão pela qual sua observação é desenvolvida na seção seguinte.

4 CORPO, GESTO E ESCUTA EM ATUALIDADES: KREUTZER 70

Gilberto Mendes, profundamente influenciado por John Cage, desenvolveu uma produção artística que tensiona os limites entre música e cena. Em grande parte de suas obras, não se trata propriamente de composições de música-teatro em sentido estrito, mas de peças musicais de formatos diversos nas quais recursos cênicos são incorporados de maneira pontual e estratégica (Magre, 2024).

Para ilustrar essa perspectiva, pode-se destacar que, no contexto do centenário de Ludwig van Beethoven, Mendes propõe uma ruptura com os padrões convencionais ao elaborar uma homenagem singular: a obra *Atualidades: Kreutzer 70*². Nessa peça, o compositor aciona procedimentos que aproximam música e teatralidade, reafirmando sua inclinação para práticas híbridas e experimentais.

“E eu achei que todo mundo ia pensar em talvez fazer uma espécie de *collage* das músicas dele, e eu não quis fazer exatamente isso, e pensei, me ocorreu a ideia de usar um texto da sonata Kreutzer do Tolstói, a famosa novela, que tem o mesmo nome de uma sonata do

² Vide: <https://www.youtube.com/watch?v=Syhw7c6tkb8> Acesso: 06 jun. 2026

Beethoven, e tem um trecho ali que o personagem dá a sua opinião sobre a música, sobre o que é a música” (Mendes, 2010).

A partir do relato de Gilberto Mendes (2005), evidencia-se um gesto que não se limita à recusa da colagem como forma de homenagem a Beethoven, mas que desloca essa homenagem para um território mais instável e reflexivo. Ao incorporar o texto de A Sonata Kreutzer, de Liev Tolstói, o compositor produz um atravessamento entre música e palavra que suspende a obra como objeto fechado e a inscreve como experiência em curso.

A observação da gravação de *Atualidades: Kreutzer 70* permite perceber que a teatralidade da obra não decorre da inserção de elementos dramáticos externos à música, mas da reorganização das relações entre corpo, palavra, gesto e som. Desde os primeiros instantes da performance, evidencia-se que a atenção do espectador não se dirige exclusivamente ao material sonoro, mas ao conjunto de ações que constitui o acontecimento. Os intérpretes não ocupam o espaço apenas como executantes de uma partitura; seus deslocamentos, posturas corporais, olhares e tempos de espera passam a integrar a própria estrutura composicional da obra. A performance desloca, assim, a escuta para um campo expandido, no qual ver e ouvir tornam-se experiências indissociáveis.



Figura 1: Trecho da Gravação de *Atualidades: Kreutzer 70* - Gilberto Mendes Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Syhw7c6tkb8>, 1'13", acesso em 14 de julho de 2026.

Nessa perspectiva, conforme ilustra a figura 1, confirma-se a compreensão do gesto como operador composicional proposta por Oliveira (2015). Os movimentos realizados pelos intérpretes não funcionam apenas como meios necessários para a produção sonora, mas assumem autonomia expressiva e organizam a percepção do público. O gesto passa a construir relações entre silêncio, palavra, música e espaço, orientando a experiência estética tanto quanto os próprios materiais sonoros. O corpo deixa de ocupar uma função instrumental para tornar-se matéria de composição, instaurando uma escrita que se realiza na própria performance.



Figura 2: Trecho da Gravação de Atualidades: Kreutzer 70 - Gilberto Mendes. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Syhw7c6tkb8>, 2'48'', acesso em 14 de julho de 2026.

Outro aspecto que merece destaque é o emprego da palavra na performance. O texto extraído de *A Sonata Kreutzer*, de Liev Tolstói, não é apresentado como simples narração ou comentário sobre a música. Sua enunciação constitui uma ação cênica.

Na gravação, o intérprete permanece isolado em um espaço escuro, segurando o texto diante do corpo e dirigindo sua atenção integralmente à leitura. O enquadramento fechado, a

economia gestual e a ausência de outros elementos visuais deslocam o foco para a relação entre voz, corpo e palavra. O texto deixa de funcionar apenas como portador de significado e passa a adquirir materialidade performativa e sonora. A maneira como as palavras são emitidas, com suas inflexões, ritmos, intensidades e contornos vocais, integra a própria composição, fazendo da leitura uma ação musical e cênica.

Portanto, não é apenas o conteúdo verbal que produz sentido, mas a forma como ele é corporificado pela voz e pelo gesto. É precisamente essa ação de ler, sustentada pela presença física do intérprete, que estrutura o acontecimento. Nesse contexto, música, fala, silêncio e presença corporal coexistem sem que um elemento se imponha hierarquicamente aos demais, produzindo uma experiência em que diferentes linguagens compartilham o mesmo espaço composicional.

Ao longo de toda a performance, observa-se também a presença recorrente de sons gravados de caráter mecânico, que atravessam diferentes momentos da obra e passam a integrar sua organização composicional. Esses sons não atuam como mero acompanhamento da ação cênica, tampouco estabelecem uma relação de subordinação à voz dos intérpretes. Ao contrário, constituem uma camada sonora autônoma que amplia a experiência de escuta e tensiona continuamente as fronteiras entre música, ruído e ambiente. A coexistência entre a emissão vocal, os gestos performativos e essas sonoridades gravadas faz com que a composição se organize pela sobreposição de diferentes planos perceptivos, nos quais presença e mediação tecnológica convivem sem hierarquia.

Desse modo, *Atualidades: Kreutzer 70* evidencia uma concepção expandida de composição, na qual voz, gesto, palavra, espacialidade e diferentes materialidades sonoras participam conjuntamente da construção do acontecimento artístico. Embora estruturada a partir de um projeto composicional, a obra realiza plenamente seu sentido na performance, momento em que os diferentes elementos cênicos e sonoros passam a atuar de forma integrada. Essa característica aproxima-se de um dos aspectos fundamentais da música-teatro: compreender a composição não apenas como organização de sons, mas como articulação entre ações, corpos, temporalidades e espaços. Nessa perspectiva, a obra dialoga com as proposições experimentais de John Cage e com as práticas do *happening*, não por reproduzir seus procedimentos, mas por

compartilhar uma concepção artística em que o acontecimento constitui o próprio lugar da obra. É justamente nesse horizonte que se tornam mais evidentes as convergências entre o *happening* e a música-teatro, apresentadas aqui.

4 PONTOS DE CONVERGÊNCIA ENTRE *HAPPENING* E MÚSICA-TEATRO

A música-teatro configura-se como um campo artístico de natureza plural em estética, linguagens e modos de realização que se entrecruzam. Mais do que a simples justaposição entre música e cena, trata-se de uma prática que tensiona e expande os limites de ambas, incorporando elementos do gesto, da espacialidade, da performatividade e da visualidade.

“É importante ressaltar que desde seu surgimento, a música-teatro não encontrou uma denominação unificada, pois cada compositor ou musicólogo tende a referir-se de maneira diferente, conforme sua compreensão sobre aquele tipo de obra. O termo alemão *Musiktheater* é frequentemente considerado o marco inicial na denominação desse tipo de composição, e foi a partir deste que foram feitas as traduções para outros idiomas” (Magre, 2017, p.28).

Nesse sentido, a música-teatro não se fixa em uma forma única ou normativa, mas se constitui como um espaço aberto de experimentação, no qual diferentes estratégias composicionais e cênicas podem emergir. Assim, sua potência expressiva reside justamente na diversidade de formas que assume, permitindo a construção de experiências artísticas múltiplas e, muitas vezes, situadas no limiar entre o sonoro e o performativo.

Em aproximação com o *happening*, a música-teatro pode ser compreendida a partir de uma lógica do acontecimento, na qual a obra não se apresenta como produto acabado, mas como uma situação a ser vivida. Nessa perspectiva, o foco desloca-se da representação para a experiência, enfatizando a ação, a presença e a participação como elementos centrais. Tal como proposto por Allan Kaprow, o *happening* convoca o envolvimento direto dos participantes, diluindo as fronteiras entre arte e vida e desestabilizando a posição de espectador passivo. Ao incorporar essas dimensões, a música-teatro amplia seu campo de atuação, instaurando práticas em que o imprevisível e a interação passam a operar como forças constitutivas do processo artístico.

A música então, não se afirma plenamente, mas se insinua como questão, abrindo um campo de escuta que é também um campo de pensamento. É nesse ponto que se tornam visíveis certas convergências com o *happening*, como a diluição de fronteiras entre linguagens, a recusa de

uma forma previamente estabilizada e a ênfase na dimensão do acontecimento. Em diálogo com perspectivas associadas a John Cage e às proposições de Allan Kaprow, a obra deixa de se organizar como representação para se constituir como evento, como algo que se realiza no entre, entre som e texto, entre intenção e acaso, entre obra e recepção.

Nessa direção, a noção de *devires-musicatuantes*, proposta por Marta Pederiva (2025 p.19), reforça a necessidade de compreender a interface entre música e teatro para além de uma lógica de sobreposição entre linguagens. Como afirma a autora, "faz sentido abarcar a presença permanente da música no teatro e do teatro na música, ao invés de polarizar as experiências artísticas. A partir do conceito de *devir*, é possível construir um novo percurso de pesquisa e abrir um campo de problematização e estudo na perspectiva dos *devires-musicatuantes* e suas performatividades polifônicas. Afinal, *musicatuantes* não estão em uma imitação teatral no fazer musical nem tampouco em uma imitação musical a partir do teatro”.

Portanto, a prática de Gilberto Mendes parece tencionar a música-teatro em direção a uma poética do acontecimento, na qual o sentido não se fixa, mas emerge, provisoriamente, no próprio ato de escutar. A leitura de suas proposições, articulada às discussões desenvolvidas ao longo deste ensaio, permite reconhecer que as aproximações entre o *happening* e a música-teatro ultrapassam a simples incorporação de recursos cênicos à composição musical. Não se trata de afirmar uma relação de filiação entre essas práticas, mas de reconhecer um conjunto de convergências que evidenciam um modo comum de compreender a criação artística como experiência, acontecimento e relação. Nesse horizonte, propomos destacar cinco aspectos que sintetizam essas aproximações.

A primeira convergência diz respeito à ***compreensão do corpo como matéria composicional***. Tanto no *happening* quanto na música-teatro, o corpo deixa de ocupar a posição de simples suporte para a realização da obra. Sua presença, seus deslocamentos, sua respiração e suas ações tornam-se elementos constitutivos da composição, participando ativamente da produção de sentido. O intérprete passa a ser compreendido não apenas como executor, mas como agente performativo cuja corporeidade integra a própria estrutura da obra.

A segunda convergência encontra-se no ***gesto como operador entre som e cena***. Em ambas as práticas, o gesto deixa de corresponder apenas ao movimento necessário para produzir um som e passa a organizar a experiência estética. Ele articula temporalidades, orienta a percepção do público e estabelece relações entre corpo, espaço e material sonoro. O gesto deixa de acompanhar a música para tornar-se pensamento composicional, produzindo significados que atravessam simultaneamente o campo visual, sonoro e performativo. Sob essa perspectiva, Pederiva e Pereira (2024) defendem que o gesto corporal desempenha uma função poética ao potencializar o significado da música por meio de sua expressividade, deixando de constituir apenas um movimento funcional para tornar-se elemento constitutivo da experiência musical.

Como terceiro aspecto, destaca-se a ***centralidade do acontecimento como forma da obra***. Tanto o *happening* quanto a música-teatro deslocam o foco da obra enquanto objeto fixo para a singularidade da performance. O sentido não se encontra previamente estabilizado, mas emerge das relações estabelecidas durante sua realização. Cada apresentação constitui uma experiência única, atravessada pelas condições do espaço, do tempo, da presença dos intérpretes e da interação com aqueles que dela participam.

A quarta convergência manifesta-se na ***dissolução das fronteiras entre linguagens artísticas***. Música, teatro, performance, literatura, artes visuais e outras formas de expressão deixam de ocupar campos autônomos para constituir um território comum de experimentação. Nessa perspectiva, nenhum elemento se impõe hierarquicamente sobre os demais. Som, gesto, palavra, imagem e ação passam a operar conjuntamente, reorganizando o pensamento composicional e ampliando as possibilidades de criação artística.

Por fim, talvez a convergência mais significativa seja a constituição de uma ***escuta expandida como experiência estética***. Se o *happening* desloca a arte para o campo da experiência vivida, a música-teatro amplia igualmente o próprio conceito de escuta. O ouvir deixa de restringir-se aos fenômenos sonoros para envolver gestos, silêncios, espacialidades, tensões corporais, deslocamentos e relações entre os participantes. Escutar passa a significar perceber o acontecimento em sua totalidade, compreendendo que a experiência estética se produz na articulação entre o audível e o visível, entre presença, corpo e ação.

Essas convergências permitem compreender que a aproximação entre *happening* e música-teatro não decorre apenas da utilização de procedimentos semelhantes ou de afinidades formais. Ambas inscrevem-se em um horizonte estético característico das vanguardas do século XX, marcado pela crítica às fronteiras disciplinares, pelo questionamento da autonomia da obra de arte e pela aproximação entre arte e vida (Burger, 1993). Nesse contexto, a obra deixa de ser concebida como representação acabada para afirmar-se como experiência situada, relacional e processual. Corpo, gesto, acontecimento e escuta tornam-se, assim, operadores fundamentais de uma prática artística que compreende a composição não apenas como organização de sons, mas como organização de experiências.

As convergências aqui propostas não devem ser compreendidas como um conjunto de características formais compartilhadas, mas como desdobramentos de um mesmo projeto estético que, conforme argumenta Bürger (1993), procura deslocar a arte de sua condição de objeto autônomo para uma prática integrada à experiência. É nesse horizonte que se tornam visíveis os cinco aspectos a seguir.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste percurso, buscou-se compreender como o gesto, o *happening* e a música-teatro se articulam não como campos isolados, mas como zonas de contato nas quais o fazer artístico se reconfigura. O gesto entendido como operador composicional, desloca a música de uma lógica exclusivamente sonora para um campo expandido, em que corpo, espaço e ação tornam-se indissociáveis. Já o *happening*, ao afirmar a centralidade do acontecimento, tenciona a ideia de obra como objeto estável, instaurando uma prática fundada na experiência, na implicação e na efemeridade.

É também a partir das reflexões desenvolvidas no âmbito do Grupo de Pesquisa Arte Sonora que este trabalho se constitui, não apenas como investigação teórica, mas como desdobramento de práticas e inquietações compartilhadas nos encontros e dentro de pesquisa de mestrado. Nesse contexto, pensar o som para além do audível implica considerá-lo como presença, como gesto e como relação, o que reforça a compreensão da experiência estética como algo que se dá no entre, no encontro e na duração.

Nesse horizonte, a música-teatro emerge como um território fértil de convergência ao nos depararmos com elementos caros ao *happening*, como a indeterminação, a diluição de fronteiras entre linguagens e a valorização do instante, ela se afasta de formas fixas e se aproxima de uma poética do acontecimento. Não se trata mais de representar, mas de fazer emergir situações em que som e cena se constituem mutuamente, convocando o espectador a uma escuta que é também presença e participação.

As experiências vinculadas ao Grupo Música Nova, em especial nas proposições de Gilberto Mendes, evidenciam esse deslocamento ao tencionar os limites entre composição e ação, entre estrutura e abertura. Nesses contextos, a obra deixa de ser algo que se encerra em si mesma e passa a existir como campo relacional, atravessado por encontros, acasos e decisões situadas.

Retomando a questão que orientou este estudo, sob quais aspectos nos envolvemos e nos engajamos em um *happening* para além do som, torna-se possível afirmar que essa implicação se dá por múltiplas camadas: pelo corpo que age e percebe, pelo espaço que ressoa e condiciona, pelo tempo que se desdobra no instante e pela escuta que se amplia para além do audível. O que está em jogo não é apenas ouvir, mas estar.

As aproximações aqui discutidas sugerem que o gesto constitui um operador privilegiado para compreender os deslocamentos entre *happening* e música-teatro. Mais do que aproximar dois campos historicamente relacionados, essa perspectiva permite compreender modos contemporâneos de composição nos quais corpo, escuta, ação e acontecimento deixam de ocupar posições secundárias para constituírem a própria matéria da obra.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Paulo de; D'ERRICO, Lucia (org.). **Artistic Research**: um campo em expansão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

ATUALIDADES. *Kreutzer 70 – Gilberto Mendes*. YouTube, 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Syhw7c6tkb8>. Acesso em: 14 jul. 2026.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. Lisboa: Vega, 1993.

PEREIRA, Jônatas da Silva; OLIVEIRA, Elder. *Happening e música-teatro: ensaio sobre deslocamentos entre corpo, som e cena*. Revista Mosaico: Processos criativos em música e em artes do som. Dossiê Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora. Pelotas, RS, V.3 - n.2, 2026, p. 75-91.

HENNING, P. C.; OLIVEIRA, E. Educação, Arte e Filosofia: práticas de liberdade nas nossas relações com o mundo. *Education, Art and Philosophy: practices of freedom in our relationships with the world*. *Revista Izquierdas*, v. 54, p. 1–23, 2025

KAPROW, Allan. *How to Make a Happening*. In: KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Edited by Jeff Kelley. Berkeley: University of California Press, 1993. p. 58–65.

MAGRE, Fernando de Oliveira. Do corpo ao papel: o Grupo Música Nova entre o happening e a composição musical. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM)**, 34. 2024, Salvador. *Anais do XXXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Salvador: ANPPOM, 2024. p. 1–16. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2598/public/2598-10948-1-PB.pdf. Acesso em: 13 jul. 2026.

OLIVEIRA, Elder. **Música não é um objecto temporal que se desenrola de uma forma linear, mas um banho no qual o músico mergulha**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2015

PEDERIVA, Marta Martins; PEREIRA, Jônatas da Silva. O gesto corporal no fazer musical. *Revista Mosaico: Processos Criativos em Música e em Artes do Som*, Belém, PA, v. 1, n. 1, p. 130–146, 2024. Disponível em: https://www.academia.edu/122501043/Revista_Mosaico_processos_criativos_em_m%C3%BAsica_e_em_artes_do_som_UFPA_2024_v_1. Acesso em: 06 jul. 2026

PEREIRA, Jônatas da Silva; OLIVEIRA, Elder. Happening, gesto e processo criativo: revisão de literatura e relatos de experiências imersivas no *happening Arrudeia* (2025), de Jônatas Pereira. *Revista Mosaico: Processos Criativos em Música e em Artes do Som*, Belém, PA, v. 2, n. 1, p. 47–62, 2025. DOI: 10.5281/zenodo.15584395 disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/revistamosaico/files/2025/06/Happening-gesto-e-processo-criativo-revisao-de-literatura-e-relatos-de-experiencias-imersivas-no-happening-Arrudeia-2024-de-Jonatas-Pereira.pdf> Acesso em: 03 jul. 2026

SOARES, Ana Beatriz Schincariol. O uso da inteligência artificial na área de pesquisa acadêmica. In: CONGRESSO DE INOVAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO IFSP (CONICT), 15. 2024, Capivari. **Anais do XV Congresso de Inovação, Ciência e Tecnologia do IFSP (CONICT 2024)**. São Paulo: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 2024. Disponível em: <https://congressos.ifsp.edu.br/conict/article/view/896>. Acesso em: 04 jun. 2026.

PEREIRA, Jônatas da Silva; OLIVEIRA, Elder. *Happening e música-teatro: ensaio sobre deslocamentos entre corpo, som e cena*. *Revista Mosaico: Processos criativos em música e em artes do som*. Dossiê Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora. Pelotas, RS, V.3 - n.2, 2026, p. 75-91.