

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

FRANCIELE REGINA DE LIMA LUIZ

**DIÁLOGOS ENTRE SOM E IMAGEM:
compositores americanos do século XX e a influência da Arte
Abstrata**

São Paulo

2025

FRANCIELE REGINA DE LIMA LUIZ

**DIÁLOGOS ENTRE SOM E IMAGEM:
compositores americanos do século XX e a influência da Arte
Abstrata**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
como requisito parcial para a obtenção do
título de bacharel em Música com
habilitação em Composição.

Orientadora: Profª Dra. Lia Vera Tomás

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

- L953d Luiz, Franciele Regina de Lima, 1992-
Diálogos entre som e imagem : compositores americanos do século XX e a influência da arte abstrata / Franciele Regina de Lima Luiz. – São Paulo, 2025.
44 f. : il. color.
- Nome artístico da autora: Franciele Regina.
Orientadora: Profª. Drª. Lia Vera Tomás.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.
1. Música - Estados Unidos - Séc. XX. 2. Música experimental. 3. Compositores - Estados Unidos - Séc. XX. 4. Arte americana - Séc. XX. 5. Arte abstrata. 6. Arte e música. I. Tomás, Lia. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 780.973

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

FRANCIELE REGINA DE LIMA LUIZ

**DIÁLOGOS ENTRE SOM E IMAGEM:
compositores americanos do século XX e a influência da Arte
Abstrata**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
como requisito parcial para a obtenção do
título de bacharel em Música com
habilitação em Composição.

Dissertação aprovada em: 22/10/2025

Profª Dra. Lia Vera Tomás do Instituto de
Artes da Unesp - Orientadora

Profª Dra. Graziela Bortz do Instituto de
Artes da Unesp

Dedico este trabalho à minha família e a todos
que sempre acreditaram em mim, pelo amor,
apoio e paciência em cada etapa desta caminhada.

RESUMO

Este trabalho investiga o diálogo entre som e imagem no século XX, com foco na interação entre compositores da Escola de Nova York — John Cage, Morton Feldman e Earle Brown — e artistas da arte abstrata americana, incluindo Jackson Pollock, Mark Rothko, Philip Guston, Alexander Calder e Robert Rauschenberg. A pesquisa analisa como princípios estéticos do expressionismo abstrato e da abstração cinética, baseados em gesto, indeterminação, tempo e espaço, influenciaram as práticas composicionais desses músicos. Obras como *4'33"* (Cage), inspirada pelas telas brancas de Rauschenberg, *Rothko Chapel* (Feldman) e as formas abertas de Brown ilustram o intercâmbio entre linguagens, evidenciando uma busca por equivalências sensoriais e conceituais entre pintura, escultura e música. O estudo contextualiza essas aproximações na Nova York pós-guerra, destacando as relações diretas de Feldman com Rothko, Brown com Calder e Cage com Rauschenberg, revelando diferentes formas de diálogo entre arte visual e música experimental.

Palavras-chave: música de vanguarda; arte abstrata; estética composicional; interdisciplinaridade; experimentação.

ABSTRACT

This research explores the dialogue between sound and visual art in the twentieth century, focusing on the interaction between composers of the New York School — John Cage, Morton Feldman, and Earle Brown — and American abstract artists, including Jackson Pollock, Mark Rothko, Philip Guston, Alexander Calder, and Robert Rauschenberg. The study examines how aesthetic principles of Abstract Expressionism and kinetic abstraction, based on gesture, indeterminacy, time, and space, influenced these composers' practices. Works such as *4'33"* (Cage), inspired by Rauschenberg's white paintings, *Rothko Chapel* (Feldman), and Brown's open forms illustrate the exchange between artistic languages, revealing a search for sensory and conceptual equivalences between painting, sculpture, and music. The research situates these intersections in postwar New York, highlighting Feldman's collaboration with Rothko, Brown's inspiration from Calder, and Cage's connection to Rauschenberg, demonstrating multiple forms of dialogue between visual art and experimental music.

Keywords: avant-garde music; abstract art; compositional aesthetics; interdisciplinarity; experimentation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - John Cage (esquerda), músico; Merce Cunningham (centro), coreógrafo; e Robert Rauschenberg (direita), artista. Londres, 1964.....	12
Figura 2 - Rauschenberg em seu estúdio, com gravuras de John F. Kennedy.....	19
Figura 3 - Morton Feldman, 1977.....	24
Figura 4 - Capela Rothko, localizada em Houston, com os 14 painéis de Mark Rothko.....	27

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	CONTEXTO HISTÓRICO E ESTÉTICO.....	11
2.1	O cenário cultural americano do pós-guerra.....	11
2.2	A busca por novas linguagens artísticas.....	13
3	A ARTE ABSTRATA AMERICANA.....	15
3.1	Fundamentos da arte abstrata e seus movimentos.....	15
3.2.1	Jackson Pollock: a ação e a gestualidade.....	16
3.2.2	Mark Rothko: cor, silêncio e transcendência.....	17
3.2.3	Robert Rauschenberg: cotidiano, acaso e participação.....	18
3.2.4	Alexander Calder: movimento, equilíbrio e forma aberta.....	20
4	A NOVA MÚSICA: COMPOSITORES, SUAS LINGUAGENS E A ARTE.....	21
5	O DIÁLOGO SOM-IMAGEM NA COMPOSIÇÃO.....	26
5.1	A Capela Rothko.....	26
5.1	Rothko Chapel (1971).....	28
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
	REFERÊNCIAS	31
	BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	33

1 Introdução

No decorrer do século XX, especialmente no contexto pós Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos emergiram como um novo centro da vanguarda artística mundial. Nova York, em particular, tornou-se o berço de movimentos inovadores nas artes visuais e na música, consolidando um ambiente fértil para o surgimento de novas linguagens e diálogos interdisciplinares. Nesse cenário, a arte abstrata americana — representada por artistas como Mark Rothko, Jackson Pollock, Alexander Calder e Robert Rauschenberg — desenvolveu-se em paralelo a uma nova música experimental, conduzida por compositores como John Cage, Morton Feldman e Earle Brown. Mais do que coincidência temporal ou proximidade geográfica, esse desenvolvimento paralelo revelou-se um verdadeiro campo de influências cruzadas, onde conceitos visuais passaram a informar práticas composicionais e vice-versa.

Este trabalho propõe-se a investigar os diálogos entre som e imagem a partir da relação entre compositores americanos do século XX e a arte abstrata estadunidense, com ênfase nas correspondências estéticas, filosóficas e processuais que marcam essas produções. Interessa-nos compreender como elementos próprios da pintura abstrata — como o uso do espaço, a valorização do gesto, a ausência de representação figurativa e a presença do vazio — foram traduzidos em linguagem musical por compositores que buscaram expandir os limites da escuta, da partitura e da própria experiência musical. Nesse sentido, a composição musical é aqui abordada não apenas como resultado sonoro, mas como processo criativo influenciado por ideias plásticas e pictóricas.

A escolha por Morton Feldman, Earle Brown e John Cage justifica-se não apenas pela relevância histórica de suas obras, mas sobretudo pela relação direta que esses compositores estabeleceram com o universo visual. Feldman, por exemplo, foi profundamente influenciado por artistas como Mark Rothko, Franz Kline e Philip Guston — amigos pessoais e colaboradores estéticos. Sua obra *Rothko Chapel* (1971) representa o ápice dessa intersecção, sendo composta para o espaço físico e espiritual de uma capela concebida especialmente para abrigar pinturas de Rothko. Nessa composição, Feldman cria uma música contemplativa, rarefeita e silenciosa, em profundo diálogo com as superfícies cromáticas e emocionais do pintor. Earle Brown, por sua vez, explorou de maneira inovadora a ideia de partitura como espaço visual. Obras como *December 1952* transformam a notação em gesto gráfico, permitindo ao intérprete uma liberdade de interpretação que se aproxima mais de um pintor diante da tela em branco do que de um músico preso à rigidez do sistema tradicional. A

influência do expressionismo abstrato é visível tanto na concepção gráfica quanto no modo como Brown compreendia o tempo e o acaso no processo composicional. John Cage, talvez o mais conhecido dos três, não apenas estabeleceu relações com artistas visuais como Robert Rauschenberg, como também incorporou noções de aleatoriedade e indeterminação inspiradas no gestual pictórico e no zen-budismo, próximo à estética minimalista e à arte conceitual. Em obras como *Music of Changes*, Cage propõe procedimentos composicionais que envolvem decisões do acaso, rompendo com a ideia tradicional de autoria e controle.

A presente pesquisa se estrutura, portanto, como uma investigação estética e analítica acerca das confluências entre música e artes visuais na cena americana do século XX. Trata-se de um estudo de natureza qualitativa e bibliográfica, com recorte histórico-cultural, que se apoia em fontes primárias — como escritos dos próprios compositores e artistas — e secundárias — críticas, análises e estudos interdisciplinares. Serão ainda propostas leituras analíticas de obras musicais (como *Rothko Chapel* e *December 1952*) a partir de seus vínculos com elementos da pintura abstrata.

O objetivo geral deste trabalho é compreender de que maneira a arte abstrata influenciou as práticas composicionais de determinados compositores americanos do século XX. Como objetivos específicos, destacam-se: (1) contextualizar o ambiente artístico dos Estados Unidos no pós-guerra; (2) apresentar as principais características da arte abstrata americana e seu vocabulário estético; (3) investigar como compositores como Feldman, Cage e Brown dialogaram com esses princípios em suas obras; (4) analisar obras musicais que expressam essa interseção entre som e imagem.

Ao propor essa reflexão, este estudo busca contribuir para uma compreensão mais ampla da composição musical como um campo permeável a influências externas, especialmente às artes visuais. Em tempos nos quais as fronteiras entre as linguagens artísticas estão cada vez mais tênues, revisitar esses diálogos históricos torna-se uma forma de reconhecer as múltiplas possibilidades expressivas da criação musical — não apenas como som, mas também como gesto, cor e espaço.

2 Contexto histórico e estético

2.1 O cenário cultural americano do pós-guerra

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos emergiram como potência econômica e cultural global. Enquanto boa parte da Europa estava devastada, ainda lidando com o trauma da guerra, a infraestrutura americana estava intacta, o que fez do país o novo centro de gravidade cultural do Ocidente. Esse deslocamento foi crucial: Nova York passou a assumir o papel que Paris havia ocupado antes da guerra, atraindo artistas visuais, compositores e intelectuais de diferentes partes do mundo. Nos EUA, havia espaço e recursos para experimentação artística. Esse contexto de efervescência cultural foi impulsionado principalmente pela ascensão econômica e pela tensão e polarização ideológica da Guerra Fria.

No campo das artes visuais pode-se citar movimentos como o Expressionismo Abstrato e o Color Field¹, representados principalmente por artistas como Jackson Pollock, Mark Rothko e Barnett Newman. Suas obras buscavam romper com a figuração e explorar dimensões emocionais, espirituais e formais da imagem, refletindo o clima de ansiedade e trauma da época. Ao mesmo tempo, a música americana vivia um momento de ruptura com as tradições formais europeias, totalmente ligadas ao controle e a complexidade (como o serialismo, por exemplo), abrindo espaço para novos caminhos composicionais. A valorização do gesto, do acaso, da espacialidade e do silêncio tornou-se ponto de convergência entre diferentes linguagens. Nesse ambiente, surgem diálogos criativos entre compositores e pintores que moldaram uma nova sensibilidade artística americana.

O deslocamento do centro das artes modernas de Paris para Nova York foi um dos marcos mais importantes da história da arte no século XX. Compositores, pintores, escritores e coreógrafos — tanto norte-americanos quanto europeus exilados — passaram a se concentrar na cidade, tornando-a um polo de intensa produção interdisciplinar. Foi nesse ambiente que se consolidou a chamada Escola de Nova Iorque (*New York School*), termo usado tanto para o grupo de pintores como Pollock, Rothko, Newman e Willem de Kooning, quanto para compositores como John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff, além de poetas como Frank O'Hara e John Ashbery. A troca entre esses criadores era

¹ O Color Field foi uma vertente da pintura abstrata desenvolvida nos EUA a partir dos anos 1940.

frequente e muitas vezes orgânica. Os pintores assistiam a concertos dos compositores; os músicos visitavam ateliês e exposições. As ideias transitavam livremente entre as linguagens. John Cage, por exemplo, manteve um relacionamento próximo com o coreógrafo Merce Cunningham e com o artista plástico Robert Rauschenberg. Morton Feldman conviveu diretamente com Mark Rothko, Jackson Pollock e Philip Guston — relacionamentos que influenciaram profundamente sua concepção musical.

Figura 1: John Cage (esquerda), músico; Merce Cunningham (centro), coreógrafo; e Robert Rauschenberg (direita), artista. Londres, 1964.



Fonte: Gazzillo, 2016.

O ambiente de Nova York favorecia esse tipo de contaminação criativa, especialmente em espaços experimentais como o Black Mountain College². Tais locais promoviam um cruzamento entre as artes que ultrapassava o formalismo acadêmico e buscava modos novos de experiência sensível, como aconteceu em 1952. John Cage realizou a célebre *Theatre Piece No. 1*, considerada a primeira performance multimídia da história e um marco do diálogo entre as artes. Nela, Robert Rauschenberg expôs suas *White Paintings*, Merce Cunningham dançava entre o público, David Tudor tocava piano preparado e o próprio Cage lia textos, todos atuando simultaneamente, sem roteiro fixo, seguindo o princípio do acaso e da não-intenção. Essa experiência rompeu as fronteiras entre música, pintura, poesia e dança,

² Foi uma instituição americana de ensino de artes, fundada em 1933.

transformando o espaço em um campo de interação sensorial e imprevisível, onde som, imagem e movimento se fundiam em um mesmo gesto criativo — um verdadeiro símbolo da integração entre as linguagens artísticas no pós-guerra.

2.2 A busca por novas linguagens artísticas

No período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, o cenário artístico mundial se viu diante de uma necessidade urgente de reinvenção. Na Europa, profundamente abalada pelos traumas da guerra, surgiram propostas radicais como a música concreta, desenvolvida por Pierre Schaeffer na França, e a música eletrônica, com Karlheinz Stockhausen na Alemanha. Ambas as vertentes buscavam romper com a linguagem tonal tradicional por meio de experimentações com sons gravados e manipulação eletrônica, numa abordagem altamente controlada e técnica da composição musical. As escolas europeias desse período ainda carregavam um forte desejo de sistematização, como se pode ver também na serialização integral adotada por compositores como Boulez e Nono, herdeiros diretos da Segunda Escola de Viena, que já havia iniciado essa busca por organização formal extrema.

Nos Estados Unidos, contudo, o movimento foi em outra direção. Artistas e compositores norte-americanos passaram a buscar uma liberdade estética que rejeitava o formalismo europeu. A ruptura com a tradição não significou um novo sistema rígido, mas sim a negação da necessidade de qualquer sistema fixo. John Cage, Morton Feldman e Earle Brown propuseram práticas composicionais baseadas no acaso, na indeterminação e na relação sensorial com o som. Esses artistas estavam interessados em explorar o espaço entre o controle e a liberdade, o som e o silêncio, o tempo e a percepção. Esse mesmo espírito de experimentação e de recusa a sistemas tradicionais também permeou as artes visuais norte-americanas. Enquanto os artistas europeus pós-guerra ainda buscavam reconstruir formas ou reavaliar os movimentos anteriores, como o cubismo ou o surrealismo, os norte-americanos abriram caminho para o expressionismo abstrato e, em seguida, para a arte minimalista. Rothko, Pollock e outros artistas, por exemplo, propuseram uma arte que fosse vivida como experiência, e não apenas interpretada intelectualmente. Suas telas monumentais e cores vibrantes não buscavam representar, mas provocar estados emocionais intensos e silenciosos, muitas vezes próximos da experiência musical.

Essa sintonia entre compositores e artistas visuais refletia um novo paradigma de criação: o da experiência estética como fim em si. A música e a arte norte-americanas passaram a caminhar juntas em uma busca por novas formas de expressão que estivessem alinhadas com as vivências contemporâneas, abrindo mão de narrativas, de estruturas lineares e de qualquer vestígio de idealismo romântico ou de rigidez estrutural. Essa aproximação entre som e imagem não apenas deu origem a colaborações diretas, como veremos a seguir, mas também consolidou a identidade de uma vanguarda americana verdadeiramente original, que passou a influenciar gerações futuras.

3 A Arte Abstrata americana

3.1 Fundamentos da arte abstrata e seus movimentos

A arte abstrata norte-americana do pós-guerra desenvolveu-se em um contexto de profundas transformações sociais, culturais e políticas, especialmente marcadas pela Segunda Guerra Mundial. Com o deslocamento do centro artístico de Paris para Nova York, a cidade tornou-se um polo de inovação estética, impulsionado pela chegada de artistas e intelectuais europeus que emigraram para os Estados Unidos, como Hans Hofmann, Arshile Gorky, Marcel Duchamp, Salvador Dalí e Max Ernst. Essa migração promoveu um ambiente intelectual fértil, no qual os artistas americanos puderam desenvolver linguagens visuais próprias, marcadas pela subjetividade e pela busca de uma identidade cultural autônoma. Nesse cenário, o Expressionismo Abstrato surgiu no início da década de 1940 como o primeiro grande movimento genuinamente norte-americano. Influenciado pelo Surrealismo e pelo automatismo psíquico, o movimento enfatizava o gesto e a ação do pintor, transformando o ato de pintar em uma performance física e emocional. Artistas como Jackson Pollock, Willem de Kooning e Franz Kline representaram essa abordagem, criando obras em que a tela se tornava registro da energia, do gesto e da emoção do criador. O caráter monumental e gestual dessas pinturas refletia, também, as tensões existenciais e os traumas do período pós-guerra, conferindo à arte uma função de expressão individual diante de um mundo em reconstrução.

A partir da década de 1950, surgiram desdobramentos do expressionismo abstrato que exploravam outras dimensões da abstração. O *Color Field Painting*, representado por artistas como Mark Rothko, Clyfford Still e Barnett Newman, privilegiava grandes campos de cor uniformes, visando provocar experiências contemplativas e meditativas no espectador, em contraste com o gesto dramático do expressionismo. Paralelamente, movimentos como a *arte cinética*³ e o desenvolvimento dos *móbiles*⁴ do artista Alexander Calder introduziram o movimento real como elemento da obra, expandindo os limites da escultura e da percepção visual. Calder explorava o equilíbrio, a leveza e a interação da obra com o espaço e o tempo, estabelecendo um diálogo entre forma e movimento que inspirou a experimentação em outras linguagens artísticas.

³ movimento artístico que busca criar obras de arte com movimento ilusório ou real;

⁴ tipo de escultura aérea e cinética, criada com componentes leves e suspensos por fios.

Na mesma linha de inovação e interdisciplinaridade, Robert Rauschenberg antecipou conceitos que viriam a se consolidar na *Pop Art*⁵, incorporando elementos do cotidiano e objetos encontrados em composições híbridas. Sua abordagem funde pintura e escultura e questiona a hierarquia entre arte e vida, introduzindo o acaso e a participação do ambiente como parte do processo criativo. Movimentos como o *Neo-Dada*⁶ e a *Pop Art*, aos quais Rauschenberg se aproximou, refletem a expansão do conceito de arte abstrata para além da pintura pura, incluindo colagens, assemblages⁷ e obras que dialogam com a cultura contemporânea.

Esses desdobramentos — gesto, cor, movimento e apropriação do cotidiano — definiram os fundamentos da arte abstrata norte-americana, estabelecendo uma rica diversidade de linguagens visuais que dialogavam com outras formas artísticas, como a música experimental, o teatro e a dança. A atenção ao gesto, ao espaço, ao tempo e ao acaso constituiu um denominador comum, criando condições para que compositores da Escola de Nova York, como John Cage, Morton Feldman e Earle Brown, se inspirassem na abstração visual para desenvolver novas concepções de forma musical, silêncio e estrutura aberta.

3.2.1 Jackson Pollock: a ação e a gestualidade

Jackson Pollock, artista do Expressionismo Abstrato, revolucionou a pintura com a técnica de *action painting*, onde o gesto físico do artista é registrado diretamente na tela por meio de respingos, gotejamentos e movimentos fluídos da tinta. Entre suas obras mais icônicas, destacam-se: *Number 1A*, 1949, que exemplifica o fluxo energético da tinta respingada; *Autumn Rhythm (Number 30)*, 1950, com sua escala monumental e sobreposição de camadas, e *Convergence*, 1952, na qual cores vibrantes e linhas entrelaçadas evidenciam a intensa ação corporal durante o processo criativo.

⁵ movimento artístico surgido no Reino Unido e nos EUA na década de 1950;

⁶ movimento surgido na década de 1950, onde retomou as características do Dadaísmo;

⁷ combinação de materiais.

Sua obra é um registro do movimento e da energia corporal, capturando a espontaneidade e o fluxo do instante criativo. A abordagem gestual de Pollock não se limitava à superfície da tela, mas buscava capturar energia, emoção e fluxo do inconsciente, conectando-se diretamente a conceitos psicanalíticos, especialmente freudianos e junguianos, sobre expressão espontânea de desejos, emoções e estados psíquicos internos. Pollock transformava cada pintura em um registro físico da mente e do corpo, fazendo da criação artística um espaço de projeção do inconsciente, semelhante ao que a psicanálise propõe em termos de revelação de conteúdos ocultos da psique.

Embora Pollock não tenha colaborado diretamente com músicos, sua pintura influenciou profundamente a estética de John Cage, Morton Feldman e Earle Brown, compositores que exploravam o acaso e a indeterminação na música. Cage via no gesto imprevisível de Pollock um paralelo com a ausência de controle absoluto na execução musical; Feldman relacionava a densidade e a dispersão das manchas de tinta à espacialidade sonora de suas composições rarefeitas; e Brown encontrou nas telas de Pollock um modelo visual para a concepção de forma aberta, na qual a ordem das seções de uma obra pode variar a cada execução. Dessa forma, Pollock contribuiu para uma nova compreensão da arte como processo, tempo e experiência sensorial compartilhada.

3.2.2 Mark Rothko: cor, silêncio e transcendência

Mark Rothko, por sua vez, foi um dos artistas que mais intensamente exploraram a dimensão espiritual da arte no contexto do Color Field, desenvolvendo pinturas compostas por grandes campos retangulares de cor que parecem flutuar sobre a superfície da tela. Suas obras, muitas vezes imensas em escala, buscavam provocar uma experiência meditativa e emocional intensa. Rothko acreditava que a pintura deveria expressar emoções universais, atuando como um veículo para estados existenciais profundos. A cor ocupava o papel central no seu processo criativo, não sendo um simples atributo decorativo, mas um veículo de emoção e espiritualidade.

Seus campos de cores são expansivos e envolventes, capazes de induzir estados de contemplação e introspecção. A cor torna-se, assim, matéria viva que transcende o visual e dialoga diretamente com as emoções do espectador, criando uma atmosfera quase musical. A capela homônima em Houston, que será comentada nesta monografia, com suas pinturas criadas para um espaço contemplativo, é um marco dessa busca pelo sublime e pelo silêncio espiritual. As obras mais icônicas de Rothko, certamente são: *Rothko Chapel Paintings* (1964-67), *No. 61 (Rust and Blue)*, 1953, e *Orange and Yellow*, 1956.

A relação entre Rothko e a música experimental aparece principalmente em Morton Feldman, que encontrou nas telas do pintor uma analogia à percepção sonora expandida no tempo. Feldman compôs obras longas e rarefeitas, explorando o silêncio e o espaço entre os sons, de maneira semelhante à suspensão cromática das pinturas de Rothko. Embora Rothko não tenha atuado diretamente com músicos, sua abordagem estética influenciou a concepção de temporalidade, silêncio e espaço na composição musical, consolidando um diálogo conceitual entre pintura e música.

3.2.3 Robert Rauschenberg: cotidiano, acaso e participação

Robert Rauschenberg surgiu logo após a geração de Pollock, rompendo com a carga emocional e o individualismo do expressionismo abstrato. Ele buscou reaproximar a arte da vida cotidiana, incorporando objetos e materiais comuns — jornais, fotografias, tecidos e sucata — em obras híbridas conhecidas como *combines*, que mesclam pintura e escultura. Em *Monogram* (1955–1959), por exemplo, um bode empalhado é envolvido por um pneu e inserido sobre uma base pictórica, desafiando as categorias tradicionais da arte. Já em *Bed* (1955), Rauschenberg transforma uma colcha e um travesseiro em suporte de pintura, questionando os limites entre o objeto e a obra de arte.

Figura 2: Rauschenberg em seu estúdio, com gravuras de John F. Kennedy



Fonte: Alex Needham, 2016.

Sua produção reflete uma atitude experimental e aberta ao acaso, marcada pelo desejo de romper com a ideia de composição fechada. Esse pensamento o aproximou de John Cage, de quem foi amigo e colaborador. As *White Paintings* (1951), séries de telas inteiramente brancas que refletem as sombras e luzes do ambiente, foram fundamentais para Cage conceber sua obra *4'33"* (1952), em que o silêncio se torna espaço de escuta. Ambos partilhavam uma filosofia influenciada pelo zen-budismo, que rejeitava o controle e valorizava o acaso como elemento estruturante.

A obra *Erased de Kooning Drawing* (1953), na qual Rauschenberg apaga um desenho de Willem de Kooning, simboliza essa transição: a negação da autoria heróica e o surgimento de uma arte do vazio e da ausência. Em vez de expressar o “eu” do artista, Rauschenberg propunha uma arte de observação e participação, onde o ambiente e o público completam a obra. Essa postura coincidiu com o espírito de indeterminação e colaboração que dominava a cena musical da Escola de Nova York, tornando-o uma figura essencial no diálogo entre as linguagens visuais e sonoras.

3.2.4 Alexander Calder: movimento, equilíbrio e forma aberta

Alexander Calder foi um dos artistas mais originais do século XX e um dos primeiros a introduzir o movimento real na escultura. Embora não fizesse parte da Escola de Nova York, sua influência atravessou gerações e alcançou o campo musical. Proveniente de uma família de escultores e formado em engenharia mecânica, Calder aplicou seu conhecimento técnico na arte, criando estruturas móveis equilibradas que reagiam à ação do artista Marcel Duchamp cunhou o termo *mobile* para descrever essas esculturas suspensas que se movem de forma autônoma. Paralelamente, o artista também criou os *stables*, esculturas fixas de grandes dimensões, frequentemente instaladas em espaços públicos.

Obras como *Lobster Trap and Fish Tail* (1939), *Black Widow* (1948) e *La Spirale* (1958) revelam seu domínio do equilíbrio e da leveza. Suas formas simples e cores primárias e neutras — vermelho, azul, amarelo, preto e branco — evocam uma estética abstrata e geométrica, próxima da pintura de Piet Mondrian⁸ e do lirismo de Joan Miró⁹. A inovação de Calder consistiu em transformar o espaço em uma composição viva, onde o movimento, o tempo e o acaso se tornam elementos formais. Suas esculturas não possuem uma configuração única: cada instante corresponde a uma nova obra, em constante metamorfose.

Essa concepção influenciou diretamente o compositor Earle Brown, integrante da Escola de Nova York, que se inspirou nos móveis de Calder para criar suas composições em forma aberta (*open form*). Em obras como *Available Forms I* (1961), Brown aplicou à música o mesmo princípio de mobilidade: as seções da partitura podem ser executadas em ordens diferentes, gerando versões únicas a cada performance. Assim como o vento define o movimento de uma escultura de Calder, o intérprete define o curso da música de Brown. O diálogo entre ambos representa um dos exemplos mais claros da transposição do pensamento visual moderno para a linguagem musical, consolidando o vínculo entre o abstracionismo cinético e a composição experimental do século XX.

⁸ foi um pintor neerlandês modernista;

⁹ escultor, pintor, gravurista e ceramista surrealista espanhol.

4 A Nova Música: compositores, suas linguagens e a arte

Como falado anteriormente, a Escola de Nova York constitui um dos movimentos mais marcantes da música de vanguarda no século XX. Formada a partir da década de 1950, reuniu compositores - Cage, Feldman, Brown e Wolff - que buscavam romper com os padrões consolidados da tradição europeia, criando uma linguagem musical enraizada em novas concepções estéticas e filosóficas. O grupo trabalhou de forma intensa, e embora não houvesse um estilo único que os identificasse, seu trabalho (individual e coletivamente) teve uma profunda influência na música contemporânea. O núcleo inicial da Escola formou-se em torno de John Cage, figura central do experimentalismo musical norte-americano. Cage atraía jovens compositores interessados em explorar novos caminhos sonoros, sendo Morton Feldman o primeiro do grupo a conhecê-lo. O primeiro encontro entre Cage e Feldman foi no Carnegie Hall, em 1950, quando Dimitri Mitropoulos (1896-1960), maestro conhecido por sua regência de obras complexas, reger a Sinfonia de Webern, depois desse dia mantiveram contato constante. Através de Feldman, Cage conheceu o pianista David Tudor, que se tornou o intérprete de muitas obras do grupo, em especial de Cage. Christian Wolff e Earle Brown foram os últimos do grupo. A convivência entre esses músicos não se dava em conservatórios ou instituições formais, mas em ambientes informais, como lofts de artistas, pequenos concertos em espaços alternativos e até encontros privados. Era nesse espaço de experimentação que testavam novas técnicas composicionais, como: a indeterminação, o acaso, o silêncio e o gesto, tornando-se elementos estruturantes da composição.

John Cage é o nome que mais se associa à radicalidade da Escola de Nova York. Desde os anos 1930, quando começou a compor peças para percussão e para piano preparado, principalmente após estudar com o compositor Henry Cowell, já demonstrava interesse em redefinir a sonoridade instrumental. Isso se deve, também, pela proximidade com as artes visuais, especialmente quando conheceu Marcel Duchamp, tendo forte influência no pensamento criativo de Cage. Porém, foi a partir de 1950 que sua estética se consolidou em torno do *acaso*, da *não-intenção* e do *silêncio*. O ponto de inflexão ocorreu quando o compositor Christian Wolff lhe apresentou a tradução inglesa do *I Ching* (antigo texto chinês que funciona como oráculo divinatório), publicada pela editora de seu pai, Kurt Wolff, em 1950. Cage percebeu imediatamente que havia encontrado uma técnica compatível com sua busca por procedimentos não subjetivos. A partir daí, Cage passou a usar lançamentos de

moedas para definir parâmetros musicais. Sua obra *Music of Changes* (1951), escrita para o pianista David Tudor, é o exemplo paradigmático: as seções são organizadas por uma estrutura rítmica prévia, mas os conteúdos internos — altura, dinâmica, densidade — foram decididos com o auxílio do I Ching.

A partir do acaso, Cage criou partituras que questionavam a própria função da notação. Em *Music for Piano 4–19* (1953), que foi usada como parte da coreografia *Solo Suíte in Space and Time* de Merce Cunningham¹⁰, imperfeições do papel eram transformadas em notas; em *Concert for Piano and Orchestra* (1957–58), a partitura oferece ao pianista dezenas de possibilidades gráficas, cabendo ao intérprete decidir quais explorar. E ao invés de ter apenas um tradicional intérprete, ele se torna um intérprete-criador, passando a tomar decisões fundamentais quanto à aparência pública da música. E tanto *Music of Changes* quanto *Music for Piano 4-19* compartilham o mesmo ponto de vista ideológico: de que a música deve ser liberada da intenção e os sons devem ser livres.

No plano filosófico, John Cage encontrou suporte no Zen Budismo e na arte abstrata americana, que transformaram sua compreensão da música. A partir das palestras do mestre Daisetz Suzuki¹¹ e de leituras de textos budistas, Cage desenvolveu a ideia de “não-intenção”, ou seja, a renúncia ao controle total sobre o som. Para ele, a música deveria refletir o fluxo natural da vida, permitindo que o acaso e os sons do ambiente participassem do processo criativo. Essa concepção encontrou paralelo direto na arte de Robert Rauschenberg, especialmente nas *White Paintings* (1951). Cage viu nessas pinturas a expressão visual do mesmo princípio que buscava na música: o “vazio” como espaço de presença. Inspirado por elas, compôs sua obra-prima *4’33”* (1952), em que o intérprete permanece em silêncio durante quatro minutos e trinta e três segundos, deixando que o ambiente produza os sons que compõem a obra. Assim como as telas brancas captam as transformações do espaço e da luz, *4’33”* capta o som do mundo, revelando que o silêncio não é ausência, mas plenitude. Tanto Cage quanto Rauschenberg partilham a ideia de que a arte não deve representar a realidade,

¹⁰ Bailarino e coreógrafo norte-americano;

¹¹ Daisetsu Teitaro Suzuki foi um famoso autor japonês de livros sobre Budismo, Zen e Jodo Shinshu.

mas integrá-la. Suas obras propõem uma escuta e uma visão ampliadas, nas quais o artista se torna mediador entre o acaso e a percepção.

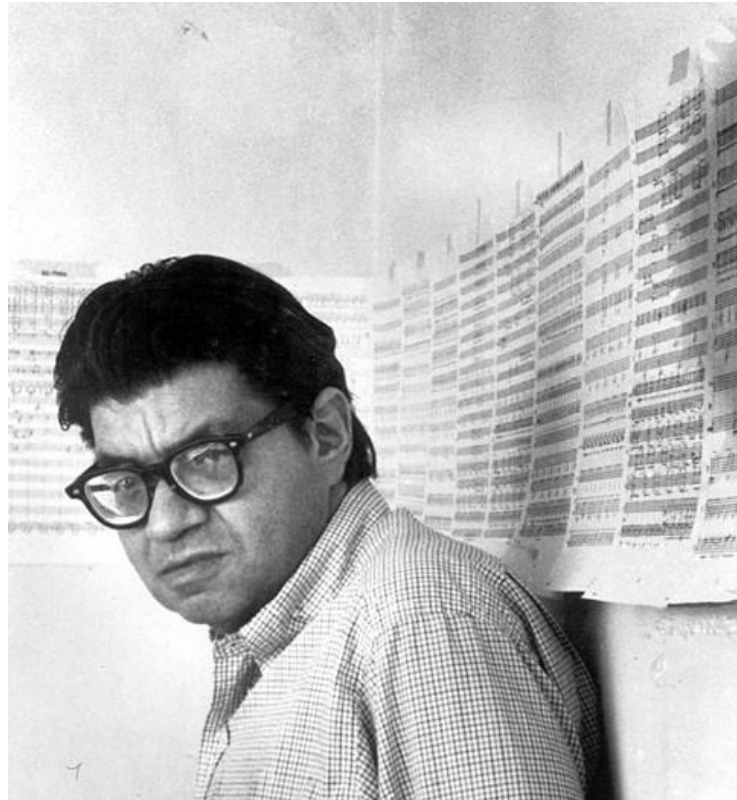
Morton Feldman também procurava inovar na composição, tanto que foi o primeiro do grupo a experimentar notação gráfica. Nos primeiros anos de sua trajetória, Feldman ainda buscava sua identidade composicional e se aproximou da notação gráfica como recurso experimental. Obras como a série *Projections* (1950–51) revelam essa fase inicial, em que ele se valeu de quadros e símbolos para indicar apenas alturas relativas e durações aproximadas, deixando a interpretação em grande parte a critério do executante. Essa abertura se relacionava diretamente às discussões travadas ao lado de John Cage, Christian Wolff e Earle Brown.

No entanto, Feldman gradualmente se afastou desse tipo de escrita, migrando para uma notação mais convencional que, apesar de precisa, mantinha o foco em aspectos pouco explorados até então, como a extrema suavidade dinâmica, a dilatação temporal e a textura sonora rarefeita, características que se tornaram marcas de seu estilo maduro. Essa busca estética encontrou paralelos na pintura de seu amigo íntimo Philip Guston, com quem Feldman compartilhava não apenas o convívio, mas também reflexões sobre o processo criativo. Assim como Guston passou por diferentes fases até consolidar uma linguagem própria, Feldman transitou da notação gráfica para uma escrita musical cada vez mais sutil e minimalista. Ambos se interessavam pela ideia de presença e materialidade da obra, evitando narrativas convencionais e privilegiando a experiência perceptiva direta. Essa relação interdisciplinar contribuiu para que Feldman pensasse a música de modo próximo ao gesto pictórico, explorando o som como cor e superfície, em diálogo constante com as artes visuais. A ligação com a pintura atinge seu ápice em *Rothko Chapel* (1971) - peça de Feldman que será analisada nesta monografia -. Comissionada para a capela octogonal em Houston dedicada às telas de Mark Rothko, também amigo de Feldman, a peça combina viola, coro, percussão e celesta em texturas sutis e suspensas. Sua obra foi concebida como uma resposta musical ao espaço pictórico e espiritual da capela.

Certamente, Feldman era o compositor considerado mais próximo da arte abstrata dentro da Escola de Nova York. Enquanto Cage buscava libertar o som do ego e Brown buscava a mobilidade formal, Feldman quis que a música fosse como um quadro: uma superfície contemplativa, na qual pequenas variações de cor (ou timbre) se tornam universos de sentido. Sua estética do “quase silêncio” e da extrema lentidão antecipa o minimalismo,

mas com uma espiritualidade única, onde ouvir é um ato de presença semelhante ao olhar diante de uma tela de Mark Rothko.

Figura 4: Morton Feldman, 1977.



Fonte: Ivan Ilic, 2015.

Earle Brown seguiu uma trajetória distinta dentro da Escola de Nova York, desenvolvendo uma linguagem musical que dialogava estreitamente com as artes visuais, mas de maneira própria. Assim como John Cage rejeitou a notação tradicional e Morton Feldman buscou uma música contemplativa inspirada na pintura, Brown concentrou-se na escultura e no gesto, estabelecendo uma relação direta com o espaço e o movimento, especialmente inspirado pelas obras de Alexander Calder. Para Brown, a música não era apenas uma sequência de eventos fixos, mas um campo de possibilidades, em que o intérprete desempenha um papel criativo e decisivo. Ele via a composição como uma arquitetura aberta, em que cada execução poderia revelar uma versão distinta da obra, mantendo-se plenamente válida dentro do universo sonoro que ele concebia. Sua obra mais célebre, *December 1952*, exemplifica de forma radical essa abordagem. A partitura consiste em uma única folha gráfica, composta por linhas e blocos sem alturas ou ritmos definidos. Essa liberdade resulta em performances que

são radicalmente diferentes umas das outras, mas igualmente legítimas. Para Brown, a obra não estava completa sem a participação ativa do intérprete. Nessa concepção, o compositor deixa de ser um controlador absoluto do tempo musical, oferecendo em vez disso um espaço dinâmico de interação entre gesto, som e percepção.

Nos anos 1960, Brown aprofundou essa filosofia com as séries *Available Forms*, em que o maestro ou intérprete podia escolher, durante a execução, a ordem e a combinação de fragmentos musicais. Em *Available Forms I* (1961) e *Available Forms II* (1962), a flexibilidade estrutural é ainda mais explícita, permitindo que cada apresentação seja única e que o percurso musical seja decidido em tempo real. Segundo o próprio compositor, sua função era análoga à de um pintor que tem uma tela (tempo) e cores (timbre) e a possibilidade de trabalhar com o meio, estabelecendo uma ligação direta entre música, artes visuais e gestualidade. Nesse sentido, o intérprete não apenas executa a obra, mas co-cria seu desdobramento performático, tornando-se parte integrante do processo criativo.

Brown consolidou sua posição como arquiteto da obra aberta dentro da Escola de Nova York. Sua música não buscava a suspensão do ego, como em Cage, nem a contemplação pictórica, como em Feldman, mas a experiência móvel, em que som e gesto se equilibram. A analogia com Calder é extremamente precisa: suas partituras funcionam como “móviles sonoros”, em que o movimento e a forma só se completam no ato performático, criando um diálogo vivo entre composição, intérprete e público. Cada execução transforma-se em uma experiência única, reafirmando a concepção de Brown de que a obra musical é um campo dinâmico de possibilidades em constante transformação.

Assim, a Escola de Nova York consolidou-se ao longo das décadas de 1950 e 1960 como um círculo de compositores experimentais que, embora distintos entre si, compartilhavam uma postura estética comum. A designação “escola” foi atribuída posteriormente pela crítica, mas o que de fato existiu foi uma rede de colaborações e afinidades que transformou Nova York em um dos polos mais importantes da vanguarda musical da segunda metade do século XX.

5 O Diálogo Som-Imagem na composição

5.1 A Capela Rothko

A Capela Rothko, inaugurada em 27 de fevereiro de 1971 em Houston, Texas, é um dos mais importantes testemunhos da confluência entre arte moderna, espiritualidade e arquitetura. Concebida por Mark Rothko a pedido de John e Dominique de Menil, o projeto nasceu da intenção de criar um espaço ecumênico, aberto a todas as tradições religiosas e destinado à meditação silenciosa. Como descreve Dominique de Menil (1971, p. 249), tratava-se de um “*house of celebration*”, uma casa de celebração da transcendência humana e da comunhão espiritual. A autora observa que, para Rothko, este projeto representava o ponto culminante de sua trajetória artística: “Aqueles que o conheceram nos últimos anos decisivos sabem que, para ele também, este trabalho final foi o resultado de toda a sua vida ativa, e que ele o considerava sua obra-prima” (De Menil, 1971, p. 249).

Rothko concebeu quatorze pinturas monumentais, dispostas nas paredes de uma estrutura quase octogonal. Embora cada uma possua autonomia visual, o conjunto adquire pleno sentido apenas na relação entre as telas, que estabelecem correspondências sutis de cor e luminosidade. A paleta é restrita, composta por misturas de alizarina carmim e preto, com acréscimos de terra de Siena, sombra natural e traços de azul, resultando em variações de marrom profundo e púrpura escuro (De Menil, 1971, p. 250). Metade das telas apresenta campos negros delimitados por linhas de carvão, e a autora registra que Rothko podia “trabalhar um mês inteiro experimentando meio centímetro de superfície”, revelando um processo obsessivo e meditativo de construção da cor (De Menil, 1971, p. 250).

A arquitetura da capela reflete esse mesmo ideal de simplicidade. Originalmente projetada por Philip Johnson¹², a planta em formato octogonal visava favorecer a participação coletiva e a sensação de unidade espacial. Rothko, entretanto, se opôs à proposta de Johnson de utilizar uma cobertura em pirâmide truncada, preferindo uma claraboia como a de seu ateliê. Para ele, as pinturas deveriam ser vistas sob a mesma luz em que haviam sido criadas. Dominique de Menil relata que o artista chegou a recusar paredes brancas, pois o faziam pensar em “esterilidade hospitalar”. Esse apego à materialidade do espaço mostra o desejo de Rothko de estender a intimidade do ato de pintar ao ambiente contemplativo do espectador.

¹² arquiteto estadunidense, um dos principais arquitetos do século XX.

Figura 5: Capela Rothko, localizada em Houston, com os 14 painéis de Mark Rothko



Fonte: Eric Baldwin, 2020.

Quando o edifício foi finalmente inaugurado, em fevereiro de 1971, Mark Rothko já não estava vivo. O artista havia se suicidado em 25 de fevereiro de 1970, um ano antes da abertura oficial do espaço. Sua morte imprimiu à capela um caráter memorial, transformando o local em um santuário de silêncio e luto. Como escreveu Dominique de Menil, “aqui ele lutou sozinho uma batalha agonizante, aqui sonhou, trabalhou e morreu” (De Menil, 1971, p. 251). A capela passou, portanto, a abrigar não apenas as últimas pinturas de Rothko, mas também sua presença ausente, a marca final de uma vida dedicada à transcendência pela cor.

Em homenagem ao amigo, o compositor Morton Feldman compôs no mesmo ano a obra *Rothko Chapel* (1971) para coro, viola, celesta, percussão e soprano solo. Mais do que um tributo, a peça constitui um raro exercício de convergência entre música e artes visuais, na medida em que recria em som a atmosfera espiritual e estética das pinturas concebidas por Rothko, para o espaço. O compositor sempre declarou sua afinidade profunda com os pintores expressionistas abstratos, e especialmente com Rothko, cuja busca pela transcendência através

da cor encontrava eco na tentativa “feldmaniana” de suspender o tempo musical em superfícies sonoras quase imóveis. De acordo com Steven Johnson (Johnson, 1994, p. 7):

“[...] Feldman foi uma escolha particularmente adequada para a encomenda, pois ele usava regularmente as artes visuais para explicar sua música e enfatizava especialmente a conexão entre ele e os pintores expressionistas abstratos das décadas de 1940 e 1950.”

A seguir, veremos como Feldman estruturou *Rothko Chapel* e como dialogou com a obra-prima de Rothko.

5.2 Rothko Chapel (1971)

A relação entre as seções musicais de *Rothko Chapel* e os conjuntos de telas da capela é profunda e intencional. A estrutura da obra de Feldman, dividida em quatro blocos principais, espelha a disposição espacial e simbólica das pinturas concebidas por Rothko.

A primeira seção da peça, uma abertura declamatória (cc. 1-210), marcada pela entrada solene da viola e pelas respostas corais, corresponde ao tríptico situado no lado norte da capela — o mais equilibrado e luminoso. Assim como esse conjunto de telas introduz o visitante em um estado de serenidade meditativa, a abertura musical de Feldman estabelece um clima de estabilidade espiritual e meditativa, em que o tempo se alarga e o som adquire a função de acolhimento. O solo da viola, profundamente melódico, bem como as entradas do coro em blocos, se conversam perfeitamente com as telas.

A segunda parte (cc. 211-242), centrada no coro em acordes estáticos e na ressonância dos sinos tubulares, representa o ponto mais denso e imóvel da composição. Essa suspensão sonora encontra seu equivalente visual nos trípticos cruciformes das paredes leste e oeste, dominados por campos negros e violetas. Nesses painéis, Rothko alcança a máxima austeridade cromática, criando uma atmosfera de recolhimento quase fúnebre. Feldman traduz esse mesmo estado por meio da imobilidade harmônica e da lentidão do tempo musical, em que os acordes parecem pairar no espaço sem direção nem resolução. O resultado é uma sensação de peso e introspecção que, na pintura, se manifesta pela escuridão das superfícies e,

na música, pela densidade das frequências médias do coro, que em um cluster estático, se misturam com os sinos.

Na terceira seção da obra (cc. 243-313), um interlúdio lírico conduz o ouvinte a uma mudança de atmosfera. O diálogo entre soprano, viola e tímpanos introduz uma leveza expressiva e uma clareza harmônica ausentes até então. Esse breve momento de lirismo pode ser comparado aos discretos sinais vermelhos que Rothko inseriu em alguns de seus painéis — pequenas irrupções de cor que parecem vibrar dentro da penumbra. Feldman cria um paralelo exato: dentro da textura sombria, uma voz humana se eleva, revelando a persistência da vida e do calor afetivo em meio ao silêncio dominante.

Por fim, a seção conclusiva da peça (cc. 314-fim), na qual a viola entoa uma melodia hebraica (cc. 380-386) acompanhada por vibrafone e celesta, corresponde ao painel sul da capela — o último do percurso visual. Esse painel, mais luminoso, encerra o ciclo das pinturas com uma tonalidade enigmática e suave, sugerindo um retorno à luz sem eliminar a sombra. Da mesma forma, Feldman encerra sua obra com uma sonoridade mais clara e modal, que introduz uma sensação de paz. A melodia final, escrita pelo compositor em sua juventude, transforma-se aqui em um gesto de memória e homenagem, traduzindo musicalmente o mesmo equilíbrio espiritual que Rothko atingiu nas suas telas finais.

Assim, música e pintura percorrem trajetórias paralelas. Ambas partem da neutralidade inicial, mergulham em uma zona de densidade trágica, atravessam instantes de lirismo e concluem em uma resolução ambígua e serena. O diálogo entre som e imagem, nesse contexto, não é apenas simbólico, mas estrutural: a forma musical reflete o percurso visual, e cada bloco da composição encontra seu equivalente cromático e emocional dentro do espaço da capela. Feldman e Rothko, cada um em sua linguagem, constroem uma mesma experiência estética — uma passagem da escuridão à claridade interior, do silêncio da cor ao som que respira.

6 Considerações finais

As reflexões desenvolvidas ao longo deste trabalho demonstraram que a Escola de Nova York representou muito mais do que um grupo de compositores experimentais: tratou-se de um movimento que dissolveu fronteiras entre linguagens artísticas, aproximando a música da pintura e da escultura contemporâneas. John Cage, Morton Feldman e Earle Brown, em diálogo constante com artistas como Rothko, Pollock, Rauschenberg e Calder, buscaram redefinir o papel do som e da própria composição. Essa aproximação não foi um simples exercício de influência mútua, mas a criação de um terreno comum em que os princípios da arte abstrata — acaso, superfície, mobilidade, gesto — se traduziram em práticas musicais inéditas.

Ao observar obras como *Music of Changes*, *Rothko Chapel*, *4'33"* e *December 1952*, percebe-se que esses compositores encontraram nos procedimentos visuais uma chave para repensar o fazer musical. O acaso de Cage, a superfície contemplativa de Feldman e a mobilidade de Brown revelam um diálogo profundo com os gestos da pintura e da escultura abstrata, em especial a norte-americana. Assim, o som deixa de ser apenas sucessão temporal organizada e passa a se comportar como cor, forma e textura, criando espaços de experiência estética compartilhada entre ouvir e ver.

Conclui-se, portanto, que os diálogos entre som e imagem no contexto da Escola de Nova York não apenas enriqueceram o repertório musical do século XX, mas também contribuíram para a construção de uma nova sensibilidade artística. A intersecção entre música e artes visuais abriu caminho para práticas interdisciplinares que hoje reconhecemos em performances multimídia, instalações sonoras e obras audiovisuais contemporâneas. O legado desses encontros permanece atual, convidando-nos a repensar continuamente a arte como campo expandido, no qual ouvir e ver são experiências inseparáveis.

REFERÊNCIAS

BALDRIDGE, Wilson. Morton Feldman: One Whose Reality is Acoustic. **Perspectives of New Music**, [New York], v. 21, no. 1, p. 112-113, Autumn 1983.

BALDWIN, Eric. Capela Rothko será reaberta ao público em setembro, se pandemia permitir. **ArchDaily**, 18 maio 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/940135/capela-rothko-sera-reaberta-ao-publico-em-setembro-se-pandemia-permitir>. Acesso em: 05 jul. 2025.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Musique et arts plastiques: Interactions au XX siècle**. France: Minerve, 1998.

CHAN, Mary. Drawings of the New York School. **MoMA**, New York., v. 1, no. 7, p. 12-15, Nov-Dec 1998.

DELIO, Thomas. **The Music of Morton Feldman**. EUA: Greenwood Press, 1996.

DE MÉNIL, Dominique. The Rothko Chapel. **Art Journal**, [New York], v. 30, n. 3, p. 249-251, Spring 1971.

FELDMAN, Morton. **Écrits et Paroles: précédés d'une Monographie par Jean-Yves Bousseur**. France: L'Harmattan, 1998.

GAZZILLO, Agata. Cage, Cunningham e Rauschenberg no Black Mountain College. **Artwort**, [New York], 10 maio 2016. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.artwort.com/2016/05/10/columns/the-past-is-present/lestetica-del-caso-1-cage-cunningham-rauschenberg-al-black-mountain-college/>. Acesso em: 05 jul., 2025.

GIBSON, Ann. Abstract Expressionism's Evasion of Language. **Art Journal**, [New York], v. 47, no. 3, p. 208-214, Autumn 1988.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987.

HARRIS, Jonathan. Mark Rothko and the Development of American Modernism 1938-1948. **Oxford Art Journal**, Oxford, Oxford University Press, v. 11, no. 1, p. 40-50, 1988.

HIRATA, Catherine Costello. The Sounds of the Sounds Themselves: Analyzing the Early Music of Morton Feldman. **Perspectives of New Music**, [New York], v. 34, no. 1, p. 6-27, Winter 1996.

HUGHES, Edward Dudley. Softly, Softly. **The Musical Times**, v. 137, no. 1845, p. 21-23, Nov. 1996.

ILIC, Ivan. Feldman por volta de 1977, com esboços para *Neither*, sua ópera com Samuel Beckett. **Music and Literature**, [New York], 22 set 2015. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.musicandliterature.org/features/2015/9/19/feldman>. Acesso em: 28 ago. 2025.

KUH, Katharine. Mark Rothko. **The Art Institute of Chicago Quarterly**, [New York], v. 48, no. 4, p. 68, Nov. 1954.

JOHNSON, Steven. Rothko Chapel and Rothko 's Chapel. **Perspectives of New Music**, [New York], v. 32, no. 2, p. 6-53, Summer 1994.

NEEDHAM, Alex. Rauschenberg em seu estúdio, com gravuras de John F. Kennedy. **The Guardian**, [Londres], 19 nov 2016. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/nov/19/robert-rauschenberg-just-something-be-around>. Acesso em: 27 ago. 2025.

NEWMAN, Chris. Morton Feldman. **Tempo**, [Londres], New Series, n. 163, p. 52, Dec. 1987.

NICHOLLS, David. Getting Rid of the Glue: The Music of the New York School. **Journal of American Studies**, [New York] , American Art and Music, vol. 27, no. 3, p. 335-353, Dec. 1993.

POLCARI, Stephen. Abstract Expressionism: “New and Improved”. **Art Journal**, [New York], New Myths for Old: Redefining Abstract Expressionism, v. 47, n. 3, p. 174-180, Autumn 1988.

QIUYUE, Mao. The New York School and Ideology. **Complementary Modernisms in China and the United States: Art as Life/Art as Idea**, [New York], Punctum Books, p. 379-387, 2020.

SMITH, Nicola Walker. Feldman on Wolff and Wolff on Feldman: Mutually Speaking. **The Musical Times**, [New York], v. 142, no. 1876, p. 24-27, Autumn 2001.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

CARRASCO, Bruno. A experiência sonora de John Cage. *In*: **bruno carrasco.net**, 2 Jan. 2025. Disponível em: <https://www.brunocarrasco.net/2025/02/john-cage.html>. Acesso em: 17 ago. 2025.

GREENBERG, Alex. John Cage's Frequently Misunderstood 4'33" Remains a Masterpiece. **Artnews**, 2024. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/john-cage-4-33-explained-1234704644/>. Acesso em: 01 set. 2025.