



MOBILE / STABILE: O GRUPO UM NO FESTIVAL DE JAZZ SÃO PAULO - MONTREAUX (1978)¹

Renan Branco Ruiz*

Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” - UNESP

renan.ruiz@unesp.br

RESUMO: Este artigo analisa a participação da banda instrumental de *jazz fusion*, Grupo Um no I Festival Internacional de Jazz São Paulo – Montreaux, em 1978. Inicialmente eles não se apresentariam, mesmo tendo enviado material aos organizadores. Em um segundo momento, foram convidados por Márcio Montarroyos e incluídos de última hora na programação. Durante a última apresentação da banda, no último dia de evento sofreram um boicote sonoro dos próprios técnicos de som. Esse caminho demonstra alguns dos elos e mediações entre a produção musical *independente* e as iniciativas de grande porte financeiro e institucional, que se conectaram de forma inédita no final dos anos 1970 e início dos 1980, conforme veremos no desenvolvimento deste texto.

PALAVRAS-CHAVE: Grupo Um, festival de jazz, música instrumental, jazz brasileiro, ditadura civil-militar (1964 -1985)

MOBILE / STABILE: THE ‘GRUPO UM’ AT THE SÃO PAULO - MONTEREAUX JAZZ FESTIVAL (1978)

ABSTRACT: This article aims to study the participation of the instrumental jazz fusion band, Grupo Um, in the first International Jazz Festival São Paulo – Montreaux, in 1978. Initially they would not perform, even though they sent material to the organizers. In a second moment, they were invited by Márcio Montarroyos and included in the last moment in the line-up. During the last performance of the band, on the last day, they suffered a sonic boycott by the sound technicians themselves. This path demonstrates some of the links and mediations between independent music and institutional initiatives, which were connected in an unprecedented way in the late 1970s and early 1980, as we will see in the development of this text.

KEYWORDS: Grupo Um, jazz festival, instrumental music, Brazilian jazz, civil-military dictatorship (1964 -1985)

¹ O presente artigo expõe alguns resultados da dissertação de mestrado, “**Procura-se Mecenas**”: Música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984) (UNESP, 2017), defendida pelo autor deste artigo, com financiamento da FAPESP, sob o processo nº 2015/09829-3.

* Doutorando e mestre em História pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Franca, na área de concentração História e Cultura Social.

INTRODUÇÃO

Em 1978, a cidade de São Paulo vivenciou o primeiro grande festival internacional de jazz do Brasil. Devido a sua proporção, visibilidade, curadoria e produção (vinculada ao mais antigo e renomado festival suíço de Montreux), o evento foi extremamente marcante para o desenvolvimento do jazz em solo brasileiro, formando uma nova fase para o gênero no Brasil. Foi realizado entre os dias onze e dezoito de setembro, com diversas atrações nacionais e internacionais no Palácio de Convenções do Anhembi. Segundos os números divulgados, o público total superou a marca de sessenta mil pessoas. O festival foi organizado pela Secretaria Municipal da Cultura da cidade de São Paulo, em parceria com a Rádio e TV Cultura, que fizeram a transmissão ao vivo das apresentações.

Dentre os muitos nomes de peso do jazz mundial, destacam-se na programação do festival as apresentações de Dizzy Gillespie, Stan Getz, Benny Carter, Etta James, Ahmad Jamal, John McLaughlin, Chick Corea, George Duke, Larry Coryell (apelidado de “*godfather of fusion*”), entre outros, representando diversas sonoridades e momentos distintos da história do jazz. Artistas brasileiros também ajudaram a compor a programação diária do evento, com shows de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Nelson Ayres, Luiz Eça, Azymuth, Wagner Tiso, para citar alguns.

Mesmo sem nenhum álbum de estúdio lançado no mercado até aquele ano, o Grupo Um também se apresentou no festival (último dia), em um contexto de controvérsias com os organizadores, que será explorado mais adiante. Por hora, vale



ressaltar que a banda é uma das pioneiras na produção musical independente², tanto no cenário jazzístico instrumental brasileiro, quanto no contexto mais abrangente (incorporando todo universo da música cantada) de ampliação do discurso e das práticas musicais reconhecidas como independentes na virada dos anos 1970 (RUIZ, 2017, p. 23 – 88)

O Grupo Um foi formado em 1976, quando os irmãos Zé Eduardo e Lelo Nazário, além de Zeca Assumpção ainda faziam parte da banda de Hermeto Pascoal. Eles formavam a chamada “cozinha paulista”, um apelido dado pela imprensa para a formação que acompanhava Hermeto naquele momento - com o baixo de Zeca Assumpção, a bateria de Zé Eduardo e o piano de Lelo Nazário - já que os músicos da seção de sopros revezavam bastante nas apresentações. Durante o período de atuação do Grupo Um, também participaram do conjunto o baixista Rodolfo Stroeter, o saxofonista e flautista Mauro Senise, o músico alemão Félix Wagner e os saxofonistas Teco Cardoso e Roberto Sion, além do percussionista Carlinhos Gonçalves.

Também em 1976, a cozinha paulista gravou uma sessão de ensaio com Hermeto Pascoal no estúdio Vice-Versa, em São Paulo. Esse material foi lançado somente no ano de 2017 pela *Far Out Recordings* de Londres com o título “Hermeto Pascoal e o Grupo Vice-Versa – Viajando com o Som”. Esse disco é um registro importante: a trajetória do Grupo Um surgiu, também, como uma resposta e uma necessidade de “superar” as inventividades estéticas do período em que tocavam com Hermeto.

Em 1979, o Grupo Um gravou e lançou de forma independente o disco *Marcha sobre a cidade*, antecipando o lançamento de uma série de elepês de música instrumental ligados ao estilo *fusion* de jazz (RUIZ, 2021) em São Paulo, que vieram a público na primeira metade dos anos 1980 (Divina Increna, Pé-Ante-Pé, Freelarmonica, Medusa,

² A ideia de produção musical independente é escorregadia e sempre duvidosa, haja vista as distintas possibilidades existentes para a inserção de artistas nos diferentes momentos de organização da indústria fonográfica brasileira, desde seu nascimento, no início do século XX. A expressão também é um tanto quanto problemática pois pode acabar simplificando as variadas configurações de mediação às quais uma obra está sujeita em determinado período. No entanto, sua utilização nesse texto se ancora justamente nesses deslizos e indefinições, no intuito de pensar e refletir as variadas táticas, formas e possibilidades de inserção de determinado material musical no mercado fonográfico brasileiro. Ou seja: o leque de significações para a expressão é extremamente variado. No entanto, é possível estabelecer uma delimitação mínima: são as obras musicais que não dependem exclusivamente dos grandes empreendimentos fonográficos (as denominadas *majors*) para sua produção e distribuição. Essa movimentação se consolidou justamente nesse período de atuação do Grupo Um, que foi um catalisador dessa geração.

Metalurgia e Pau Brasil, entre outros), formando uma geração de instrumentistas que me refiro, durante a pesquisa de doutorado em andamento, como Vanguarda Paulista Instrumental.

A banda ainda gravou mais dois trabalhos de estúdio: no ano 1981, lançaram o disco *Reflexões sobre a crise do desejo*, também de forma totalmente própria. A partir da parceria estabelecida com o selo Lira Paulistana Instrumental (já em sua fase de associação com uma das últimas grandes gravadoras nacionais, a Continental³), o conjunto lançou o disco *A flor de plástico incinerada* (1982), em um projeto que não cumpriu com as expectativas de seus integrantes e gestores, principalmente no que se refere à distribuição e circulação do material. Entre março e abril de 1983, já no final da carreira, o grupo chegou a realizar alguns shows na Europa, se apresentando em algumas cidades e festivais da França e da Suíça, no mesmo ano em que *Marcha sobre a cidade* (1979) era lançado no velho continente.

Dessa forma, a atuação do Grupo Um constitui-se como uma via de acesso para analisar algumas especificidades das transformações na indústria fonográfica, além do desenvolvimento das possibilidades estéticas ao redor da problemática do *jazz brasileiro*, termo que começa a se cristalizar somente nesse período, na década de 1970, conectado intrinsecamente a ideia de música instrumental e improvisada.

Mantendo intensas conexões com o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana⁴ e com a comumente chamada Vanguarda Paulista⁵, o Grupo Um foi um dos catalisadores da movimentação musical independente desse período, inaugurando as

³ A Continental foi uma das últimas grandes gravadoras de capital nacional. Foi fundada em 1946 e chegou, nos 1970, ao auge de sua atuação no setor fonográfico. A partir de seu *cast* de artistas do ramo *sertanejo*, foi a última grande gravadora brasileira a ceder à tendência esmagadora de compra, por empresas transnacionais, das empresas nacionais do setor, que se iniciaria já nos anos 1980. A Continental atuou até 1993, quando foi comprada pela Warner.

⁴ O Centro de Produções Artísticas Lira Paulistana foi uma empreitada de produção artística alternativa aos grandes meios de circulação e distribuição, que funcionou de 1979 a 1986. Idealizado inicialmente por Wilson Souto Jr. (Gordo), em um porão na cidade de São Paulo, as atividades iniciaram-se com o teatro, mas logo se diversificaram. No âmbito musical, o espaço funcionou como casa de *shows* e apresentações, além de ter criado o selo Lira Paulistana, que contava também com o “sub-selo” Lira Paulistana Instrumental. Além dessas e de outras atividades, o Lira também funcionou como cineclub e fez diversas produções midiáticas, chegando a ter um jornal próprio por um período.

⁵ Vanguarda Paulista é um termo criado pela imprensa para se referir a um conjunto distinto de artistas com propostas estéticas diferenciadas, que partilhavam, num mesmo momento histórico, das mesmas dificuldades para viabilização de seus trabalhos. A *vanguarda paulista* tem uma forte aproximação com o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana. Sobre essa discussão, ver: FENERICK, 2007.

temporadas de apresentações ao vivo no início das atividades do “Lira”, em fevereiro de 1980. A sonoridade da banda carrega elementos de diversas tradições musicais distintas, utilizando o *jazz fusion* como elo que interliga o experimentalismo à necessidade retórica e estética de expressar características facilmente reconhecidas nacionais e autenticamente “brasileiras”, no sentido de marcar uma diferenciação e uma intenção de brasilidade frente ao jazz mundial e ao mercado de música.

JAZZ E MÚSICA INSTRUMENTAL NO FINAL DOS ANOS 1970

A própria possibilidade de trabalhar com um viés jazzístico e instrumental de música está vinculada a um contexto bem específico de desenvolvimento desses gêneros musicais no Brasil, a partir da segunda metade dos anos 1970. A imprensa parecia dar sinais de uma ampliação da temática sobre as músicas sem letra, pois, como afirma Ana Maria Bahiana: “também não se pode subestimar os esforços da imprensa e da crítica trazendo o assunto à tona na metade final da década [1970], conseguindo em parte compensar o alheamento do rádio e da TV” (BAHIANA, 1979/1980, p. 80-81). Alguns jornalistas que cultivaram assuntos sobre música instrumental e *jazz brasileiro* no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, além da própria Ana Maria Bahiana, são: João Marcos Coelho, Wladimir Soares, Maurício Kubrusly, Francisco Teixeira Rienzi, Dirceu Soares, José Domingos Raffaeli, Tarik de Souza, Roberto Muggiati, Ricardo Porto de Almeida, Márcio Guedes, Matias José Ribeiro, Miguel de Almeida, Antonio Jorge Cavalcanti Neto, Mônica Mattar, entre outros.

Em um longo artigo intitulado “Música instrumental”, publicado no *Suplemento Cultural* do jornal *O Estado de São Paulo* do dia 19 de dezembro de 1976, Maurício Kubrusly faz uma clara defesa da música instrumental. Seu texto parece ser até mesmo uma forma de apelo aos envolvidos na indústria fonográfica. Ele inicia o material indicando a importância do ano de 1973, no qual foram lançados dois discos produzidos pela *major Phonogram: Amazonas*, de Naná Vasconcelos, e *A música livre de Hermeto Pascoal*. Também relata uma “[...] esperança de que os músicos e o público brasileiro voltem a se interessar pelo gênero instrumental”. Em seguida, completa:

A cada dia se torna mais importante que as equações instrumentais da música brasileira sejam montadas e desenvolvidas prioritariamente por músicos brasileiros – antes que comecemos a importar até mesmo modas de viola, por exemplo, reaproveitadas por um Rick Wakeman

qualquer. [...] Faz já algum tempo que muitos descobriram que o Brasil oferece um filão tão generoso quanto inexplorado. [...] *Caso o gênero instrumental não comece logo a ser praticado por músicos brasileiros, em escala ampla e com apoio do público local, todos estaremos assumindo o risco de colaborar com a perda de algo que não poderá ser recuperado* (KUBRUSLY, 1976, destaque nosso).

A pesquisa de MULLER (2005) analisa algumas ações e empreendimentos que ocasionaram a retomada da música instrumental, a partir de 1976: não por acaso, justamente o mesmo ano da matéria de Kubrusly e da formação do Grupo Um. Na linha das indicações de Ana Maria Bahiana, o autor destaca quatro atividades e/ou tendências desse período que se aproximam da defesa proposta pelo texto de Maurício Kubrusly, ou seja, possíveis fatores que ampliaram o debate sobre o jazz e a música instrumental. A primeira delas é ação do projeto *Trindade*: idealizado e dirigido pelo cantor Luiz Keller e pela cineasta Tânia Quaresma, que visavam produzir shows de música instrumental, entre outras atividades ligadas ao nicho de música sem letra. Dentre essas ações, foram realizadas algumas viagens de pesquisa e criação musical documentadas em áudio e vídeo: Hermeto Pascoal e grupo na Feira de Caruaru e Egberto Gismonti no posto Vilas Boas, alto Xingu. Houve também a organização de um disco, um documentário, além de algumas apresentações ao vivo pelo país.

Outra realização, dessa vez vinculada exclusivamente ao setor fonográfico, merece destaque nesse momento de intensificação da música instrumental: o lançamento da série de discos Música Popular Brasileira Contemporânea (MPBC) pela *major* Phonogram. Uma das características dessa série chama muito a atenção: o texto presente na contracapa de todos os discos. Nesse material, a gravadora destaca o momento de florescimento da música instrumental no Brasil da segunda metade dos anos 1970, e relata a dificuldade dos instrumentistas em conseguir viabilizar seu trabalho próprio. Por fim, o texto afirma que a própria *Phonogram* não limitou ou interferiu na “concepção musical dos participantes” da série, destacando a ideia de liberdade criativa garantida aos instrumentistas no registro das obras musicais (MULLER, 2005, p. 50-52).

De fato, os instrumentistas que compõe tal série de discos têm uma intensa carreira discográfica acompanhando cantores mas, até aquele momento, não tinham gravado suas próprias músicas, de caráter instrumental. São eles: Nivaldo Ornelas e Marcos Rezendo (que haviam participado do projeto *Trindade*) além de Nelson Ayres, Djalma Correa, Stenio Mendes, Aécio Flávio & Quartezanato, Luis Claudio Ramos, Tulio Mourão, Robertinho Silva e Célia Vaz. É muito expressiva a retórica utilizada pela

própria gravadora quando reitera a ideia da música instrumental como vinculada necessariamente a liberdade criativa de composição e produção, até mesmo na utilização do tempo de ensaio e gravação no estúdio. O caráter de artesanidade é destacado e utilizado como diferencial argumentativo e sonoro. Dessa forma, a música instrumental jazzística brasileira desse momento constitui um elemento bastante específico dentro do processo de segmentação do mercado que acompanha a indústria fonográfica da virada dos 1970 (DIAS, 2000).

Outro interessante lançamento que demonstra o aumento do interesse pelo jazz e pela música instrumental nesse período: trata-se de uma parceria entre o setor editorial e fonográfico: a série Gigantes do Jazz, organizada pela Editora Abril. No ano de 1980, a série foi lançada em bancas de jornal, em um formato rebuscado de livro-elepê, em que foram listados, em edições especiais, pelo menos dezessete nomes considerados importantes no jazz (como Miles Davis, Louis Armstrong, Art Blakey, John Coltrane, entre outros). Segundo as próprias publicações, esses seriam “os maiores expoentes da história do jazz, do *blues* ao *jazz-rock*”. Em cada fascículo, um pequeno livro cortado em papel especial, do tamanho de um elepê de doze polegadas, contém uma variada gama de informações sobre o autor destacado na edição, além de vir acompanhado por um disco com uma seleção de obras. O material em papel foi impresso na própria gráfica da Editora Abril, em São Paulo, e o elepê foi prensado nas indústrias da RCA, também na capital paulista. Um excerto da contracapa do livro-elepê destaca a ideia de que especialistas trabalharam na montagem do material.

A terceira corrente que potencializa o interesse social pelo jazz e pela música instrumental é justamente a presença dos festivais de jazz do eixo Rio de Janeiro – São Paulo entre 1978 e 1980. Foram realizados dois festivais em São Paulo, em 1978 e 1980, e um no Rio de Janeiro em 1980, contando com uma estrutura de grande porte e vários nomes nacionais e internacionais (MULLER, 2005, p. 58-63), muitos na esteira do estilo de jazz geralmente reconhecido como *fusion*. Conforme apontado, o Grupo Um se apresentou no primeiro deles, em São Paulo, em 1978. Os pormenores dessa apresentação serão expostos um pouco mais adiante.

Outra questão interessante se refere à presença do público de *rock* que também se interessou, nesse momento, pelo jazz e pela música instrumental. Sobre esse aspecto, Ana Maria Bahiana escreveu que

Não seria exagero afirmar que grande parte do público que tornou possível a existência de uma atividade constante da música improvisada, no Brasil, seja constituída por roqueiros desiludidos com os sucedâneos nacionais de sua música favorita (BAHIANA, 1979/1980, p. 76-89).

A partir do desenvolvimento do *fusion jazz*, o público brasileiro interessado em *rock* também passou a buscar novidades nos terrenos do jazz. Essa relação também foi potencializada, dentre outros fatores, pela atuação do percussionista brasileiro Airto Moreira e sua atividade com Miles Davis entre 1969 e 1972, participando das sessões de gravação do que é considerado por muitos pesquisadores e críticos o primeiro disco de *jazz rock*: *Bitches Brew* (1969-1970). Também gravou *On the Corner*, além da apresentação bastante simbólica no festival *The Isle of Wight*, em 1970 (DIAS, 2013).

É necessário expor uma questão central, que se vincula à própria conceituação de música instrumental e do jazz, no Brasil da virada para os anos 1980:

A denominação “música instrumental” - ou como preferem os próprios músicos, “música improvisada” - parece, a princípio, elástica e abrangente. Esteve constantemente em pauta durante a década, foi retomada como assunto de investigação e debate inúmeras vezes, principalmente a partir do final dos anos 70. Mas, na verdade, o assunto central dessas discussões, o tema oculto da designação “música instrumental” - palavra que, por definição, deveria se aplicar a toda forma musical executada exclusivamente com instrumentos, sem o concurso do texto cantado, o que incluiria desde o choro até a música dita “clássica” ou “erudita” - não era tão imenso como fazia supor. Referia-se, basicamente, às formas musicais cunhadas na informação do *jazz* e à geração de seus praticantes, os instrumentistas dispersos com o esvaziamento da bossa-nova e o desinteresse do mercado e da indústria fonográfica. *Portanto, ao tentar compreender em perspectiva a produção e a discussão da “música instrumental” nos anos 70, é preciso fazer essa distinção* (BAHIANA, 1979/1980, p. 76-89, destaque nosso).

Nesse excerto, Bahiana sustenta a ideia de que o próprio termo “música instrumental”, no final dos anos 1970, fazia referência, especificamente, às construções musicais realizadas na esteira jazzística, que se afastavam da referência *bossa-jazz* mais tradicional. Para a jornalista, nesse período a expressão “música instrumental” não era um termo pensado e utilizado de forma abrangente, não carregava intrinsecamente a referência a outros tipos de música instrumental como o choro e a música comumente chamada de clássica e/ou erudita, por exemplo. Tal posicionamento, apontado ainda no ano de 1979, se constitui enquanto um dado estruturante.

Pensando um período um pouco posterior, já no início dos anos 1980, Chico Pardal, um dos gestores do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, apresenta uma perspectiva diferente e ao mesmo tempo complementar àquela distinção feita por Bahiana, no que se refere à conceituação das propostas estéticas sem letra cantada no Brasil:

naquela época a gente não estava produzindo o jazz. Aquilo que o Lira apresentava não era jazz. Aquilo era *música instrumental brasileira*. Porque se você sair por aí só vai encontrar bar que toca jazz, e que toca blues, e não um lugar para a *música instrumental brasileira*. (SOUTO JR; PARDAL, 2016)

Esse debate sobre as possíveis conceituações do termo *música instrumental brasileira* e sua relação com a ideia de jazz é extremamente importante, pois revela um campo de disputa cultural e simbólica que ainda estava em voga nesse momento: as tensões em torno dos projetos⁶ musicais embasados no discurso *nacional-popular* e/ou nacionalista, formando um embate por representatividade no campo musical brasileiro. Conforme demonstrou tese de Daniela dos Santos Vieira (2014), desde os anos 1950 até meados dos 1980 as práticas musicais do cenário nacional foram intensamente permeadas, em vários níveis e sentidos, por sua relação com as manifestações de orientação *nacional-popular*. As diversas formas de apropriação desse ideário estão presentes em várias esferas distintas da sociedade, sendo exteriorizadas em algumas práticas artísticas, culturais e políticas. No caso da música, as representações do *nacional-popular* e/ou do nacionalismo musical formam uma “intenção de brasilidade” que, apesar de estar mais nitidamente atrelada às estruturas musicais cantadas, também é um fenômeno constituinte da música instrumental brasileira, tanto no aspecto sócio-histórico quanto no estético.

Vieira ressalta, ainda, que a partir da década de 1970, após a experiência do tropicalismo, as diretrizes do *nacional-popular* caminharam cada vez mais rumo a uma estruturação de referências ao *internacional-popular*, com um abrandamento das questões nacionais enquanto matéria-prima exclusiva e/ou primordial na construção das obras. Abrandou-se, também, seu uso retórico como defesa artística feita pelos seus compositores e pela crítica. Assim, embora as referências ao ideário *nacional-popular*

⁶ A ideia de *projeto* é utilizada neste artigo sem o pressuposto de uma conscientização/elaboração premeditada das ações por parte dos envolvidos a partir de manifestos e outras ações diretas, mas sim como tendências sociais cristalizadas em suas obras e trajetórias.

e/ou do nacionalismo musical tenham se mantido vivas e atuantes, elas perderam espaço para a pluralização das referências culturais, constituindo um campo de intensas disputas sobre a legitimidade da comunidade musical em atividade no Brasil daquele período (SANTOS, 2014, p. 137; 189; 251; 259).

No viés instrumental da música, o embate entre referências consideradas “nacionais” e “internacionais” fica evidente no material musical da obra discográfica do Grupo Um e de outros conjuntos de *jazz fusion* desse momento: a construção musical baseada nas estruturas jazzísticas de origem norte-americana convive, em atrito constante, com as estratégias percussivas de cunho “nacional” (com referências ao samba e a ritmos nordestinos, por exemplo). Essa estruturação parece demonstrar o intuito de criar algo próprio e distinguir o elemento “brasileiro” no interior da esfera do jazz mundial, marcando, assim, uma diferenciação em relação a ele. Vale ressaltar, se no período de atividade, músicos e produtores tentavam utilizar categorias autenticamente nacionais para se referir a música do Grupo Um e sua geração, com o decorrer das décadas, cada vez mais, suas ligações com o jazz foram sendo relacionadas e destacadas pelos mesmos, tanto pela sonoridade quanto pelos caminhos de recepção social.

Esse embate sobre a “brasilidade” também é perceptível nas carreiras de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e nas bandas que formam a Vanguarda Paulista Instrumental (1976-1986), sendo um problema que reincide (com diferentes conotações) sobre os modos de ser da produção, retórica e estética da música instrumental jazzística à brasileira desde as *jazz bands* dos anos 1920 – 1940 (LABRES FILHO, 2014) (inclusive presente em cidades como Curitiba, Ponta Grossa (GILLER, 2013) e Porto Alegre (VEDANA, 1987)), passando pelo chamado *sambajazz* dos anos 1960 (SARAIVA, 2007) e sua influência na formação da própria MPB (RIBEIRO JUNIOR, 2018).

A intenção de brasilidade se constitui como um dos elementos centrais que dá substrato à carreira musical do Grupo Um: todos os três álbuns lançados entre 1979 e 1982 contêm pelo menos uma longa composição formada exclusivamente por um variado leque de instrumentos percussivos de origem (principalmente) brasileira e oriental (como a *tabla*): “Sangue de negro”, a segunda música do primeiro álbum, *Marcha sobre a cidade* (1979); “Vida”, terceira faixa do segundo álbum, *Reflexões sobre a crise do desejo* (1981); “ZEN”, terceira composição do terceiro álbum, *A flor de plástico incinerada* (1982). Vale ressaltar que os elementos percussivos que podem ser considerados nacionais são estruturantes também em várias outras composições do conjunto, mas ficam

ainda mais nítidos na constituição das músicas citadas. Além de alterarem bastante a dinâmica do decorrer do álbum, se pensado como um todo, elas criam uma paisagem sonora onde a ideia de valorizar elementos facilmente considerados brasileiros fica mais evidente.

Assim, a própria possibilidade de existência do Grupo Um (a partir da saída de seus fundadores do conjunto de Hermeto Pascoal) e a expectativa de seus integrantes de conseguir manter uma carreira profissional justamente nesse viés musical parecem inexoravelmente vinculadas, por um lado, à conjuntura bastante específica da música instrumental de cunho jazzístico que emergia no final dos anos 1970 (relacionada às diversas manifestações do *nacional-popular* e do nacionalismo musical, formando uma intenção de brasilidade que marca essa geração de instrumentistas). Por outro, à movimentação em torno da ideia de *música independente*, que ganhou força exatamente no final da mesma década. Vale ressaltar que em ambos os debates o próprio Grupo Um atuou como um elemento catalisador, fazendo parte, assim, da construção de uma conjuntura específica na qual também se ancoraram durante sua carreira.

APRESENTAÇÃO DE GRUPO UM E MÁRCIO MONTARROYOS NO 1º FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ SÃO PAULO-MONTREAU

Em 1978, uma experiência um tanto quanto marcante para a trajetória Grupo Um: sua participação no *1º Festival de Jazz de São Paulo*, apresentação importante na história da banda, realizada mesmo sem nenhum material lançado no mercado musical até aquele ano. O interessante da participação do Grupo Um no festival é que, inicialmente, eles não se apresentariam. Apesar de seus integrantes terem enviado material aos organizadores, não conseguiram um lugar na programação do festival. A presença deles no evento tornou-se possível a partir do convite feito por Márcio Montarrojos, reconhecido trompetista brasileiro, que foi convidado pela organização e propôs ao Grupo Um uma apresentação em conjunto, pois o instrumentista já havia tocado com os integrantes do grupo em momentos anteriores, com Hermeto Pascoal e com o próprio Grupo Um. Sobre essa questão, Lelo ressalta que Márcio Montarrojos

[...] foi convidado para fazer o *1º Festival de Jazz São Paulo-Montreaux*, só o Márcio Montarrojos mesmo. Aí ele nos convidou para ser sua base e avisou os organizadores do festival: “*Eu vou fazer mas quero o Grupo Um comigo*”. E os caras [curadores do festival] ficaram

chateados. *Porque a gente tinha proposto o Grupo Um para o festival e eles recusaram. Porque eles não queriam a música de vanguarda, eles queriam algo mais acessível, o jazz mais tradicional, mais comercial. O foco era a garantia do público. E, no final das contas, tiveram que engolir o Grupo Um, porque o Márcio falou: “Eu só toco se tiver o Grupo Um”, foi a condição que ele impôs para os organizadores do festival, e tiveram que aceitar* (NAZÁRIO, 2016, destaque nosso).⁷

Apesar de o convidado ter sido Márcio Montarrojos, as músicas executadas no festival foram as composições do Grupo Um. Lelo afirma que essa teria sido uma proposta do próprio trompetista. Conforme aponta o pianista, “era isso que o Márcio queria. Ele queria tocar as músicas que a gente fazia juntos, queria aquele efeito no festival, aparecer com aquilo. Era um trabalho mais *avant-garde*”, segundo ele mesmo. Sobre os motivos que levaram a parceria entre Márcio Montarrojos e o Grupo Um, Zé Eduardo Nazário, que se apresentou no festival também ao lado de Egberto Gismonti, discorre de forma totalmente diferente:

No caso do Grupo Um, que não era conhecido e não tinha nenhum disco gravado, a despeito de seus integrantes fazerem parte do grupo do Egberto e terem feito parte do grupo do Hermeto, terem muita experiência e serem conhecidos do público que acompanhava a cena da música instrumental no Brasil, não eram conhecidos dos pseudo críticos e não foram convidados pela organização do festival e sim pelo Márcio Montarrojos, que se desentendeu com os músicos americanos que tinham gravado seu primeiro disco, estavam no Brasil ensaiando com ele e seriam eles a tocar com o Márcio. *Acontece que o Márcio se aborreceu com os caras e me ligou, pois tocávamos juntos no grupo do Hermeto e ele também tinha participado como convidado do “Concerto Para Ian” [considerado o primeiro show] do Grupo Um, e ele conhecia bem o nosso trabalho. Daí veio o convite, pouco tempo antes do festival, para tocar com ele. Não havia tempo para tocar o material do disco dele e ficou decidido que tocaríamos o material do Grupo Um mesmo. Fui com ele na TV Cultura conversar com o Roberto Muylaert, que era o diretor, para combinar a mudança e que fosse colocado o nome do Grupo Um nos folders e demais mídias de divulgação* (NAZÁRIO, 2016, destaque nosso).

É interessante notar quando Lelo Nazário ressalta que Márcio Montarrojos convidou o Grupo Um pois “queria esse efeito” no festival, enquanto seu irmão Zé Eduardo expõe outro motivo: o trompetista se desentendeu com os músicos norte-americanos que formariam o conjunto para a apresentação. Além disso, a escolha pela

⁷ Todas as entrevistas e a biografia dos irmãos Nazário estão publicadas em RUIZ, 2017.

execução das obras do Grupo Um se deu, segundo Zé Eduardo, pela falta de tempo hábil para ensaiar um material desconhecido, e não por uma escolha estética de Márcio Montarroyos, conforme tinha sido apontado por seu irmão. Ou seja, a inserção da banda na curadoria do festival se deu mais por questões práticas e de proximidade entre os músicos, do que por uma proposta musical previamente pensada e elaborada.

Na documentação que encontrei sobre a programação de todo o festival, a inserção do nome do Grupo Um não foi realizada. A referência é apenas “Márcio Montarroyos e Grupo”. Não encontrei, até o momento, algum material de divulgação que mencionasse a banda. Fato é que as músicas apresentadas foram, realmente, as composições (principalmente) de Lelo Nazário, que dariam forma aos três futuros discos do Grupo Um a partir do ano seguinte. Como as apresentações foram todas gravadas, uma parte delas foi disponibilizada por Zé Eduardo Nazário (que conseguiu dos organizadores as gravações de sua própria banda).

Com exceção do dia de abertura do festival, as apresentações aconteciam em dois “turnos” por dia: de tarde (a partir das 16h) e, com as mesmas bandas, à noite (a partir das 21h30). Durante o show da tarde, parece que tudo correu bem para o Grupo Um. Todavia, na apresentação noturna, um fato um tanto quanto marcante e desconfortável para os artistas: uma espécie de boicote que sofreram, ao terem seus monitores (retornos sonoros para os músicos) e *P.A.s (Public Audio)* da fita pré-gravada da composição *eletroacústica* intitulada *Mobile / Stabile*, de autoria de Lelo Nazário, desligados. Nessa obra, uma fita com sons gravados previamente e alterada em estúdio (ainda analógico) é acionada ao vivo, formando uma base sonora sobre a qual os instrumentistas executam a música, ou seja, além de compor a obra com variados sons, ruídos e diversas paisagens auditivas, a fita também funciona como um guia para execução ao vivo dos próprios músicos.

Zé Eduardo Nazário, que também se apresentou no festival com Egberto Gismonti, relembra que “era também um festival bancado pelas gravadoras que colocavam seus artistas. Com o Egberto correu tudo bem pois ele gravava pela ECM, era um músico já bem conhecido, assim como o Hermeto”. Em seguida, completa:

Foi combinado que a apresentação seria de 60 minutos. Ocorre que no dia da apresentação, havia uma composição chamada *Mobile/Stabile*, do meu irmão Lelo, que utilizava fita pré gravada e era uma peça “contemporânea demais” para o julgamento daqueles “juízes” do festival. Havia uma apresentação na parte da tarde, e outra à noite. Na

da tarde fomos até o fim e daí veio o problema. Vieram pedir para que tocássemos 45 minutos no concerto da noite e como nosso concerto era composto de 4 composições de 15 minutos cada (cronometramos nosso ensaio para que coubesse tudo no tempo que havia sido combinado anteriormente), não concordamos pois havia grupos de músicos estrangeiros tocando muito mais tempo e ninguém falava nada, mas no nosso caso, tocando em nosso país, cortaram deliberadamente o som da fita eletrônica, num ato de censura, obrigando-nos a sair do palco pois a fita era o que determinava a duração da peça (NAZÁRIO, 2016).

O baterista Zé Eduardo ressalta: no caso de sua apresentação com Egberto Gismonti, nome com uma carreira já reconhecida, inclusive fora do Brasil, não tiveram nenhum problema logístico, estrutural ou comunicativo com os organizadores e/ou técnicos de som do festival. No caso do Grupo Um, todavia, além de tentarem alterar em cima da hora o que havia sido previamente combinado entre as partes, ainda cortaram o som da fita pré-gravada que não só compõe a sonoridade geral da música, como também é a uma base para que os instrumentistas realizem a composição ao vivo. Dessa forma, o final do show ficou bastante comprometido e uma situação um tanto quanto delicada entre os envolvidos se consolidou, com os ânimos bastante acirrados naquele momento, segundo afirma o baterista: “pegaram meus instrumentos, foram jogando tudo, minhas percussões. Quebraram instrumento meu lá. Aí o negócio já degingolou mesmo” (NAZÁRIO, 1980).

Muitos detalhes interferem na realização de um festival de grande porte, desde questões financeiras, logísticas e políticas, até mesmo as pequenas nuances de relacionamento entre técnicos de som, produtores e artistas. Nesse sentido, um detalhe merece ser destacado: o Grupo Um se apresentou no último dia do festival, após produtores e técnicos trabalharem por oito dias seguidos, provavelmente ininterruptamente. Sabemos que, mesmo hoje em dia, as condições de trabalho para profissionais que atuam na equalização de som dos grandes festivais são bastante cansativas, principalmente nesse tipo de programação com mais de uma semana de evento, diariamente, com concertos no período vespertino e noturno. Dessa forma, provavelmente o ímpeto de tentar finalizar rapidamente toda produção também parece ter interferido diretamente nessa problemática ao redor da diminuição do tempo antecipadamente combinado com o Grupo Um, pois outras duas atrações ainda aconteceriam naquele dia: Banda de frevo de Recife de José Menezes e um nome importante do desenvolvimento do estilo *fusion* de jazz a nível mundial, John McLaughlin, da Mahavishnu Orchestra. Além de se apresentarem no último dia, 18 de setembro de 1978, essa data era justamente

uma segunda-feira, dia mais incomum e menos aclamado para shows e apresentações ao vivo, mesmo em festivais de grande porte e representatividade.

Outrossim, é interessante perceber no discurso do baterista Zé Eduardo Nazário uma clara orientação nacionalista, ao defender que diversos músicos estrangeiros tiveram os seus 60 minutos de apresentação respeitados e até extrapolados, enquanto o Grupo Um, sem discos no mercado, tocando no próprio país e ainda não reconhecidos pelo público em geral, foram forçados a ceder dentro de uma conjuntura extremamente penosa para os instrumentistas: terem o próprio som cortado durante a apresentação. A intenção de brasilidade também fica muito evidente na sonoridade desse show, pois é muito marcada pela intensa e variada gama de instrumentos percussivos nacionais colocados em voga na chamada “barraca de percussão”, que Zé Eduardo Nazário desenvolveu junto de Hermeto Pascoal durante os anos de atividade conjunta.

Mobile / Stabile entrou no repertório do segundo disco da banda, *Reflexões sobre a crise do desejo* (1981), e também contém uma versão registrada na gravação de um disco gravado por eles em 1977, mas nunca lançado. Com alto grau de atonalismo, misturas rítmicas e percussivas, compassos quebrados e o uso de muitos ruídos “espaciais”, a composição parece ter incomodado bastante. O nível de experimentalismo da composição é alto mesmo para aqueles amantes da música mais improvisada, com diversos momentos de cacofonia. Utilizando-se da chamada *música eletroacústica*, o pianista é um expoente brasileiro dessa forma de composição musical, vinculada, em sua origem, às vanguardas musicais europeias.

Diferentemente da maioria dos compositores nacionais que trabalham com essa técnica, geralmente vinculados aos estúdios das instituições acadêmicas de pesquisa e ensino (MAMEDES, 2010, p. 29-32, 121), Lelo Nazário tem formação autodidata, além de uma atuação também inserida no universo do que é chamado de “música popular” e reconhecido como tal, tendo tocado não só com o Grupo Um, mas também ao lado do conjunto Pau Brasil. Segundo a pesquisa de Clayton Rosa Mamedes,

As obras eletroacústicas de Lelo Nazário transitam entre a linguagem estilística caracterizada pelo emprego de processamentos de registros sonoros e síntese com diversos níveis de referencialidade, e entre a linguagem característica de fusões com música instrumental empregando recursos eletroacústicos para expansão tímbrica e discursiva dos eventos sonoros de origem instrumental (MAMEDES, 2010, p. 122).

A chamada *música eletroacústica* é uma técnica de composição e execução musical originada das experiências realizadas no âmbito da música “erudita” europeia, e consiste, grosso modo, na gravação, edição e formatação prévia de determinados conteúdos sonoros a serem acionados no momento da execução musical. No período analisado neste artigo, em que as tecnologias digitais ainda não haviam invadido os procedimentos de registro sonoro, essa técnica era geralmente realizada com o suporte de fitas pré-gravadas magneticamente e editadas de forma analógica, que posteriormente eram executadas junto com outros instrumentos (e/ou outros aparelhos) durante a realização da obra. Lelo relembra que essas manipulações sonoras eram realizadas

com milhares de cortes, muita fita. [...] conforme você larga ou segura, você mudava a altura do som, e eu regravava isso num outro gravador e cortava para fazer a fita final [...] Dá um trabalho muito grande, eu tinha muita facilidade de fazer porque eu gostava e sabia fazer aquilo muito bem. É bem manual e totalmente artesanal. Você tem bloquinho e um gravador, conforme você coloca a fita e vai passando a gilete, tem que cortar em 45°, porque é o único corte que você faz para não dar ruído, e aí junta as duas fitas em um novo bloco e cola com uma fita que se chama splace tape, que é uma cola especial (NAZÁRIO, 2016),

Esse tipo de procedimento remonta às experiências de Pierre Schaeffer, ainda na década de 1940, designadas como *música concreta* e caracterizadas pela gravação de sons “naturais” do cotidiano e da paisagem sonora do ambiente a ser registrado (GRIFFITHS, 1987, p. 145-159). A *música eletroacústica* e a *concreta* podem ser entendidas, também, em um plano mais amplo, como diferentes tipos do que hoje é, as vezes, chamado de *música eletrônica*. Com diversas modalidades de execução e formas de utilização das mídias, a *música eletroacústica* se configura como um amplo arsenal de integração entre música e tecnologias de gravação utilizadas de forma composicional, podendo ou não dialogar com outros instrumentos musicais na *performance* de execução. Baseando-se em outras pesquisas, Mamedes elenca oito modalidades distintas de utilização das mídias (2010, p. 33), e salienta a respeito daquelas que se utilizam de suporte fixo:

A performance de música eletroacústica para suporte fixo trabalha, portanto em uma esfera diferente da concepção tradicional de performance, por exemplo, em música instrumental. Embora os sons estejam pré-registrados no suporte, a qualidade do que será ouvido será de responsabilidade do intérprete eletroacústico que fará a projeção dos sinais de áudio na sala de concerto, além de intensificar – com a distribuição equilibrada dos canais de áudio – efeitos espaciais

induzidos durante a composição da obra. Para realizar esta performance, o intérprete eletroacústico deverá ter a capacidade de adequar volume e disposição das caixas dentro da sala de concerto de maneira equilibrada e condizente com o projeto composicional da obra e, para atingir este objetivo, deverá ter conhecimentos de acústica (MAMEDES, 2010, p. 40)

A performance eletroacústica que se utiliza do suporte fixo é o modo de execução usado por Lelo Nazário, no formato chamado de *misto*, em que não existe a presença exclusiva dos sons gravados previamente, mas a comunicação desse material com outros instrumentos. A composição “Mobile/Estabile”, de 1976, registrada no segundo álbum, *Reflexões sobre a crise do desejo* (1981) e última música preparada para o espetáculo no I Festival Internacional de Jazz São Paulo - Montreaux, é principal exemplo dessa proposta na carreira discográfica e ao vivo do Grupo Um.

Pode-se dizer que tal composição contém uma sonoridade aprioristicamente chocante para a audição contemporânea ocidental baseada na tonalidade. Constituída de um ambiente caótico em que os instrumentos não estão, aparentemente, alinhados a uma estrutura organizativa geral que os congrega, a composição apresenta um alto grau de densidade sonora e desconstrói diversos padrões rítmicos e melódicos. Essas características poderiam até fazer com que essa composição fosse considerada, por alguns, como “antimúsica”, categoria bastante problemática e excludente a partir dos padrões do desenvolvimento da tonalidade ocidental.

Com a presença de piano, bateria, percussão, baixo, instrumentos de sopro, e grande quantidade de ruídos e sons “não-musicais”, sua execução demonstra uma tensão entre as propostas sonoras empregadas pelo Grupo Um e a música voltada para o grande público. Participaram desse show: Lelo Nazário (pianos), Zé Eduardo Nazário (bateria), Carlinhos Gonçalves (percussão), Zeca Assumpção (baixo) e Márcio Montarroyos (trompete). Com cerca de sete minutos de duração na versão gravada em disco, “Mobile/Stabile” é finalizada com o ruído de uma explosão, salientando ainda mais seus traços de cacofonia musical.

Sobre o acontecido durante o festival, Lelo Nazário relembra: “A gente simplesmente desligou. Já estava no fim. Eu fiquei no palco até a fita sair do gravador, eu disse: 'não vou sair não'. Fiquei olhando o gravador, porque eles cortaram o áudio no monitor da gente e nos P.A.s. Mas eu fiquei tocando até o final” (NAZÁRIO, 2016). Na entrevista concedida à Aramis Millarch, em 1980, Zé Eduardo Nazário comenta o caso

com um pouco mais de detalhes e chega a dizer - diferentemente da resposta dada a mim em 2016, exposta um pouco acima - que o convite de Márcio Montarroyos ao Grupo Um foi uma escolha premeditada. Naquele momento, o baterista afirmou que “o Márcio Montarroyos estava com três músicos americanos hospedados na casa dele, com quem ele havia gravado o disco, mas ele preferiu tocar com o Grupo Um” (NAZÁRIO, 1980). A diferença nas retóricas utilizadas pelo baterista em 1980 (via entrevista ao jornalista Aramis Millarch) com aquelas respostas dadas a mim cerca de 35 anos depois apenas comprovam as intensas dificuldades do trabalho com o resgate memorial, que é sempre permeado pelas instabilidades, maximizações e/ou minimizações do narrador em sua visão retrospectiva.

Encontrei algumas matérias e cartas de leitores comentando o ocorrido e criticando a postura dos organizadores do evento em alguns periódicos como o *Jornal Movimento*⁸ e o *Leia Livros*⁹. Parece que, como o Grupo Um ainda não havia lançado nenhum material, seus integrantes eram conhecidos, principalmente, pelo trabalho ao lado de outros músicos. Nesse sentido, esse acontecimento um tanto quanto violento simbolicamente parece ter ajudado o grupo a conseguir mais visibilidade na imprensa alternativa, colocando um pouco mais em pauta suas propostas musicais desafiadoras.

Nesse primeiro momento da trajetória da banda, é possível perceber que a falta de um material lançado no mercado fonográfico determina o cenário de suas possibilidades e diálogos institucionais, pois os nomes de seus integrantes ainda eram quase que exclusivamente vinculados às suas participações nos conjuntos de outros músicos importantes do jazz e da música instrumental brasileira. Zé Eduardo Nazário discorre sobre esse primeiro momento do conjunto, de 1976 até 1979:

O Grupo Um passou a se tornar real a partir de 1979, pois anteriormente eu estava trabalhando com o Hermeto, depois com o Egberto, e nós só conseguíamos fazer algo nos espaços livres que tínhamos, pois esses trabalhos consumiam grande parte do meu tempo. (...) Então foi só quando me desliguei do grupo do Egberto, em maio de 1979, que pude dar mais atenção e ter mais tempo livre para junto com o Lelo organizar melhor o trabalho do Grupo Um, pois inclusive os ensaios eram no porão da minha casa, na Teodoro Sampaio, onde eu também lecionava e que se tornou um centro de atividade musical, muito antes de surgir o Teatro Lira Paulistana (NAZÁRIO, 2016).

⁸ SALDO baixo, apesar dos muitos milhões. *Movimento*, São Paulo, 09 out. 1978. Cartas abertas.

⁹ OS MÚSICOS na jaula da organização. *Leia Livros*, São Paulo, 15 out. 1978.

O baterista Zé Eduardo foi o principal articulador da gestão de carreira do Grupo Um. Sendo o mediador dos contatos realizados pela banda com as gravadoras, produtores, e agentes culturais em geral. Por ser mais velho, também foi o responsável pela entrada de seu irmão Lelo na banda de Hermeto Pascoal, com o qual já trabalhava desde um período anterior. A partir de sua saída da banda de Egberto Gismonti, em 1979, pôde focar suas ações no sentido de viabilizar as gravações, shows, contatos com a imprensa e com o Lira Paulistana, gerando uma estrutura que deu base as propostas do Grupo Um. Inclusive, foi durante a aproximação com o Centro de Convenções Artísticas Lira Paulistana (RUIZ, 2020) que eles tiveram seu período de maior atividade musical vinculada a banda, período que vai do final de 1979 (após a gravação de *Marcha sobre a Cidade*), até o final de 1981 (com a gravação de *Reflexões sobre a crise do desejo*).

A relação da banda com os produtores e com a logística do festival é bastante específica. Inicialmente eles não conseguiram se apresentar, mesmo enviando material aos organizadores. Em um segundo momento, foram convidados por Márcio Montarroyos e incluídos de última hora na programação. Durante a última apresentação da banda, no último dia (segunda-feira) sofreram um boicote sonoro dos próprios técnicos de som. Esse caminho demonstra alguns dos elos e mediações entre a produção musical *independente* e as iniciativas de grande porte financeiro e institucional, que se conectaram de forma inédita no final dos anos 1970 e início dos 1980 (DIAS, 2000, p. 55-94), muito antes da revolução digital que deu o tom às chamadas iniciativas independentes a partir da década de 1990.

O fato de não terem um disco lançado no mercado parece ajudar a explicar a falta de legitimidade que o Grupo Um passou durante a sua última apresentação no festival. Pelo menos essa posição é compartilhada entre os irmãos Nazário, que citaram por diversas vezes a diferença de tratamento dado a eles e outros artistas do evento. A inserção da banda na indústria fonográfica aconteceu somente em 1979, com o lançamento de *Marcha sobre a cidade*. A partir desse momento, até 1982, o conjunto conseguiu organizar o registro e a distribuição de mais dois álbuns, além de sua inserção na imprensa escrita. Dessa forma, foi possível viabilizar alguns concertos e o conjunto chegou a se apresentar na Europa em 1983, já no final de seu período de atuação.

Se o Grupo Um começou a “se tornar real”, como diz Zé Eduardo Nazário, apenas em 1979, a experiência de Mobile / Stabile no 1º Festival Internacional de jazz

São Paulo-Montreux contribuiu para que seus integrantes, principalmente os irmãos Zé Eduardo e Lelo Nazário continuassem suas experimentações musicais e viabilizassem a gravação de suas obras, iniciando uma trajetória inédita na música instrumental e no desenvolvimento do *jazz brasileiro*, potencializando as ações da chamada “geração independente” (FENERICK, 2007; RUIZ, 2020) no início dos anos 1980.

Além disso, a apresentação do Grupo Um no festival também pode ser compreendida como um sintoma das mudanças ocorridas na ideia de jazz brasileiro no final do governo civil militar (1964-1985). O jazz - como gênero transnacional, símbolo da modernidade e impulso de improvisação - coexiste em um conflito interminável com a intenção de brasilidade, que é a base da produção (fonográfica e discursiva) do Grupo Um e de toda sua geração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira: do samba jazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. 2013. 198 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000,

FENERICK, José Adriano. *Façanha às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume, 2007.

GILLER, Marília. *O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra O sabiá, fox trot shimmy de José da Cruz*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.

LABRES FILHO, Jair Paulo. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. 2014. 151 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MAMEDES, Clayton Rosa. *Música eletroacústica no Estado de São Paulo: segunda geração (anos 1981-2009)*. 2010. 218 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: A experiência do selo Som da Gente*. 2005. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

RIBEIRO JUNIOR, Antonio Carlos Araújo. **Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa: um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do jazz na MPB 1962-1970**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade. Universidade Federal do Maranhão, Maranhão, 2018.

RUIZ, Renan Branco. **Atitude muda: o Grupo Um, a produção musical independente e o Lira Paulistana (1976 – 1984) : Speechless attitude: Grupo Um, the musical independent production and the Lira Paulistana (1976 – 1984)**. *Revista Caminhos da História*, v. 25, n. 2, p. 136-162, 1 jul. 2020.

_____. **Marcha sobre a cidade: Diálogos entre jazz e rock no Brasil setentista**. In: José Adriano Fenerick (Org.). *Nas Trilhas do Rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Ed. Appris. 2021

_____. **“Procura-se Mecenaz”**: Música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). 215 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.

SANTOS, Daniela Vieira. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. 2014. 385 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014, p. 10-17.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960**. 2007. 109p. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FONTES

KUBRUSLY, Maurício. Música Instrumental. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1976. Suplemento Cultural, p. 5.

LIONEL Hampton: o mestre do Vibrafone. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1980. (Série Gigantes do Jazz).

NAZÁRIO, Lelo. Cotia/SP, Brasil, 3 jun. 2016. Entrevista concedida ao autor deste artigo.

NAZÁRIO, Zé Eduardo. 1980. Entrevista concedida a Aramis Millarch. (Acervo sonoro Aramis Millarch). Disponível em: <<http://www.millarch.org/audio/z%C3%A9-eduardo-naz%C3%A1rio>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

NAZÁRIO, Zé Eduardo. Questionário respondido via internet, jun/jul. 2016. Entrevista concedida ao autor deste artigo.

OS MÚSICOS na jaula da organização. *Leia Livros*, São Paulo, 15 out. 1978.

SALDO baixo, apesar dos muitos milhões. *Movimento*, São Paulo, 09 out. 1978. Cartas abertas.

SOUTO JÚNIOR, Wilson; PARDAL, Chico. São Paulo, Brasil, 4 jun. 2016. Entrevista concedida ao autor deste artigo.

RECEBIDO EM: 31/03/2020

PARECER DADO EM: 24/07/2020



www.revistafenix.pro.br