Arte concreta em São Paulo e a música "popcreta" do Grupo Música Nova

Fernando de Oliveira Magre[1]
Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP

Resumo: O Concretismo foi um marco no campo das artes plásticas mundial. Em fins dos anos 1940, essa estética se introjetou na plástica brasileira, tornando-se, na década seguinte, o paradigma da pintura no país. Sua disseminação atingiu outros campos artísticos, fecundando o solo para o surgimento da poesia concreta e resvalando sobre a música de vanguarda do Grupo Música Nova. Com o golpe militar, o projeto formalista do Concretismo se abriu para uma fase semântica, que se tornou conhecido como **popcreto** devido a uma exposição realizada pelo artista plástico Waldemar Cordeiro e por Augusto de Campos, com participação musical de Damiano Cozzella. Neste trabalho, partimos do pressuposto de que é possível identificar na música do Grupo Música Nova, especialmente em sua música-teatro, um dos procedimentos mais característicos do Concretismo paulista em sua fase semântica, a saber: a crítica social por meio da incorporação de objetos oriundos da cultura de massa e da sociedade de consumo. Para tal, fazemos uma análise comparativa entre o Manifesto Música Nova, publicado em 1963 pelo referido grupo, e textos de Waldemar Cordeiro e seus estudiosos. A partir da consonância encontrada entre os textos, analisamos a obra *Cidade* de Gilberto Mendes, composta em 1964, sobre o poema concreto de Augusto de Campos, identificando como tais procedimentos se materializam em uma composição musical. Chegamos à conclusão de que a música-teatro, por sua característica cênico-musical – portanto, visual e sonora –, ofereceu os meios para a elaboração do Concretismo semântico, **popcreto**, dentro do campo da música de concerto brasileira.

Palavras-chave: Concretismo. Popcreto. Waldemar Cordeiro. Grupo Música Nova. Música-teatro.

Concrete art in São Paulo and "popcrete" music of "Grupo Música Nova"

Abstract: *Concrete art was a turning point in the field of plastic arts worldwide. In the late 1940s, this aesthetic was introjected into Brazilian plastic arts, becoming, in the following decade, the standard of painting in the country. Its dissemination reached other fields of art, fertilizing the ground for the emergence of concrete poetry, and slipping into the avant-garde music of the "Grupo Música Nova". With the Brazilian military coup in 1964, the formalist project of concretism opened into a semantic phase, which became known as "popcrete" due to an exhibition held by the plastic artist Waldemar Cordeiro and the poet Augusto de Campos with musical participation by Damiano Cozzella. In this article, we start with the assumption that it is possible to identify in the music of "Grupo Música Nova", especially in its music theater, one of the most characteristic procedures of São Paulo concretism during its semantic phase, namely: social criticism*

MAGRE, Fernando de Oliveira. Arte concreta em São Paulo e a música "popcreta" do Grupo Música Nova. *Opus*, v. 27, n. 3, p. 1-19, set./dez. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2723.

Recebido em 24/5/2021, aprovado em 11/10/2021

through the incorporation of objects from mass culture and consumer society. To this end, we carry out a comparative analysis of the Manifesto Música Nova *published in 1963 by the Grupo and texts by Waldemar Cordeiro and his scholars. Based on the consonance found between the texts, we analyze Gilberto Mendes's* Cidade*, composed in 1964 on a concrete poem by Augusto de Campos, identifying how such procedures materialize in a musical composition. We concluded that music theater, due to its dramatic and musical characteristics–therefore, both visual and sonorous–offered the means for elaborating semantic, popcrete concretism within the field of Brazilian concert music.*

Keywords: *Concretism. Popcrete. Waldemar Cordeiro. Grupo Musica Nova. Music theater.*

Uma composição musical, assim como qualquer expressão humana, nasce sempre em um determinado contexto: geográfico, social, político, estético, ideológico. Ao analista cabe a missão de decodificar não somente o texto musical, mas todo o entorno em meio ao qual tal texto surgiu. Isso não significa querer reduzir a criação artística a um mero espelho do contexto, sobretudo porque, conforme diz Pierre Bourdieu (1973), cada **campo** da sociedade possui suas próprias lógicas internas, de modo que uma expressão artística – como a música de concerto – reflete mais as tensões internas de seu campo do que propriamente as questões de campos externos. Todavia, ainda conforme Bourdieu, esses campos estão, em alguma medida, entrelaçados na teia da sociedade, de modo que uma análise não pode (ou não deveria) simplesmente isolar uma obra de seu contexto.

Dentro das práticas artísticas também há campos distintos; a pintura possui sua própria tradição, operando dentro de uma lógica particular, ao passo que a música possui outra tradição, embora, evidentemente, ambas tenham contextos em comum. Ao longo do século XX, entretanto, podemos observar alguns momentos-chave em que música e artes plásticas se encontraram ou, ao menos, se tangenciaram, embora cada qual guardando suas especificidades. Clement Greenberg (1997), ao refletir sobre como se deu a definição das fronteiras entre as linguagens artísticas no início do século XX, aponta que a música serviu de modelo para o desenvolvimento da abstração nas artes plásticas, devido à sua natureza absoluta e seus recursos de sugestão em lugar da representação figurativa.

> Em razão de sua natureza "absoluta", da distância que a separa da imitação, de sua absorção quase completa na própria qualidade física de seu meio, bem como em razão de seus recursos de sugestão, a música passou a substituir a poesia como a arte-modelo. Era a arte que as outras artes de vanguarda mais invejavam, e cujos efeitos mais arduamente tentavam imitar. [...] O que atraía a vanguarda para a música, tanto quanto seu poder de sugestão, era [...] sua natureza de arte da sensação imediata (GREENBERG, 1997: 52).

Por sua vez, a própria música de vanguarda encontrou, em alguma medida, no desenvolvimento do abstracionismo plástico, as ferramentas para sua autonomia e libertação do fardo da representação (e mesmo da sugestão). Como se pode notar, são processos simbióticos, uma linguagem estimulando e transformando a outra.

Ao longo do século XX, inúmeras experiências buscaram a equivalência entre sons e imagens. Entretanto, neste estudo nos interessa não essa equivalência imediata, mas a maneira como uma determinada orientação estética impactou diferentes linguagens, gerando expressões que não necessariamente se equivalem, mas que compartilham um mesmo fundo

conceitual. Um exemplo deste intercâmbio pode ser visto nas trocas realizadas na cidade de São Paulo, a partir de fins dos anos 1950, entre artistas plásticos, poetas e músicos em torno do Concretismo, sobretudo em sua etapa semântica. Na sequência, antes de adentrarmos à análise musical, apresentamos um breve histórico sobre o Concretismo e sua adesão no Brasil.

Caminhos do Concretismo no Brasil

O Abstracionismo surge no início do século XX, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, na produção de artistas como Wassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian (1872-1944) e Kazimir Malevitch (1879-1935), assinalando uma ruptura com o principal elemento da pintura ocidental: a figuração. Esse processo já havia se iniciado com o Cubismo e agora se intensificava às últimas consequências na produção desses artistas, que chegavam à abstração por caminhos diferentes. Uma tendência, de caráter mais lírico, encontrou suas matrizes no Expressionismo e no Fauvismo, sendo marcada por certos resquícios românticos, como a expressão das emoções e da subjetividade do artista, revelando formas mais livres, como pode ser visto em Kandinsky. A outra tendência é a geometrização em que ocorre a busca pela depuração máxima da forma e da cor em suas expressões mais elementares, abolindo a expressão da subjetividade do artista, como foi praticado por Malevitch no Suprematismo e por Mondrian no Neoplasticismo (ABSTRACIONISMO, 2021). Em linhas gerais, o Abstracionismo buscava a independência da forma em relação ao conteúdo; a partir desse momento, pretendia-se que o conteúdo da arte fosse sua própria forma, ou seja, que o assunto da arte fosse a própria arte, levando, desse modo, ao que se chamou de Formalismo.

No Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922 marcou a primeira tentativa organizada de atualizar o país com a produção artística e intelectual europeia, empenhada no projeto de construção de uma identidade artística nacional moderna, condizente com o novo momento de expansão industrial, especialmente em São Paulo. De acordo com Maria de Fátima Morethy Couto (2004), se durante a Semana de Arte Moderna havia a busca por acertar o descompasso entre a produção brasileira e europeia, o lançamento do Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade (1890-1954) apenas dois anos depois determinou uma nova abordagem dos artistas brasileiros diante de seu ofício. Em vez de reproduzir os padrões importados, ser moderno passou a ser buscar nas raízes do folclore brasileiro os motivos para a criação artística, de modo que, "após o primeiro período de exaltação da vida urbana, artistas e escritores voltam-se para o Brasil profundo", no qual "as lendas indígenas, os temas folclóricos, as festas e tradições populares tornam-se suas principais fontes de inspiração" (COUTO, 2004: 29).

Com o lançamento em 1928 do Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade aponta para qual deveria ser a práxis do artista moderno brasileiro: deglutir toda informação importada da Europa e devolvê-la processada pelo "nativo". De acordo com Roberto Schwarz, "o programa pau-brasil e antropofágico de Oswald de Andrade tentou uma interpretação triunfalista de nosso atraso", no qual "o desajuste não é encarado como vexame e sim com otimismo [...], como indício de inocência nacional e da possibilidade de um rumo histórico alternativo" (SCHWARZ, 1987: 37). João Cezar de Castro Rocha aponta a Antropofagia oswaldiana como uma "assimilação criativa da alteridade" e "como uma estratégia empregada em contextos políticos, econômicos e culturais assimétricos [...] pelos que se encontram no polo menos favorecido" (ROCHA, 2011: 665-666).

Ao voltar-se para o "Brasil profundo", a produção artística e literária brasileira acabou assumindo uma orientação de engajamento sociopolítico, como pode ser acompanhado na proliferação de temas sociais em romances e pinturas a partir da década de 1930. Na música, porém, a situação foi diferente. O campo musical ainda estava reagindo ao *Ensaio sobre a música*

brasileira de Mário de Andrade, publicado em 1928, que estabelecia as diretrizes do que seria a genuína música brasileira. Duprat e Volpe (2009) apontam um descompasso entre tais linguagens:

> Enquanto a música modernista brasileira a partir do Ensaio [Sobre a Música Brasileira] viveu um clima nacionalista de cunho predominantemente culturalista, as preocupações sociais e políticas, que instigaram a literatura regionalista da geração de 1930, atingiram os compositores brasileiros somente na década de 1950, reflexo do Congresso de Praga e do zdanovismo entre os compositores vinculados ou simpatizantes da esquerda política (DUPRAT; VOLPE, 2009: 586).

Os projetos nacionalistas, quer fossem estritamente estéticos, quer fossem socialmente engajados, começaram a ser confrontados em fins dos anos 1930 com a chegada no Brasil de artistas europeus refugiados. Alguns desses artistas trouxeram consigo elementos do Abstracionismo que sobreviveu às investidas dos governos nazifascistas. Dentro desta primeira leva, destaca-se, no campo da pintura, o casal Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e Árpád Szenes (1897-1985), e, na música, Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Esses artistas ofereciam risco à hegemonia do projeto nacionalista, e por isso foram duramente combatidos em suas exposições e concertos. Ao mesmo tempo, entretanto, tiveram em torno de si jovens entusiastas, alguns dos quais que se tornariam seus alunos e, posteriormente, figuras decisivas no campo artístico brasileiro.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo, o Brasil "conhece um período de forte crescimento econômico e modernização industrial", gerando "um clima de otimismo generalizado" que foi "acompanhado de um movimento de abertura às trocas internacionais" (COUTO, 2004: 46). Foi nessa esteira que se deu a criação dos grandes museus dedicados à arte moderna: o MASP, em 1947, e os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, em 1948. A exposição inaugural do MAM-SP em 1949, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, foi o passo decisivo para a incorporação do Abstracionismo na ordem do dia do país. Com um título sugestivo, essa exposição indicava uma tomada de posição que colocava o Abstracionismo como o estágio mais avançado da arte mundial naquele momento. A reação dos representantes do projeto nacionalista foi imediata, uma vez que sua posição de hegemonia estava colocada em xeque. Di Cavalcanti foi um dos porta-vozes dessa reação:

> O que acho, porém vital, é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinski, Klee, Mondzain [*sic*], Arp, Calders [*sic*] é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios dos cérebros doentios. [...] E hoje, como se proclama como arte de nosso tempo o abstracionismo, o surrealismo ou todos os outros cacoetes metafísicos do anarquismo modernista, caminha-se numa rua estreita, só agradável para aqueles refinados que amam a podridão. Aceito ser essa arte representativa do gosto de um pequeno núcleo de uma classe cujo ciclo de vida cai na decadência para não dizer na degenerescência. O artista que se apega ao abstracionismo ou a outro qualquer modernismo metafísico, continua, entretanto, numa situação social deprimente,

> como a de todo aquele que não quer livrar-se do prejuízo do individualismo (DI CAVALCANTI, 1948: 242 e 246).

Não podemos deixar de comparar as palavras de Di Cavalcanti com aquelas escritas por Camargo Guarnieri em sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de 1950, na qual o compositor alerta sobre os perigos do Dodecafonismo:

> Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados. Esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira. [...] É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo em Pintura; ao Hermetismo, em Literatura; ao Existencialismo, em Filosofia; ao Charlatanismo, em Ciência. Assim, pois, o dodecafonismo (como aqueles e outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional (GUARNIERI, 1950 *apud* KATER, 2001: 119-124).

Em que pese a posição contrária de figuras consagradas do meio artístico, o Abstracionismo iniciaria seu processo de consolidação no Brasil e, com a criação da Bienal de São Paulo em 1951, se transmutou em um novo paradigma na pintura brasileira. A partir de então, formam-se grupos em torno do Concretismo: em São Paulo o Grupo Ruptura, liderado por Waldemar Cordeiro (1925-1973), e no Rio de Janeiro o Grupo Frente, liderado por Ferreira Gullar (1930-2016), que posteriormente lançaria o Neoconcretismo[1].

O Grupo Ruptura, formado por Lothar Charoux (1912-1987), Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros (1923-1998), Kazmer Féjer (1923-1989), Leopoldo Haar (1910-1954), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Anatol Wladyslaw (1913-2004), lançou-se em uma exposição coletiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1952; na ocasião, distribuíram o Manifesto em que apresentavam seu programa estético. Nesse Manifesto, determinam não haver mais continuidade na pintura, definindo-se como um grupo que busca criar formas novas de princípios novos, opondo-se a "todas as variedades e hibridações do naturalismo" e às formas não figurativas hedonistas dos expressionistas e surrealistas (CHAROUX *et al*., 1977: 69).

Waldemar Cordeiro argumenta que o Grupo Ruptura pretende romper com os princípios do Figurativismo, opondo-se à construção espacial tridimensional e, portanto, à ilusão criada pela perspectiva e por jogos de cores. Para tal, buscam exacerbar a qualidade bidimensional da tela na construção espacial, o atonalismo das cores primárias e complementares e o movimento linear por meio de "fatores de proximidade e semelhança" (CORDEIRO, 1953: 3).

[1] Neste trabalho não abordaremos o Grupo Frente pois nossa argumentação se concentra em torno dos movimentos concretistas desenvolvidos na cidade de São Paulo.

Parte significante dos componentes do Grupo Ruptura – em sua maioria estrangeiros radicados em São Paulo – tinha familiaridade com técnicas da pintura gráfica e industrial. Essa expertise foi amplamente utilizada na produção de seus quadros e determinou a estética *clean* do abstracionismo geométrico, que se tornou a ilustração do momento de industrialização que se iniciava com o governo de Juscelino Kubitschek.

No mesmo ano do surgimento do Grupo Ruptura é lançada, também em São Paulo, a revista *Noigandres*, pelos poetas Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012). Com esse lançamento, dá-se início às pesquisas que culminaram na elaboração da poesia concreta alguns anos mais tarde. Embora inseridos em um espaço distinto da pintura, esses poetas estavam acompanhando de perto todo o movimento em torno das artes plásticas, fato que será ainda mais explícito futuramente, quando da colaboração entre poetas e pintores. Desse modo, pode-se dizer que estes foram também profundamente marcados pela chegada do Abstracionismo geométrico no Brasil com a I Bienal de São Paulo[2].

O Concretismo representou, no plano artístico, a euforia com o rápido desenvolvimento que o Brasil assistia no governo Kubitschek. De acordo com Nunes (2004: 141),

> [...] enquanto o mundo ao redor era transformado pela industrialização, os artistas assumiam a responsabilidade de criar os códigos visuais e estéticos desta nova era dominada pela máquina, pela produção planejada, seriada e repetitiva da indústria.

Ocorre que, a partir de fins dos anos 1950, e com mais intensidade a partir dos eventos políticos que culminaram no golpe militar de 1964, o projeto concretista começou a entrar em crise, pois cada vez mais era exigido dos artistas um posicionamento político explícito (por vezes panfletário), o que era incompatível com os princípios de autonomia que regiam essa estética. O rompimento de Ferreira Gullar com o Concretismo se deu nesse contexto, e, logo após a criação do Movimento Neoconcreto, o poeta passou por novo processo ainda mais radical, que o levou para o universo da cultura popular, especialmente a partir de sua participação no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

Waldemar Cordeiro, por outro lado, não rompe com o Concretismo, mas caminha para uma nova etapa de seu trabalho, em que o Formalismo concreto vai abrindo espaço à figuração. Essa abertura à figuração, e, portanto, à dimensão semântica na obra de arte, vem para resolver a questão imperativa da necessidade de posicionamento político dentro da arte de vanguarda. Cordeiro não considera como um rompimento, mas como um desdobramento natural do Concretismo que – superando sua fase histórica, na qual era necessário o estabelecimento de suas bases mais elementares – estaria agora apto a abrir-se à dimensão semântica, conforme aponta Ana Maria Belluzzo:

> Nos anos [19]60, mais precisamente depois de [19]64, reorientada a estratégia de ação, Cordeiro desloca a mira para a super-estrutura política, para a concreção semântica, para usar suas palavras. Quer encontrar sentidos no meio da vida, quer ler a arte no mundo das coisas, relacionar-se com a cultura viva. Enfim, procura a forma da participação e da relação comunicativa (BELLUZZO, 1986: 15).

[2] Uma série de textos individuais publicados por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari durante a década de 1950 culminou na publicação coletiva do Plano-Piloto para Poesia Concreta em 1958 na revista *Noigandres* nº 4. Vários desses textos se encontram compilados em Campos, Pignatari e Campos (2006).

Assim, Cordeiro encara essa fase como o estágio final de um processo que ele identifica como três períodos do Concretismo. São eles: 1) período sintático, onde há uma relação apenas formal entre os signos, como é o caso do Concretismo em seu momento de absoluta abstração; 2) período pragmático, em que se abre a relação dos signos com o intérprete, no qual o significado volta a assumir sua importância dentro da obra; e 3) período semântico, onde a representação na bidimensionalidade do quadro dá lugar à tridimensionalidade do objeto como o centro da experiência artística, no qual a relação do signo com as coisas traz não uma representação da realidade, mas a própria realidade em sua bruta presença material (CORDEIRO, 2014: 396). Sobre o processo que leva ao período semântico, Cordeiro (2006: 112) diz:

> A arte abstrata [...] resultou de um processo de abstração que partia da representação das coisas, cada vez menos reconhecíveis, até a criação de uma linguagem artificial autônoma. Agora essa mesma linguagem realiza o percurso inverso, empolgando a materialidade, transformando a banalidade em signos improváveis. Isso não é retornar ao figurativismo mas ir para além, para um terreno desconhecido.

Assim, é no cerne dessas reflexões que Waldemar Cordeiro chega à sua fase de Concretismo semântico – ou, como foi nomeado por Augusto de Campos, a fase dos **Popcretos**.

> Os pop-cretos são operações linguísticas feitas com os meios de linguagem da vida material: objetos, coisas. Cordeiro entendeu estas obras como a superação da arte concreta sintática pela arte concreta semântica: a nova concretude, a concretude dos pop-creto surgia do uso de ingredientes da vida cotidiana, colagens da realidade, mais ou menos, um quadro cubista executado com as sucatas da sociedade de consumo (BELLUZZO, 1986: 26).

Com essa nova orientação, Cordeiro busca nos objetos do cotidiano, especialmente aqueles oriundos da sociedade de consumo, a matéria-prima para sua produção artística, rompendo os limites impostos pelo cavalete. A incorporação dos objetos por meio de montagens e justaposições resulta em obras sem sentido fechado, dispondo ao receptor informações para que este construa sua própria interpretação. Cordeiro busca com a inserção de objetos não mais a representação, mas um "realismo brutal" resultante da própria materialidade do objeto utilizado:

> O artista tradicional adota como assunto o mundo – mundo exterior enquanto natureza. Neste caso é o da produção industrial. Elementos, portanto, que pertencem à paisagem criada pela técnica do homem moderno. Há mais uma diferença: os antigos representavam as coisas, ao passo que as coisas são aqui inseridas elas mesmas na obra. Não mais efeitos cenográficos mas um realismo brutal, cuja possibilidade criativa é garantida pelo processo dialético da montagem (CORDEIRO, 2014: 397).

Quando Cordeiro fala de Realismo, ele não se refere ao Realismo histórico em que a realidade era reproduzida por meio da pintura figurativa, mas à incorporação do próprio objeto em sua presença material na obra de arte. Como diz Cordeiro, não se trata de um retorno à

figuração, mas ir além dessa noção, em direção à realidade material das coisas. Essa nova compreensão de realismo se ampara em dois movimentos artísticos semelhantes que vigoraram a partir dos anos 1960: a Pop Art nos Estados Unidos da América e o Novo Realismo na França. Ambos os movimentos trabalharam com a inserção de objetos nas obras e na construção de *ready mades*, usando, para tal, objetos do cotidiano e da sociedade de consumo, realizando um diálogo com a cultura de massas ao mesmo tempo que a criticando.

De acordo com Nunes (2004), as colagens realizadas por Cordeiro "misturam presente e passado, incorporando produtos industriais semi-destruídos, largados, esquecidos, e apontando, assim, para os aspectos mais decadentes da sociedade que se baseia, precisamente, na circulação e na troca destes mesmos produtos (NUNES, 2004: 174).

A exposição dos **popcretos**, denominada "Espetáculo Popcreto", aconteceu em dezembro de 1964 na Galeria Atrium em São Paulo. Além das obras de Cordeiro e Campos (Fig. 1 e 2), contou também com uma performance musical coordenada por Damiano Cozzella (1929-2018). De acordo com uma crítica da época,

> [...] os músicos (8) substituíam os instrumentos tradicionais por objetos do dia-a-dia, como máquinas de escrever, barbeador elétrico, serrote etc, que produzem sons. Ademais, como tudo é baseado na realidade presente, alguns integrantes do conjunto devoravam cenouras, enquanto outros liam jornais diferentes (ZANINI, 1964: 1).

A crítica de Zanini reforça a intenção de Cordeiro de sair do campo da representação em direção à realidade concreta e sem subterfúgios da presença dos objetos, proposta que foi realizada por Augusto de Campos por meio de colagens em substituição ao texto poético escrito. Zanini finaliza seu artigo apontando a forma como Cozzella transpôs tais ideias para o campo musical:

> E a música de Cozzella? Os sons que consegue com a adaptação de objetos do dia a dia expressam a realidade urbana, o barulho de uma cidade trepidante. Ao idealizar o seu espetáculo – que dura exatamente 13 minutos, embora pareça muito mais – o jovem musicista (professor da Escola Livre de Música e que já estudou na Europa) somente quis traduzir o momento em que vivemos. Seu objetivo, até certo ponto, é evidenciar que a música, como a pintura, a poesia, deve ser eminentemente visual, não apenas ouvida (ZANINI, 1964: 1).



Fig. 1: Poema *Olho por Olho* (1964) de Augusto de Campos



Fig. 2: Quadro *Popcreto para um Popcrítico* (1964) de Waldemar Cordeiro

O uso de objetos não é uma novidade se pensarmos nos *ready made* produzidos por Marcel Duchamp (1887-1968), nas primeiras décadas do século XX, que impactaram o campo das artes plásticas naquele momento com o Dadaísmo. Há, no entanto, uma diferença conceitual significativa: se em Duchamp o *ready made* visava a destruição da instituição arte, aqui, seu uso está condicionado a uma visão positiva do objeto. Nas palavras de Restany (2011: 146-147), "o *ready-made* já não é o cúmulo da negatividade ou da polêmica mas o elemento de base de um novo repertório expressivo". Portanto, o *ready-made* é relançado como uma via para alcançar a realidade material do mundo na arte: "o emprego do 'ready made' tem um significado importante, na medida em que propõe ler a arte diretamente, no mundo das coisas, sem recorrer a representações abstratas" (CORDEIRO, 1986: 143).

A busca pela equação entre informação sintática e semântica perseguida por Waldemar Cordeiro e Augusto de Campos nos **popcretos** será a mesma reivindicada pelos signatários do Manifesto Música Nova. Isso demonstra uma certa consonância entre os movimentos artísticos de São Paulo em torno do Concretismo e da superação de sua fase pragmática em direção à fase semântica.

Grupo Música Nova e o Concretismo semântico

Em 1961, um concerto da Orquestra de Câmara de São Paulo sob regência de Olivier Toni (1926-2017), dentro da programação da VI Bienal de São Paulo, reuniu obras de Gilberto Mendes (1922-2016), Willy Corrêa de Oliveira (1938-), Rogério Duprat (1932-2006) e Damiano Cozzella, além de outros compositores, como Anton Webern (1883-1945), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Toshiro Mayuzumi (1929-1997). Esse concerto foi a primeira reunião que culminou na formação do Grupo Música Nova, oficializado em 1963 com a publicação do Manifesto Música Nova na revista *Invenção* dos poetas concretistas[3]. Nesse manifesto é apresentado o projeto de renovação estética que esses músicos buscavam empreender na música de concerto brasileira, apontando para um cosmopolitismo e uma nova ideia de música brasileira que superasse a imposição do nacionalismo.

O Manifesto Música Nova, como programa estético do grupo, traz muitas informações. Não pretendendo esgotar suas possibilidades interpretativas, focaremos aqui apenas o seu aspecto mais latente e importante para este artigo: a relação entre forma e conteúdo, ou sintaxe e semântica. Logo no início, o manifesto apresenta o Concretismo como "atual etapa das artes":

> [...] atual etapa das artes: concretismo: 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (klee, kandinsky, mondrian, van doesburg, suprematismo e construtivismo, max bill, mallarmé, eisenstein, joyce, pound, cummings) – colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal (NOVA MÚSICA, 1963: 5).

[3] O Manifesto Música Nova foi redigido por Rogério Duprat (GAÚNA, 2001: 80) e contou com a assinatura de Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Régis Duprat (1930), Sandino Hohagen (1937-2020), Júlio Medaglia (1938) e Alexandre Pascoal (1938-2020).

Assim, tal como nas artes plásticas e na poesia, também estavam sendo mobilizadas na música as questões em torno do Concretismo[4]. Os quatro pontos assinalados demonstram uma atenção voltada às questões sintáticas, o que poderia qualificar este manifesto como um documento ultrapassado já em seu momento de publicação, se tomarmos a fase semântica em que o Concretismo se encontrava em São Paulo. Entretanto, após apresentar uma breve genealogia do Concretismo, os autores complementam: "colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal" (NOVA MÚSICA, 1963: 5). Aqui está assinalada uma preocupação não somente com os aspectos formais, mas com a presença de elementos extramorfológicos e sensíveis, ou seja, a incorporação da dimensão semântica na produção musical, ainda que esta estivesse estruturada sobre uma sólida base faturada do Concretismo. Concreção no informal, nesse sentido, aponta para a busca de um equilíbrio entre a não redundância e a comunicação.

Indicada a necessidade de superar a fase estritamente sintática também na música, na sequência são apontados caminhos. A busca pelo equilíbrio entre informação sintática e semântica permeia todo o texto. De um lado, defendem uma linguagem musical que reflita os ganhos no campo científico e industrial:

> [...] geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos "quanta", probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade. levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e todas as ciências adequadas), e naquilo que esse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas (NOVA MÚSICA, 1963: 5).

De outro lado, defendem a exploração da potência comunicativa da música, ou seja, sua dimensão semântica, portadora de significados:

> [...] elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica – informação estética. ação sobre o real como "bloco": por uma arte participante (NOVA MÚSICA, 1963: 6).

Com isso, pode-se perceber no projeto estético do Grupo Música Nova o mesmo processo de mudança encarado nas artes plásticas e na poesia: de uma preocupação estritamente sintática para um equilíbrio entre forma e conteúdo, em que não se renuncie ao desenvolvimento da linguagem ao mesmo tempo que o artista não esteja alienado da realidade social.

Desse modo, a frase que abre o manifesto – "compromisso total com o mundo contemporâneo" – parece estar em busca da medida entre forma e conteúdo na música contemporânea. Ao publicarem esse manifesto, seus signatários estão afirmando que é possível criar uma arte de vanguarda que se comunica com o público, que não é necessário recorrer ao folclore ou a fórmulas musicais já internalizadas para que a música de concerto se faça compreensível. Com esse texto, os signatários também se blindariam contra a ideia de que a

[4] O uso do termo "concretismo" no Manifesto Música Nova não tem relação com a Música Concreta francesa desenvolvida por Pierre Schaeffer (1910-1995), mas com a estética do Concretismo nas artes plásticas e poesia.

música de vanguarda seria desligada da realidade social, portanto, alienada. Foi este o argumento que desarticulou o Movimento Música Viva, e, sendo todos os jovens compositores do Grupo Música Nova de orientação esquerdista, a proposição de uma música de vanguarda politicamente participante os livraria da acusação que atingiu seus antecessores; porém, eles também se impuseram o desafio de conseguir, na prática, encontrar o ponto de convergência entre informação musical nova e engajamento político.

Desse modo, chegamos a um ponto de convergência entre a fase de Concretismo semântico de Cordeiro e a "concreção no informal" dos compositores do Grupo Música Nova. Se nas artes plásticas essa fase se deu a partir da incorporação de artefatos do cotidiano nas obras e na construção de objetos, saindo da bidimensionalidade para a tridimensionalidade, como isso se deu na música?

A música, por sua natureza sonora, não possui os mesmos meios de expressão visual que as artes plásticas. Enquanto em uma composição visual é possível partir do plano bidimensional para o tridimensional preservando a mesma fonte de percepção (a visão), não é possível fazer essa mesma operação na música. Entretanto, a música também permite processos de citação por meio de rearranjos e colagens, em que trechos de fitas podiam ser recortados e colados em ordem alterada (hoje são processos digitais). Esses procedimentos foram muito utilizados pelos compositores do Grupo Música Nova, que criaram verdadeiras *assemblages* musicais. Contudo, há outro procedimento na música que se aproxima ainda mais das operações realizadas pelos **popcretos**. Trata-se da música-teatro, uma prática surgida no início dos anos 1960 que consiste na extrapolação da música do plano sonoro para o plano visual por meio de criações cênico-musicais organizadas segundo um pensamento composicional musical[5].

Essa prática resulta do impacto que o experimentalismo de John Cage causou na Europa a partir de sua passagem nos Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova em Darmstadt em 1958, oferecendo aos jovens compositores alternativas ao Serialismo Integral, que era a estética dominante naqueles anos (ATTINELLO, 2007). Com a música-teatro, os compositores trouxeram de volta à música de concerto a dimensão semântica, o referencialismo extramusical por meio da teatralização, além de retomar a percepção esquecida de que a música não é somente percebida auditivamente, mas também visualmente, na medida em que, quando vamos a um concerto, temos uma experiência multissensorial. Nesse sentido, conforme aponta Heile (2016: 5), a música-teatro está ontologicamente mais próxima da música de concerto do que da ópera ou de qualquer outra prática cênico-musical, pois, enquanto nestas a música normalmente ocupa uma posição secundária, atendendo às exigências de uma dramaturgia textual, na música-teatro todas as linguagens possuem igual importância na construção dos sentidos da obra.

Os compositores do Grupo Música Nova trabalharam com música-teatro e *happenings*, sendo Gilberto Mendes o mais representativo nessa área. Em sua música-teatro, Mendes trabalhou frequentemente com a incorporação de objetos e músicas do cotidiano, sendo *Cidade* sua obra de maior fôlego nesse sentido[6].

Cidade é uma obra composta em 1964 para vozes solistas, piano, contrabaixo, percussão e um arsenal de eletrodomésticos e objetos diversos, como máquina de escrever, calculadoras,

[5] Não há um consenso em torno do termo "música-teatro". Durante muito tempo, usou-se o termo "teatro musical", que, entretanto, é impreciso, pois serve indiscriminadamente a qualquer tipo de prática cênico-musical. O termo "música-teatro" foi proposto pelo poeta Florivaldo Menezes (A ODISSEIA, 2006) para se referir às obras de Gilberto Mendes; também a compositora Jocy de Oliveira vem usando esse termo para distinguir seu trabalho da ópera (OLIVEIRA, 2013; VOZ..., 2021). Nesse sentido, temos considerado este como o termo mais adequado para distinguir a prática que estudamos.

[6] Em trabalhos anteriores, discorremos detalhadamente sobre os aspectos poéticos, técnicos e estéticos da música-teatro de Gilberto Mendes. Ver: Magre (2017, 2019).

televisor, projetor de *slides*, material de publicidade, enceradeira, liquidificadores, ventiladores e aspirador de pó[7]. Esses objetos-instrumentos devem estar dispostos de modo a criar um cenário que remeta a um escritório e a uma loja de eletrodomésticos. A partitura da obra é formada por três tipos de notação: uma página com notação musical tradicional, em que há uma série de fragmentos musicais (Fig. 3), uma parte com explicações textuais e uma parte com a distribuição temporal aproximada dos eventos musicais e cênicos em notação gráfica (Fig. 4).

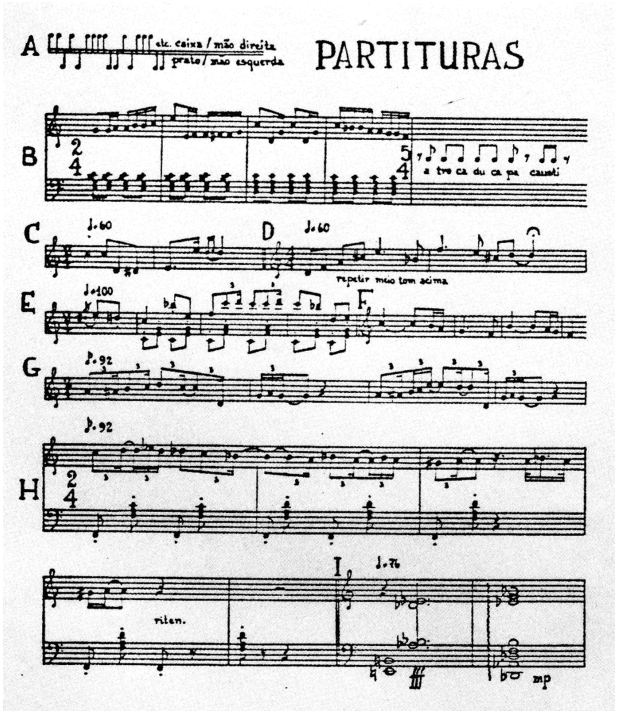


Fig. 3: Partitura em notação musical de *Cidade* (MENDES, 2008: 307)

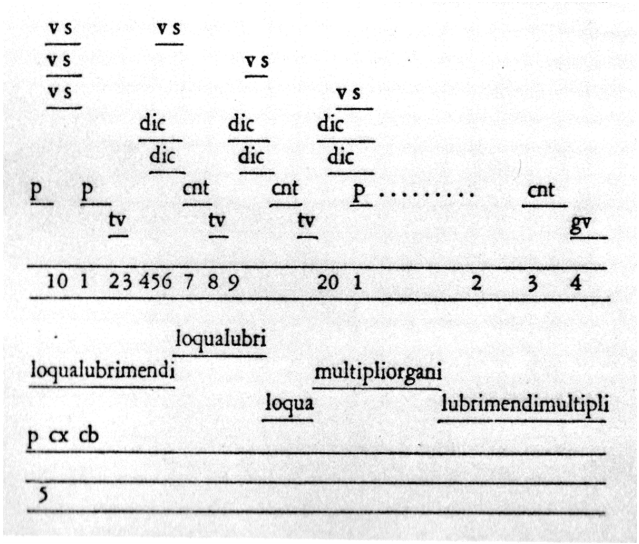


Fig. 4: Partitura em notação gráfica de *Cidade* (MENDES, 2008: 308)

[7] A obra pode ser vista na montagem do Grupo Paralax/UNICAMP, realizada sob coordenação da compositora e professora Denise Garcia, no seguinte *link*: https://www.youtube.com/watch?v=pCIC3zsb4Mc.

Esta obra é baseada no poema homônimo de Augusto de Campos de 1963. Uma única palavra criada a partir de um procedimento de recorte e colagem, antecipando, de certo modo, sua fase **popcreta**, porém ainda sem a utilização de imagens recortadas. Assim, Augusto de Campos seleciona palavras que tenham terminações em "cidade" e que, em suas traduções para o inglês e francês, conservem seu radical, traduzindo-se somente as terminações para *city* e *cité*, respectivamente (ex.: capacidade, *capacity*, *capacité*). Assim, retirando as terminações de todas as palavras e colando-as umas às outras, chega-se ao resultado que pode ser visto na Fig. 5[8].

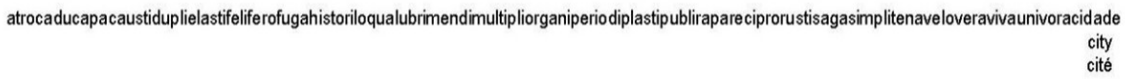


Fig. 5: Poema *Cidade City Cité* (CAMPOS, 2000)

Na peça de Gilberto Mendes, o poema não é cantado com alturas definidas, mas declamado por três intérpretes, cada qual simulando um sotaque de uma das línguas a que o poema faz referência. O plano musical da peça é construído pela junção dos instrumentos musicais, cantores, eletrodomésticos e uma série de fragmentos musicais que são reproduzidos por toca-discos. Nessa espécie de *jukebox*, há músicas de Machaut, Tchaikovsky, Offenbach, Henry Mancini, The Beatles, Brigitte Bardot, Roberto Carlos, Elis Regina e Jair Rodrigues, dentre outros.

Os discos são divididos entre substituíveis e insubstituíveis. Quanto aos primeiros, Gilberto Mendes aponta na partitura que estes servem como um projeto de realização a ser decidido pelos intérpretes, com a única indicação de que, caso se opte por outras músicas, estas, quando cantadas, devem estar em um dos idiomas utilizados no poema de Augusto de Campos: português, inglês ou francês. Quanto aos segundos, Gilberto Mendes aponta que seu caráter insubstituível está condicionado à sua existência no mercado e que, quando desaparecerem, poderão ser substituídos pelos novos mitos da época (MENDES, 2008: 314). Algumas citações começam desde o início da música, enquanto outras devem começar e terminar em pontos aleatórios das músicas, de modo a potencializar a sensação de recortes musicais. Embora haja uma explicação extremamente detalhada para a realização, o compositor salienta que na partitura é oferecido apenas "um mínimo de indicações de cenas a serem desenvolvidas" (MENDES, 2008: 313). *Cidade*, assim como as demais obras de Gilberto Mendes do período, cumpre com a proposição do conceito de obra aberta de Umberto Eco, especialmente em sua acepção mais restrita de uma produção artística que atribui ao intérprete ou ao receptor o papel de complementá-las no momento de sua realização ou fruição. Nesse tipo de criação, segundo Eco (1991: 50), "o fruidor organiza a estrutura, no próprio campo da produção e da manualidade, o discurso musical. Colabora para fazer a obra". Gilberto Mendes explica sua motivação para criar esta obra:

> No começo dos anos 60, a *pop art* norte-americana estava em sua melhor fase; e, de fato, um quadro de Rauschenberg exposto na Bienal de São Paulo

[8] Uma análise mais detalhada sobre o poema pode ser encontrada em Aguilar (2005: 264-266).

> me deu a ideia principal para a composição de *Cidade*. A reprodução de um quadro de Rubens colocada por Rauschenberg em meio à sua grande colagem me fez pensar na colocação de um fragmento da música de Machaut em meio a uma também grande colagem de citações de obras musicais eruditas e populares (MENDES, 1994: 134).

A inspiração em uma obra de Rauschenberg, além de demonstrar o trânsito do compositor por outras linguagens artísticas, evidencia a transposição de um dos procedimentos mais característicos da *pop art* para o campo da música. Nesse sentido, conforme assinalamos em trabalho anterior (MAGRE, 2017), a inspiração no quadro de Rauschenberg se deu mais por seu procedimento formal de construção por colagens do que exatamente pelo conteúdo da obra do estadunidense.

No plano cênico, uma série de ações se seguem: o regente alternando entre sua função e o papel teatral de gerente, posicionado na maior parte do tempo em uma mesa na lateral do palco; algumas atrizes posicionadas ao lado de eletrodomésticos, como se fossem vendedoras; cantores emulando trejeitos de vendedores dos comerciais de televisão da época, dentre outras. Há uma velocidade com que as ações se sucedem, de modo que sempre há algo ocorrendo ou no plano musical ou no plano cênico, tal qual uma grande cidade que está sempre em movimento. Não há uma história a ser narrada no sentido tradicional do teatro dramático ou da ópera; aqui, as ações são independentes e, tal como no plano musical, são como colagens, reforçando o caráter fragmentário da obra e a abertura à interpretação livre do público.

O modo de montagem entre fragmentos musicais e cênicos em *Cidade*, por meio de sobreposições ou justaposições, revela dois processos característicos do teatro pós-dramático definidos por Hans-Thies Lehmann (2007) como parataxe e simultaneidade. Parataxe diz respeito à dissolução de hierarquias entre os recursos teatrais, contrariando a prática teatral dramática centrada no texto como elemento-base para a harmonia e construção de uma narrativa unívoca. No teatro pós-dramático, a ausência de hierarquia entre os recursos teatrais proporciona uma abertura a múltiplas camadas interpretativas, uma vez que o sentido da obra não está previamente dado por um texto. Isso leva à simultaneidade, na qual cada signo teatral tem sua própria lógica interna, transmitindo informações diferentes, por vezes até contrastantes, sobrecarregando, de modo intencional, o aparato perceptivo do receptor, que se vê diante de uma série de estímulos, cabendo a ele próprio atribuir uma organização a esse material ou, por vezes, apenas se deixar levar por uma experiência sinestésica (LEHMANN, 2007).

O texto de Augusto de Campos é trabalhado na chave de leitura proposta por Lehmann (2007). Não é o detentor de todos os significados da peça, mas, ao contrário, é apenas mais uma camada significante no meio de um caldeirão de informações. Nesse sentido, o fato de o poema não ser inteligível não lhe exclui as capacidades expressivas. Gilberto Mendes, ao contrário, reforça essas capacidades sem cair na tentação de tentar ilustrar seus significados. Mais do que a representação de uma cidade, o que se tem na obra de Gilberto Mendes é uma "construção metonímica de uma cidade" (MAGRE; GARCIA, 2021: 15) com todos os seus signos inteligíveis e ininteligíveis: a realidade urbana em todas as suas contradições.

Em *Cidade* é possível identificar materializadas algumas das discussões fundamentais colocadas no Manifesto Música Nova e nos debates sobre o Concretismo. Ao extrapolar o plano sonoro em direção ao plano visual, Gilberto Mendes opera um procedimento semelhante àquele que levou Waldemar Cordeiro e Augusto de Campos aos seus **popcretos**. Constatada a ineficiência da obra de arte como um meio de representação, a pintura e a poesia encontram no objeto uma saída para um realismo material, até mesmo brutal, no qual, mais do que

representar, o objeto está ali em sua presença física. Em *Cidade*, a presença de objetos constrói a mesma realidade brutal. Esses objetos, tais como os liquidificadores, enceradeiras, calculadoras, não estão em cena representando outras coisas além de si mesmos, ao mesmo tempo que têm suas funções expandidas, se mostrando também como instrumentos musicais. Mas o realismo do objeto não se limita ao plano cênico. É inevitável sentir a presença material do disco de vinil nas diversas citações musicais. Os cortes abruptos, o ruído da agulha sendo colocada ou tirada do disco, o processo de troca de discos, tudo isso reforça a materialidade do objeto.

Se no plano formal *Cidade* corresponde aos anseios de uma nova realidade, vejamos se no plano semântico esses mesmos anseios são atendidos. Datada de outubro de 1964, *Cidade* foi composta no "olho do furacão", quando a nova conjuntura política brasileira começava a se mostrar. Gilberto Mendes nunca foi propriamente um compositor de música de protesto, embora fosse desde os anos 1940 alinhado ao Partido Comunista, tendo, inclusive, composto algumas obras de juventude dentro da estética imposta pelo Realismo Socialista. É dentro dessas contradições que *Cidade* se situa. Não se trata de uma composição de engajamento político panfletário. Nela, o que está sendo colocado mais intensamente é a possibilidade de se jogar com signos de diferentes meios expressivos (música, teatro, mídias), assim como de diferentes dimensões culturais (a vanguarda, o erudito, o popular, a cultura de massa). Mas este não é um jogo inocente. Ao trabalhar com tantos elementos da vida moderna, como eletrodomésticos, gravações musicais e elementos de publicidade, Gilberto Mendes opera uma crítica fina ao capitalismo, aos mitos de sua época e, sobretudo, ao campo da música de concerto. Assim, percebe-se toda a realidade do momento vivido colocada em cena, exigindo do espectador mais do que uma recepção passiva, que chega ao extremo quando Mendes indica que, no final, se deve usar um aspirador de pó funcionando ao contrário para jogar rapé contra o público para que ele, ao espirrar, participe concretamente da obra (Fig. 6). Como diz o compositor na partitura, é o momento "onde entra a 'participação' real do espectador na obra de arte" (MENDES, 2008: 313). Participação será a palavra-chave da fase semântica do Concretismo. Participação do receptor na manipulação e construção dos sentidos da obra, mas também a participação política, na medida em que desafia as próprias regras do campo da música de concerto.

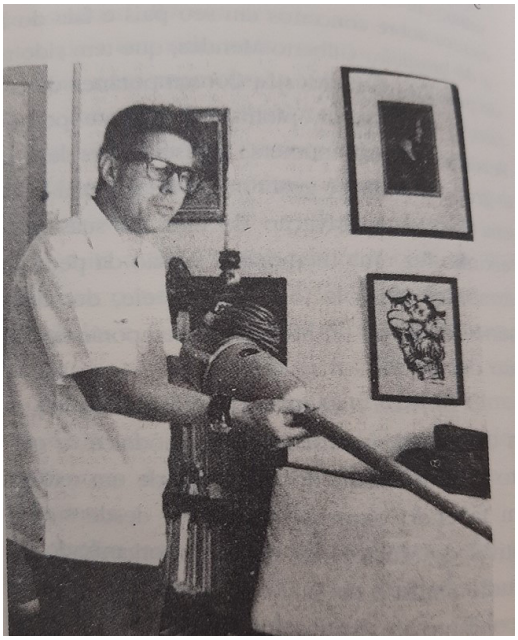


Fig. 6: Gilberto Mendes posando com um aspirador de pó para o jornal *Última Hora* (MENDES, 1994: 90)

Considerações finais

Analisar uma linguagem artística com as lentes de uma outra exige tanto poder de abstração quanto precaução para não enquadrar o objeto estudado em uma moldura alheia à sua natureza. Quando analisamos um repertório de fronteira, como é o caso da música-teatro, esse equilíbrio é ainda mais importante e difícil de alcançar. Nesse sentido, não pretendemos ser redutivos, tampouco buscamos impor à música uma nomenclatura oriunda das artes plásticas.

Nosso olhar para a música do Grupo Música Nova a partir da teorização do **popcreto** somente foi possível porque há consonância entre o Manifesto Música Nova e as reflexões teóricas e artísticas de Waldemar Cordeiro. A música-teatro, por sua particularidade multissensorial entre o sonoro e o visual, permitiu de maneira particularmente exitosa a realização de preceitos colocados tanto por Cordeiro quanto pelos poetas concretistas em seus textos teóricos, como pode ser visto tanto na performance realizada por Cozzella no *Espetáculo Popcreto* quanto em *Cidade* de Gilberto Mendes. A presença do objeto em sua materialidade se mostrou como meio expressivo tanto para as artes plásticas quanto para a música-teatro, ainda que em cada linguagem, e até em cada obra, esses objetos assumam significados diferentes, conforme a subversão e/ou a ressignificação de seus usos. A incorporação do objeto dá fisicalidade a duas expressões artísticas marcadas pela percepção não tátil: o objeto oferece tridimensionalidade à pintura e visualidade à música; o objeto estimula no receptor a percepção da presença, exigindo-lhe a experiência da fisicalidade. No caso específico da música-teatro, o objeto permite ao compositor jogar de maneira explícita com elementos que, no plano estritamente sonoro, estariam somente em estado de latência. A presença de eletrodomésticos e outros objetos em *Cidade* compõe decisivamente a concepção da obra; os sons desses objetos poderiam ter sido gravados e reproduzidos, mas certamente não alcançariam o efeito almejado por Gilberto Mendes.

Nesse sentido, a reflexão sobre a composição musical a partir das artes plásticas nos revela modos de criação alinhados a um projeto estético em comum, que foi a busca por um equilíbrio entre pesquisa formal e participação social ou, trocando em miúdos, entre sintaxe e semântica. Se tal equilíbrio foi alcançado, é difícil dizer, uma vez que a balança esteve em constante calibragem, na medida em que novos fatores interferiam nos debates estéticos e sociais daqueles anos. De todo modo, este estudo evidencia pontos de contato entre linguagens que, embora tenham suas próprias lógicas e tradições internas, se contaminaram mutuamente na prática de artistas interessados na dissolução – ou ao menos no alargamento – de suas fronteiras.

Referências

A ODISSEIA Musical de Gilberto Mendes. Roteiro, produção, direção e edição: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. 1 DVD (117 min.).

ABSTRACIONISMO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo347/abstracionismo. Acesso em: 20 out. 2021.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*: as vanguardas na encruzilhada moderna. São Paulo: EDUSP, 2005.

ATTINELLO, Paul. Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt. *Contemporary Music Review*, London, v. 26, n. 1, p. 25-37, Feb. 2007.

BELLUZZO, Ana Maria. Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão. *In*: AMARAL, Aracy (coord.). *Waldemar Cordeiro*: uma aventura da razão. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986. p. 15-38.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual y proyecto creador. *In*: POUILON, Pierre *et al. Problemas del Estructuralismo*. Trad. Julieta Campos, Gustavo Esteva e Alberto de Ezcurdia. Ciudad de México, Buenos Aires, Barcelona: Siglo Veintiuno, 1973.

CAMPOS, Augusto de. Cidade Acaso Luxo 1963-1965. *In*: CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia*: poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 113-119.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CHAROUX, Lothar; CORDEIRO, Waldemar; BARROS, Geraldo de; FÉJER, Kazmer; HAAR, Leopoldo; SACILOTTO, Luiz; WLADYSLAW, Anatol. Ruptura. *In:* AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 69.

CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XCIC, n. 29.681, Suplemento Pensamento e Arte, p. 3, 11 jan. 1953. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/764302/531. Acesso em: 22 maio 2021.

CORDEIRO, Waldemar. Realismo ao nível da cultura de massa. *In*: AMARAL, Aracy (coord.). *Waldemar Cordeiro*: uma aventura da razão. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986. p. 142-143.

CORDEIRO, Waldemar. Realismo: "musa da vingança e da tristeza". *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas*: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 107-112

CORDEIRO, Waldemar. VII Bienal "Nova Figuração" denuncia a alienação do indivíduo. *In*: CORDEIRO, Analívia. *Waldemar Cordeiro*: fantasia exata. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. p. 396-397.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.

DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e abstracionismo. *Fundamentos*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 241-246, ago. 1948.

DUPRAT, Régis; VOLPE, Maria Alice. Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970). *In:* ILLIANO, Roberto; SALA, Massimiliano (org.). *Music and dictatorship in Europe and Latin America.* Turnhout: Brepols Publishers, 2009. p. 573-611. (Speculum Musicae Series, v. 14). Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/258837087_Vanguardas_e_Posturas_de_Esquerda_na_Musica_Brasileira_1920_a_1970. Acesso em: 20 out. 2021.

ECO, Umberto. *Obra de arte aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. *In:* FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 45-59.

HEILE, Bjorn. Towards a theory of experimental music theatre: "showing doing", "non-matrixed performance" and "metaxis". *In*: KADURI, Y. (ed.). *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 335-355.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Atravez, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGRE, Fernando. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais.* Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MAGRE, Fernando. Música para ver, teatro para ouvir: aspectos idiomáticos da música-teatro de Gilberto Mendes. *Dramaturgias*, Brasília, n. 11, p. 67-87, 2019. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27398/23662. Acesso em: 20 out. 2021.

MAGRE, Fernando; GARCIA, Denise. A música-teatro brasileira como projeto de modernização: algumas reflexões a partir de obras de Jocy de Oliveira e Gilberto Mendes. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 21, p. 1-21, 2021. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/67359/36824. Acesso em: 20 out. 2021.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisseia Musical*: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco. São Paulo: EDUSP: Giordano, 1994.

MENDES, Gilberto. *Viver sua música*: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. São Paulo: EDUSP, 2008.

NOVA MÚSICA brasileira: manifesto. *Invenção: revista de arte de vanguarda*, São Paulo, v. 2, n. 3, 1963, p. 5-6.

NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro:* da arte concreta ao "popcreto". Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

OLIVEIRA, Jocy de. Apêndice D - Jocy de Oliveira: dramatrugia musical multimídia. *In*: GONZAGA, Maria Clara de Almeida. *Música cênica para piano no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. p. 215-235.

RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: Antropofagia como visão de mundo. *In:* RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 647-668.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *In:* SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

VOZ e multimidialidade – Jocy de Oliveira. [*S. l.*: *s. n.*], 2021. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo canal GTT Tradução de Teatro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=97kEMNZqIRc. Acesso em: 23 maio 2021.

ZANINI, Ivo. Muita gente coçou a cabeça na exposição "popcreta". *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano XLIV, n. 12.970, 19 dez. 1964. Quarto Caderno, p. 1. Disponível em: https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=1703&anchor=4869930&pd=69ca720a4640c71f2ee37ff393f56ff6. Acesso em: 23 maio 2021.

Fernando de Oliveira Magre é doutorando em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP) com bolsa FAPESP (Processo nº 2018/04308-3), mestre em Musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa FAPESP, graduado em Música e especialista em Regência Coral pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Membro colaborador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolveu estágios de pesquisa com bolsas FAPESP e CESEM/FCT. Pesquisador no Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid) e membro do comitê editorial da *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*. E-mail: fernandomagre@gmail.com